

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

MICHEL FERNANDO ZATTA

ANÁLISE SEMIÓTICA DE TRÊS OBRAS SACRAS DO COMPOSITOR GAÚCHO

NESTOR MIGUEL WENNHOLZ

CAXIAS DO SUL

2020

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

MICHEL FERNANDO ZATTA

ANÁLISE SEMIÓTICA DE TRÊS OBRAS SACRAS DO COMPOSITOR GAÚCHO

NESTOR MIGUEL WENNHOLZ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca avaliadora como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em Música pela Universidade de Caxias do Sul na Área de Artes e Arquitetura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Pereira Porto.

CAXIAS DO SUL

2020

MICHEL FERNANDO ZATTA

ANÁLISE SEMIÓTICA DE TRÊS OBRAS SACRAS DO COMPOSITOR GAÚCHO

NESTOR MIGUEL WENNHOLZ (1931 – 2008)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca avaliadora como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em Música pela Universidade de Caxias do Sul na Área de Artes e Arquitetura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Pereira Porto.

Aprovado em ____/____/____.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha.

Prof^a Dra. Patrícia Pereira Porto – Orientadora.

RESUMO

Nesta pesquisa procura dar uma contribuição à compreensão do processo de construção da identidade e da significação musical, partindo do diálogo entre a etnomusicologia com as ciências sociais, fazendo uma ponte com a semiótica de Peirce e Turino, para, enfim, descobrir a identidade musical e uma possível personalidade composicional do músico gaúcho Nestor Miguel Wennholz, tendo como objeto de análise algumas de suas obras sacras para coro misto à *capella*. A partir de nossa investigação descobrimos que a construção da identidade musical é um processo contínuo, aberto, dinâmico e criativo e nunca se encerra em si mesmo, pois está intimamente ligada à dinamicidade cultural e de suas expressões. Como método para análise musical, as ferramentas da semiótica nos permitiram compreender melhor a especificidade das linguagens, intra e extra musicais, permitindo-nos estabelecer paralelos que vão além dos signos musicais e que nos permitiram conhecer profundamente os processos lógicos de sua criação musical. Por fim, percebemos que Nestor Wennholz, que viveu no século XX, soube adaptar elementos musicais de outras épocas ao tempo presente, atualizando-as, sem permitir que nenhum elemento perdesse sua essência.

Palavras-chave: Semiótica musical. Análise Musical. Identidade Musical. Música Sacra. Personalidade musical.

ABSTRACT

In questa ricerca vuole dare un contributo alla comprensione del processo di costruzione dell'identità e del significato musicale, partendo dal dialogo tra etnomusicologia e scienze sociali, facendo una ponte con la semiótica di Peirce e di Turino, per scoprire finalmente l'identità musicale e una possibile personalità compositiva del musicista gaúcho Nestor Miguel Wennholz, avendo come oggetto di analisi alcune sue opere sacre per coro misto *à capella*. Dalla nostra indagine ha scoperto che la costruzione dell'identità musicale è un processo continuo, aperto, dinamico e creativo, non finisce mai in se stessa, in quanto è intimamente legata al dinamismo culturale e alle sue espressioni. Come método di analisi musicale, gli strumenti della semiótica ci hanno permesso di comprendere meglio la specificità dei linguaggi, sia intra o extra musicali, permettendoci di stabilire parallelismi che vanno oltre i segni musicali e che ci hanno permesso di comprendere a fondo i processi logici della sua creazione musicale. Infine, ci rendiamo conto che Nestor Wennholz, vissuto nel XX secolo, há saputo adattare elementi musicali di altri tempi al presente, aggiornandoli, senza che nessun elemento perda la sua essenza.

Parole chiave: Semiótica musicale. Analisi musicale. Identità musicale. Musica Sacra. Personalità Musicale.

Índice de Ilustrações

Figura 1 - Trecho da Ave Maria com a indicação das figuras musicais.....	25
Figura 2 - Trecho da peça Ave Maria, cheia de graça com a indicação da mudança de compasso e a cadência de determina a mudança de seção.....	26
Figura 3 - Trecho da peça Ave Maria, cheia de graça que demonstra empréstimo modal.	28
Figura 4 - Trecho da peça Pai Nosso com a indicação da substituição do ii e vi grau do campo harmônico pelos acordes maiores (II e VI).	36
Figura 5 - Trecho da peça Pai Nosso indicando os acentos métricos da melodia. ...	38
Figura 6 - Trecho da peça Pai Nosso indicando a nota pedal e a entrada das vozes.	38
Figura 7 - Trecho da peça Ave Maria (V) com a indicação da densidade das vozes.	41

Sumário

1. INTRODUÇÃO	8
2. CONSTRUINDO A IDENTIDADE MUSICAL	11
3. SEMIÓTICA PEIRCEANA APLICADA À ANÁLISE MUSICAL POR THOMAS TURINO.....	19
4. MÉTODO E ANÁLISE DAS CANÇÕES	24
4.1. Ave Maria, cheia de graça	24
4.1.1. Primeira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Signo.	24
4.1.2. Segunda Tricotomia: Análise Signo em relação ao objeto.....	29
4.1.3 Terceira Tricotomia: Análise Signo-Interpretante.....	32
4.2. Pai Nosso.....	34
4.2.1. Primeira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Signo.	34
4.2.2. Segunda Tricotomia: Análise Signo em relação ao Objeto.....	37
4.2.3. Terceira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Interpretante.	39
4.3. Ave Maria (V)	40
4.3.1. Primeira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Signo	40
4.3.2. Segunda Tricotomia: Análise Signo em relação ao Objeto.....	43
4.3.3. Terceira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Interpretante	44
5. ASPECTOS DE SIGNIFICAÇÃO MUSICAL E PERSONALIDADE COMPOSICIONAL.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
ANEXO 1- PARTITURAS DAS CANÇÕES ANALISADAS.....	53

1. INTRODUÇÃO

No presente trabalho busca analisar o discurso musical presente nas obras sacras do compositor gaúcho Nestor Wennholz, a partir de uma análise semiótica, visando verificar uma possível identidade musical e personalidade composicional do maestro.

Para tanto, buscamos fundamentar nosso discurso fazendo conexões entre os estudos da etnomusicologia, da musicologia, da teoria e história da música ocidental, assim como da semiótica de Charles Peirce, através da adaptação de Thomas Turino, aplicando à linguagem musical. Antes de esboçarmos as ideias que apresentaremos em cada capítulo, achamos pertinente expor aos leitores e leitoras dessa monografia o histórico da vida e obra, assim como do trabalho profissional do compositor.

Nestor Miguel Wennholz nasceu em 1º de outubro 1931 na cidade de Novo Hamburgo e encerrou sua carreira em maio de 2008, após lutar por anos contra um câncer. Formou-se em Piano, Composição e Regência na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, posteriormente intensificou seus estudos com Stefany Driessler e Klebe na Academia de Música de Detmond em Viena, Áustria. Em 1958 foi contratado para lecionar as disciplinas de Harmonia, Teoria e Solfejo na Escola Superior de Belas Artes de Caxias do Sul e, em 1967, com a criação da Universidade de Caxias do Sul e a incorporação do Curso de Artes e Música à UCS, passou a lecionar na Faculdade de Belas Artes. Posteriormente, em 1968, deu início às atividades do Coro da UCS, no qual atuou como regente até 1994.

Foi aluno de grandes personalidades do cenário musical nacional e estrangeiro como Pablo Komlós, Armando Albuquerque, Ênio Freitas e Castro, Adolfo Fest e Edith Blantenheim. Também fez um estágio de seis meses com Swarovosky e Osterreicher entre 1973 a 1976, deixando para a história um LP, cujo lançamento oficial aconteceu em 1982, nas comemorações dos 15 anos da UCS, com repertório erudito de variadas épocas e arranjos vocais de canções como La

Montanara e Asa Branca, dentre outras.

Dentre as participações do compositor em muitas atividades artísticas, acadêmicas e de fomento à cultura musical em nosso estado e no Brasil, podemos destacar que foi membro fundador de diversos movimentos corais, com destaque à FECORS (Federação de Coros do Rio Grande do Sul), instituição criada em 1980 e existente até os dias atuais, que tem como objetivo unificar e incentivar o canto coral no Rio Grande do Sul como parte integrante da formação universitária, promovendo grupos e encontros de formação para regentes iniciantes sem formação universitária. Também participou de encontros de coros Universitários no Estado como o ECUG e ENCORU, assim como de coros comunitários, de empresas e grupos independentes. Foi professor painelista em diversos cursos promovidos pela FUNARTE (Fundação Nacional da Arte), além de ter apresentado painéis, oficinas e encontros de coros pelo Brasil e exterior. Foi regente assistente da OSPA de 1968 a 1973, maestro do Grupo de Câmara da Sociedade de Cultura Musical (SCM) de Caxias do Sul, do Coral da UFRGS, do Coral 25 de Julho de Porto Alegre, do Coro União de Estância Velha e maestro do Coro Municipal de Caxias do Sul (1995-1996), com o qual se apresentou por diversos países como Uruguai, Argentina e para a Europa nos países da Itália, Alemanha e Áustria.

Seu acervo composicional abrange inúmeras peças para Orquestra Sinfônica, obras e arranjos corais, música de câmara, música religiosa e popular como: Ballet Ana terra, Fiat Mundos Justus, Sinfonia Mercosul , Cantatas Natalinas, missas inteiras e partes avulsas, Ave Marias, Pai Nossos, Magnificat e inúmeras harmonizações vocais, tanto para o repertório sacro quanto para o Popular e Folclórico.

O primeiro capítulo do trabalho nos convida a uma reflexão sobre os processos de construção da identidade musical, buscando compreender o que são remissões intrínsecas e extrínsecas e como elas influenciam nessa construção. Para isso, apresentamos as mais variadas concepções que envolvem a leitura que o ser humano faz de si mesmo e, por consequência, do mundo que o envolve, até a identificação que ocorre no compartilhamento de hábitos socioculturais. Para tanto, essa discussão tem como foco apresentar os elementos e as contribuições que a música tem na construção e identificação desse processo.

O segundo capítulo busca apresentar os fundamentos da semiótica de Peirce adaptados para a análise musical por Thomas Turino, e busca explicar os elementos da semiótica peirceana: signo, objeto e interpretante.

Peirce estabelece conexões entre os elementos do signo através de três categorias: primeridade, secundidade e terceridade. A primeridade, na relação do signo com si mesmo e dela aparecem outras três subcategorias: qualisigno (qualidade), sinsigno (existência) e legisigno (convenções). Na secundidade acontece a relação do signo com o objeto, e subdivide-se em Ícone (qualidade por semelhança ao objeto), Índice (existência por semelhança ao objeto) e Símbolo (Convenções por semelhança ao objeto). Por fim, na terceridade a relação acontece através da análise do signo com o interpretante, determinada pela imaginação e pelas possíveis confirmações. Divide-se em Rema (possibilidade qualitativa), Dicente (probabilidade existencial) e Argumento (Confirmação Convencionada).

O terceiro capítulo apresenta a análise semiótica de três obras sacras para coro misto, *à capella*, do compositor em estudo: Ave Maria, cheia de graça, Pai Nosso e Ave Maria (V). Com a análise semiótica, dessas obras buscamos descobrir a identidade musical e, se possível, a personalidade composicional de Nestor Wennholz conhecendo o material melódico, harmônico e rítmico presente no discurso musical, bem como a pesquisa e o conhecimento das influências intra e extramusicais a que o compositor experimentou.

Finalizando o trabalho, esboçaremos os aspectos de significação musical e da *persona* composicional, obtidos a partir do estudo dos elementos que definem a cultura e a identidade musical de um povo, sob olhar semiótico das obras do compositor, estabelecendo paralelos e relações para, assim, conhecer os processos lógicos que perpassaram a criação e que determinam a identidade musical e a personalidade composicional de Nestor Wennholz.

2. CONSTRUINDO A IDENTIDADE MUSICAL

O presente capítulo abordará questões que envolvem o processo de construção da identidade musical e de sua significação, analisando os fatores internos e externos à música, aos quais denominaremos, em conformidade aos estudos de Jean Jacques Natiez, como remissões intrínsecas e extrínsecas de uma obra musical. Mas o que entendemos por remissões? Para compreender melhor o que aqui desejamos explicar, precisamos nos remeter aos conceitos de melodia, harmonia, ritmo, altura, intensidade, timbre, duração etc., que são aspectos importantes da semântica musical, expressos em signos convencionados ao longo da história, signos estes que necessitam de significação e, para tanto, dependem intrinsecamente de um interpretante. Esse processo de significação a que a música está sujeita permite que estes mesmos signos musicais adquiram múltiplas significações. Entretanto, a capacidade metalinguística da música lhe confere a habilidade de representar realidades ou fantasias que muitas vezes a linguagem verbal não possui a capacidade de comunicar. Desta maneira, poderemos entender por remissões musicais todo esse processo.

Neste sentido, falaremos sobre as remissões que podem apresentar-se de maneira intrínseca ou imanente. Partiremos do pressuposto que cada ser humano é um universo em si mesmo e possui características específicas que o definem, são intrínsecas ao seu ser, expressas pelos seus hábitos, pela maneira de agir e pensar, ou seja, inerentes à leitura do mundo que cada indivíduo faz. Esta é, sem dúvidas, sua essência. Olhando em outra perspectiva, as remissões extrínsecas ou extramusicais existem unicamente em função de uma referência externa à música, adquirida por meio da interação social, construída com a vivência em sociedade e absorvendo os elementos culturais de que o indivíduo participa. (NATIEZ, 2004, p.7) Com isso, no intuito de estabelecer uma identidade, cada músico vai construindo durante sua vida uma enorme bagagem de tudo aquilo que ouviu, sentiu, experimentou e estudou para se constituir um *performer*.

Neste sentido, sabemos que o ser humano se reinventa constantemente quando está aberto a novas experiências. É assim também na formação de uma identidade musical, processo aberto, dinâmico e criativo. Por isso, o objetivo desta

pesquisa é identificar quais elementos estão presentes na construção de uma identidade musical e personalidade composicional do músico gaúcho Nestor Miguel Wennholz. Para tanto, pretende-se estabelecer um diálogo entre etnomusicologia, semiótica e áreas afins.

Como parte da pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico no intuito de buscar uma definição de 'identidade musical' e de uma 'personalidade composicional'. Buscamos respostas analisando as pesquisas acadêmicas extraídas da musicologia e etnomusicologia que mais se aproximam do tema, valorizando também a reflexão científica de outras áreas do conhecimento. Entretanto, foi possível identificar que não há uma definição conceitual específica sobre esses termos.

Nolan Warden nos ajuda a refletir sobre o problema das discussões que envolvem a identidade em música e seu dilema na obtenção de resultados na pesquisa musical, fazendo uma retrospectiva histórica desde o momento em que o termo foi utilizado pela primeira vez na etnomusicologia, em 1958. O autor aborda a temática a partir da inserção social do indivíduo e o acontecimento musical, pontuando que identidade e cultura estão sempre associadas e são conceitos interdependentes, porque é essa inserção cultural que imprime no indivíduo uma singularidade e, por conseguinte, o indivíduo é sempre produto de um grupo social, historicamente localizado no tempo e no espaço e possui hábitos comuns que os identificam, como lembra Hood:

Essas expressões culturais que representam o coração e a alma de um povo podem servir como uma espécie de câmara obscura reduzindo o vasto e complexo panorama de suas múltiplas atividades a uma imagem nítida em miniatura. Através das expressões culturais, da linguagem e da literatura, da música, dança e teatro, através das artes gráficas e plásticas, podem ser reveladas em cores naturais e imagens vivas de todos os atributos essenciais que constituem a própria identidade de um povo (HOOD apud WARDEN, 2016, p.7)

Ainda, buscando a contribuição de Tiago de Oliveira Pinto, entende-se que música é a manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância, em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo, é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p.223). É importante ressaltar essa concepção da identidade musical a partir da estrutura social na qual o indivíduo está engajado,

sendo que a significação musical é manifestada nos hábitos comuns, na territorialidade, na etnia, nas questões de gênero, entre outras. Quando o autor se refere à universalidade, entende que a obra por si é um patrimônio, e que esse patrimônio pode ser tanto uma obra de arte quanto uma manifestação artística. O autor comenta que no processo de significação musical é imprescindível conhecer a estrutura social e os indivíduos que a compuseram, para que de fato consigamos percebê-la em seu contexto geral. Por isso, basta escutarmos alguma obra que não pertence ao nosso repertório tradicional na qual desconhecemos as origens, para percebermos as dificuldades de assimilação.

Mas nem todos concordam com esse pensamento. Para Dorothy Holland, “identidade é antes de tudo a imaginação de si mesmo que acontece pelas formações psico-históricas ao longo da vida de uma pessoa, povoando o terreno íntimo e motivando a vida social” (HOLLAND apud WARDEN, 2016, p. 4).

Para tentar compreender de que forma acontece a construção da identidade musical – podendo-se aqui também falar em personalidade composicional – do compositor Nestor Wennholz, utilizaremos o conceito de identidade musical estabelecido pelo etnomusicólogo e semiótico americano Thomas Turino, que se apropria do termo para designá-la como “representação de hábitos selecionados que definem o ser em si e aos outros por si mesmo, e este pode ser definido pelos outros” (TURINO apud WOLFF, 2011, p.1). Neste sentido, a identidade passa pelo reconhecimento, seleção e criação consciente de hábitos comuns entre os indivíduos de um mesmo grupo.

Para ilustrar a concepção que Turino nos propõe, é importante olharmos a personalidade musical de algum compositor de que todos tenhamos algum conhecimento. Podemos tomar como exemplo Beethoven em sua fase Romântica. Nessa fase, encontramos um compositor mergulhado nos dramas existenciais. Uma escuta atenta já demonstra a quem estamos escutando. Julio Medaglia afirma que “Beethoven introduziu o individualismo na música, criando uma obra que, ao mesmo tempo em que refletia o mundo interior do autor, sua personalidade, provocava impacto e deslumbramento no ouvinte”. (MEDAGLIA, 2008, p.102)

Maynard Solomon também nos lembra isso:

[...] mesmo que não houvesse qualquer nome do frontispício, nenhum outro poderia ser conjecturado: é Beethoven de ponta a ponta! O belo e nobre phatos, sublime em seu sentimento e imaginação; a intensidade, talvez violenta em sua expressão; além disso, a voz principal e declamação, e nas duas seções exteriores, todas as características que podemos observar em suas obras subsequentes e associadas a estas. (SOLOMON, 1994. p. 83)

John Blacking comenta que há uma sonoridade no indivíduo, mas que a música é fundamentalmente fruto da construção social, por isso,

Quando digo que a música não pode existir sem uma percepção de ordem no campo do som, não estou argumentando que toda execução ou composição musical deva ser precedida por algum tipo de teoria musical. Isso seria obviamente falso, tanto para a maioria das grandes composições clássicas, quanto para o trabalho dos chamados músicos populares. O que estou sugerindo é que, antes de emergir na forma de música, deve haver alguma percepção de uma ordem sonora na mente, seja inata ou apreendida, ou ambas. (BLACKING, 2010, p.39)

Concernente à isso, Cristoph Khitt afirma que a música começa na pessoa porque não poderá haver uma identidade musical a partir da cultura sem as particularidades de cada ser histórico que é parte desse universo. Portanto, Khitt acredita em uma,

[...] íntima relação entre processos psicofísicos e cognitivos na construção da identidade musical subjetiva ao longo da vida na compreensão e visão sócio-antropológica, conectando as experiências socioculturais, as percepções e recepções estéticas e práticas musicais, que desenvolvem o potencial musical, psicológico, emocional, cognitivo e físico da pessoa. (KHITTL apud DORING, 2016. p.1)

Nesse sentido, esse processo acontece na medida em que o ator histórico dá e recebe. É um processo de formação em que o sujeito já está imbuído de uma musicalidade particular e que, ao abrir-se, compartilhando das sonoridades que povoam o seu mundo interno e externo, tem a possibilidade de construir-se ao experimentar outras sonoridades, formas, estilos e gêneros e é, assim, na sua forma existencial receptivo-produtiva, que se percebe de forma reflexiva com e perante a música como ator. (KHITTL apud DORING, 2016, p.1)

Esse diálogo possibilita que o ator seja emissor e receptor e lhe permite ser ativo na construção da identidade musical. Este mesmo indivíduo recebe e compartilha cultura ativamente, criando uma sincronia social, como bem descreve

Marcus Straubel Wolff em seu artigo “Dos Signos Musicais aos Signos de Identidade: Uma abordagem Semiótica do processo de construção de identidades”.

Para o autor,

[...] outras artes envolvem iconicidade e indicialidade e têm seus potenciais para criar emoção e identidade, mas comumente não conseguem engajar coletivamente amplos grupos de pessoas na real realização da atividade que resulta na experiência de sincronia social (WOLFF, 2011, p.6)

Essa experiência de sincronia social anunciada por Wolff é uma característica importante neste diálogo de construção da identidade musical que a ação musical pode conceder ao artista. O autor pontua que a música concede uma sincronia pulsante, pois, para fazer música em conjunto, é preciso pulsar no mesmo andamento. Estudos analisaram grupos musicais em atividade e comprovaram uma mesma pulsação cardíaca entre os participantes durante a performance musical, comprovando ainda mais os efeitos benéficos que a atividade musical produz no ser humano. Segundo Elaine Goldmann,

Um músico de conjunto exhibe tendências individuais, 'solo' no desempenho, ao mesmo tempo em que tenta se misturar com o resto do grupo. As relações sociais e musicais entre os co-intérpretes estão sempre se desenvolvendo, de modo que cada grupo gera continuamente um novo espírito, e talvez por isso a performance do conjunto seja tão revigorante e emocionante. (GOLDMANN, 2002, p. 16)

Goldmann enumera os aspectos preponderantes que determinam a sintonia entre os atores musicais que são: a manutenção do tempo, o conhecimento da obra como um todo e de sua parte, a comunicação auditiva individual e grupal, bem como a comunicação através de gestos e olhares expressa na sensibilidade musical dos artistas e agregado à responsabilidade que cada um tem frente ao trabalho artístico e a plena consciência de seu papel individual nesta prática e o quanto isso influencia socialmente.

Segundo Turino, outras características que nos auxiliam na descoberta de uma identidade musical é o fato de que

A identidade é composta pelo que sabemos melhor sobre nossas relações conosco mesmos, com os outros e com o

... mundo, mas muitas vezes é constituído das coisas que são menos capazes de falar. O elo crucial entre a formação da identidade e as artes, como na música, reside no caráter semiótico específico dessas atividades, que as tornam particularmente afetivas e diretas de conhecimento.” (TURINO, 1999, p. 221)

Não há como negar que a música atinge diretamente ao seu receptor através da inteligência emocional. Diferentemente da linguagem verbal, que desperta efeitos lógicos na consciência de seu interpretante, a linguagem sonora não sofre mediações lógicas e, por efeito, explode em uma cadeia de sentimentos positivos ou negativos, dependendo das associações e significações particulares que o receptor perceba da obra, podendo até lhe ocasionar reações físicas, tornando-se o caminho mais curto e rápido que corrobora na formação da identidade do indivíduo e de uma sociedade. Segundo Wolff,

[...] nos deteremos no conceito de interpretante e nos tipos de signo que possuem um maior potencial para explicar o poder da música de gerar interpretantes afetivos ou emocionais, forjando identidades individuais e sociais. (WOLFF, 2011, p.2)

Turino ainda comenta que os ícones¹ são facilitadores nessa construção, pois “contam com algum tipo de semelhança entre o signo e o objeto, como, de fato, fazem todas as relações de identidade” (TURINO, 1999, p. 234). Desta forma, Thomas Turino desenvolveu uma semiótica musical fundamentando seu estudo na teoria de Charles Peirce e nos ajuda a descobrir outros elementos que corroboram na construção da identidade musical. Dentre esses elementos está a indicialidade², que consiste nas relações que fazemos entre o objeto real e sua representação. Temos como exemplo a associação feita de um tema musical a um personagem de uma telenovela ou de um filme. Cada vez que há menção a esse personagem o tema aparece, mesmo que ele não esteja na cena, todos o associarão.

1 Na Semiótica de Peirce, o ícone compõe a segunda tricotomia, contida na relação do signo-objeto por meio de semelhança ou analogia. “Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota meramente pela virtude de suas próprias características, e das quais possui, podendo tal objeto realmente existir ou não [...] é um ícone de algo na medida em que é parecida com aquela coisa e é usada como signo dela (PEIRCE apud WOLFF, 2011, p. 5)

2 O segundo conceito na tricotomia de Peirce é o índice, que se refere a um signo e que está relacionado ao seu objeto por meio da ocorrência na experiência real. (TURINO, 1999, p.227)

Neste sentido, Turino afirma que a música vocal possui um aspecto peculiar à música instrumental. A primeira afeta diretamente a qualidade emocional do seu receptor, enquanto a segunda necessita de uma mediação lógica para tal associação. Para o autor,

Na performance musical, frequentemente interpretamos o volume, articulação e qualidade dos instrumentos musicais ou das vozes como signos da sinceridade verdadeira, do estado emocional, do treinamento do executante. Do mesmo modo, a expressão facial, os gestos e atitudes físicas do intérprete parecem indicar atitudes internas do músico que podem ir desde um frio controle dos sentimentos até uma profunda paixão. Tais expressões utilizadas pelo público parecem indicar que as qualidades vocais e instrumentais são vistas como afetadas diretamente pelo estado real interno do performer, sendo geralmente compreendidas como verdadeiras. Segundo Turino, a música vocal é particularmente convincente neste aspecto, ao passo que os instrumentos constituem uma segunda camada de mediação entre o performer e o ouvinte, assim, operando como signos dicentes, geram interpretantes que são mais efetivamente poderosos já que são interpretados como reais. (TURINO apud WOLFF, 2011, p.5)

No presente capítulo buscamos explicitar os princípios norteadores que permitirão descobrir a identidade musical de Nestor Wennholz. Pudemos perceber que os aspectos que participam da construção da identidade musical do indivíduo são os mesmos que participam da construção de uma personalidade do compositor, visto que esses aspectos refletem o desenvolvimento de uma personalidade individual em seu contexto sociocultural.

Neste sentido, a identidade de um compositor se constrói a partir do sistema cultural no qual está inserido. Por isso, afirma Patrícia Porto que “é possível entender que não há sentido em música se sua criação não estiver relacionada a experiências culturais afins entre aquele que cria e aquele que a pratica/escuta.” (PORTO, 2015, p.84)

Por fim, Timothy Rice resume em quatro itens sobre qual o papel da música na construção da identidade:

[...]dá forma simbólica a uma identidade pré-existente e emergente; oferece oportunidades para que os grupos se vejam como grupos; pode contribuir para a identidade, sua ‘sensação’ ou qualidade afetiva e confere à identidade,

especialmente à identidade 'subalterna', uma valência positiva.
(RICE apud WARDEN, 2016, p.17)

No capítulo a seguir, explicaremos a Tricotomia que compõe a Teoria de Análise Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), adaptada pelo etnomusicólogo Thomas Turino à análise musical. A partir de Peirce, Turino busca compreender a experiência musical do indivíduo e das sociedades, contribuindo significativamente na interpretação e construção da identidade/personalidade musical. Sua abordagem semiótica será utilizada para analisar as obras sacras compostas por Nestor Wennholz.

3. SEMIÓTICA PEIRCEANA APLICADA À ANÁLISE MUSICAL POR THOMAS TURINO

Segundo a concepção de Lúcia Santaella (SANTAELLA, 2017, p.2), a semiótica é a ciência dos signos e seu método de análise da realidade busca descobrir as linguagens possíveis no mundo e quais os efeitos de significação que a linguagem produz nos indivíduos. Thomas Turino adaptou a semiótica de Charles Peirce à análise musical no intuito de compreender de que forma os aspectos intra e extra musicais estreitam as relações humanas, constroem sociedades e conferem-lhe identidade através da mais genuína experiência direta com o som. Esta assimilação direta do som pelo indivíduo, que acontece independente de intermediações lógicas, é condição “*sine qua non*” para a efetivação da identidade musical, e isso se dá num processo dinâmico e constante, como já abordamos no capítulo anterior.

Peirce categoriza em três os elementos de análise, significação e conexão, são eles: Signo ou ‘*Representamen*’, Objeto e Interpretante. Para Turino, signos na análise musical são os sinais musicais, a semântica musical e o próprio som que possui um efeito direto em seu observador. Como afirma Turino

[...] sinais musicais são eventos sonoros que criam um efeito em um observador; nem tudo que acontece na música funciona necessariamente como sinais o tempo todo (algo que não pode ser apreendido não causa um efeito). Mas dentro da estrutura Peirceana, se os aspectos da música criam um efeito, os sinais estão necessariamente envolvidos. (TURINO, 1999, p. 5)

Importante destacar também a concepção de Martinez sobre a possibilidade de interpretação de um signo:

[...] um signo musical pode ser interpretado dinamicamente como pura qualidade sonora ou qualidade de sentimento, como ação interna (mental ou psicossomática) ou ainda como movimento corporal (aplausos, dança, marcação de ritmo, etc.) ou ainda como construção intelectual (interpretante emocional, energético e lógico respectivamente). (MARTINEZ apud WOLFF, 2011, p.3)

O segundo elemento apresentado por Peirce é o objeto, determinado por “alguma outra coisa ou aquilo que representa o signo, seja um conceito abstrato ou um objeto concreto” (PEIRCE apud TURINO, p.222). Neste sentido, o objeto pode

ser imediato, aquilo que está contido no signo, o que ele é, ou dinâmico, o que representa fora dele, a qual realidade externa ele representa.

O último elemento a ser destacado na teoria Peirceana aplicada à análise musical é o interpretante, ou seja, são as mediações que operam pelo pensamento e que permitem criar as relações existentes entre o signo e o objeto. Como falamos anteriormente, a música tem a capacidade peculiar de ultrapassar os processos lógicos de interpretação e, por isso, o interpretante processará as informações sonoras pelas esferas do emocional e do afetivo e esta escuta musical desencadeará reações físicas e psicológicas no ouvinte. O interpretante energético pode causar reações físicas; e o interpretante lógico produzirá premissas baseadas na linguagem.

Essa teoria foi estruturada em 3 níveis de significação (interpretação): Primeiridade, Secundidade e Terceiridade e, para cada uma delas, existe uma outra Tricotomia, ou seja, estabelece-se as relações internas e externas que cada elemento tem: signo em relação ao signo, signo em relação ao objeto e signo em relação ao interpretante.

Na primeira tricotomia, a relação signo-signo nos apresentará como primeiridade o qualisigno, definido como “a qualidade de um som musical específico e sua relação harmônica ou melódica” (TURINO, 1999, p. 225). Neste quesito, a análise considerará a semântica musical, ou seja, os elementos que integram uma obra musical e é determinada na partitura pela presença das figuras rítmicas, pela altura, pelo timbre e pela intensidade e densidade sonora, bem como as fórmulas de compasso, os intervalos melódicos, as relações harmônicas e as cadências, consonâncias e dissonâncias, ornamentos, técnicas de contraponto e polifonia, o movimento das vozes e a análise da fraseologia e, por fim, a relação entre texto e som.

Por conseguinte, o sinsigno é definido como a “instância real específica de um signo” (TURINO, 1999, p. 225), ou seja, toda ocorrência real de um signo específico no discurso musical e sua relação de ocorrência em outras instâncias musicais. Nesta categoria, as remissões extrínsecas nos ajudarão a encontrar características semelhantes nos estilos e gêneros musicais de nossa época e de outros períodos da

história da música para reconhecermos sinais de similaridade. Esta etapa da análise será de grande relevância porque, a partir destas constatações, descobriremos quais influências foram determinantes na personalidade composicional do músico que dedicamos esta pesquisa.

Já o legisigno é definido da seguinte forma por Turino,

O terceiro termo é o legisigno que é o signo em sua classificação geral. [...] Ambos os qualisignos e legisignos são dependentes das realizações reais, assim como qualquer realização depende das qualidades do signo (qualisigno) que nos permite apreendê-lo. [...] Particularmente importante, o significado social de uma determinada instância de um signo também é informado por seu pertencimento a uma classificação geral de fenômenos (legisigno). Assim, os efeitos de um determinado desempenho de uma peça específica (sinsigno) são informados por ser relacionado à peça por seu estilo, para que possamos reconhecê-la e relacioná-la com as audições anteriores. [...] Como categorias socialmente relativas pelas quais os fenômenos são conceitualmente agrupados, os legisignos são aspectos fundamentais da cultura. (TURINO, 1999, p.225-226)

À categoria do legisigno consideraremos o contexto cultural das peças e as convenções que definem os sistemas musicais existentes como o modal, o tonal e também os movimentos de vanguarda que surgiram no século XX como forma de questionamento do sistema musical em vigor e, conseqüentemente, abriram espaço para repensar a música e possibilitaram inovações na forma de compor.

Na secundidade, isto é, na relação do signo com o objeto, Peirce divide em três subcategorias: ícone, índice e símbolo. Ao ícone entende-se que,

[...]juma unidade motívica e muitos aspectos da forma musical que operam iconicamente. Mas isso é bastante óbvio. Mais importante, por exemplo, são as dinâmicas musicais comuns: uma linha melódica crescente, um acelerando e crescendo pode criar tensão e empolgação em um ouvinte porque eles soam como vozes que vão se multiplicando pelo volume sonoro. (TURINO, 1999, p.227)

Nesta relação do signo com o objeto, o ícone subdivide-se em hipoícones, que são imagem, diagrama e metáfora. Turino entende que

Para a maioria dos ouvintes, os sinais normalmente não são processados em termos de pensamento baseado na linguagem, mas sim sentida por causa de uma identidade direta estabelecida pela semelhança entre os sinais musicais e outras

expressões de excitação. Peirce sugere três tipos de ícones: uma imagem, um diagrama e uma metáfora. Em uma imagem, a relação signo-objeto é baseada em simples qualidades compartilhadas; um traço musical ou uma citação em uma peça que convoca outra peça seria desse tipo, como a maioria dos ícones musicais. Um diagrama envolve relações análogas das partes entre signo e objeto com particular semelhança; um mapa é desse tipo. As metáforas são signos linguísticos justapostos, que não estão iconicamente relacionados a seus objetos ou entre si, mas que postulam algum paralelismo ou semelhança (TURINO, 1999, p.227)

O segundo conceito na relação do signo com o objeto é o índice, que se refere a um signo que está relacionado ao seu objeto por meio da ocorrência real. Por isso, “o poder dos índices deriva do fato que as relações signo-objeto são baseadas em ocorrências dentro das próprias experiências de vida e, assim, tornam-se intimamente vinculado como experiência.” (TURINO, 1999, p.227)

Por fim, o símbolo é classificado por Turino como,

O símbolo Peirceano é um signo que está relacionado ao seu objeto através do uso da linguagem ao invés de ser totalmente dependente da iconicidade ou indicialidade. Os símbolos são eles próprios um tipo geral cujos objetos também são classes gerais de fenômenos. A maioria dos sinais linguísticos, as palavras, são símbolos, e a linguagem é o único modo semiótico que, por si só, tem capacidade simbólica. (TURINO, 1999, pg. 228)

A terceira Tricotomia Peirceana analisa como o sinal é interpretado, ou seja, compreende as relações entre o signo e o interpretante e compreende as formas de imaginação e criatividade e subdivide-se em outras três categorias de significação: a primeira é a Rema, que “é um signo que não é julgado como verdadeiro ou falso, mas como algo simplesmente possível” (TURINO, 1999, p.229), por isso está no âmbito da imaginação, das possibilidades. Para Woff,

Remas são interpretantes que podem denotar algo que só existe no campo da imaginação (como seres mitológicos, como centauros ou unicórnios), mas são cruciais no campo das linguagens não verbais, em que todos os signos podem representar uma variada gama de objetos, cujo significado não se limita a algo existente ou verdadeiro (WOLFF, 2011, p.5)

Peirce chamou de Dicente a segunda categoria na relação do signo com o interpretante sendo que se traduz no estado emocional ou também através de reações físicas, como afirma Turino,

Os índices dicentais estão entre os tipos de sinais mais diretos e convincentes porque normalmente eles são interpretados como reais, verdadeiros ou naturais. Eles são muitas vezes tidos como certos e apreendidos como parte de nossa consciência que não envolve signos baseados na linguagem (ou seja, nos níveis de sentimento ou a interpretantes energéticos). (TURINO, 1999, p.229)

E, por fim a terceira categoria na relação do signo com o interpretante é o Argumento, que agrupa em si todas as proposições analisadas (reais e simbólicas), formando a interpretação geral da peça em análise. Para Turino, esta categoria envolve “tanto as proposições simbólicas quanto as premissas baseadas na linguagem, sobre as quais as proposições podem ser interpretadas e avaliadas.” (TURINO, 1999, p. 230)

O presente capítulo teve como objetivo apresentar a teoria que fundamentará a análise musical de peças sacras do compositor Nestor Wennholz. Para tanto, foi importante definir o que entendemos neste trabalho por signo, objeto e interpretante na análise semiótica musical. Como signo serão considerados todos os elementos relacionados à semântica musical. Como objeto serão consideradas todas as remissões extrínsecas às composições, ou seja, os elementos extramusicais que auxiliaram o compositor na concepção das obras como, por exemplo, a cultura cristã. No que concerne ao interpretante, iremos analisar os aspectos afetivos (desencadeamento de sentimentos), energéticos (aspectos físicos, cinestésicos) e lógicos (processo de criação e percepção das obras).

4. MÉTODO E ANÁLISE DAS CANÇÕES

Para a realização da análise musical foi utilizada a edição digital realizada a partir dos manuscritos elaborados pelo compositor. Neste sentido, não iremos analisar a performance das peças, pois não possuímos registros fonográficos. Nosso único registro é a partitura e o áudio da peça extraído de sua edição digital (formato midi) produzido no programa Musescore.

A música, como todas as artes, sempre teve um grande espaço na cultura das religiões, seja enquanto atividade funcional no culto ou como forma de propagação das crenças. Mas nosso objetivo não é discutir a história da música. O que se pretende aqui é entender, a partir do estudo da semiótica musical, como acontece a construção de uma personalidade composicional de Nestor Wennholz.

A primeira obra analisada é '*Ave Maria, cheia de graça*', composta para coro misto à 4 vozes (SATB), sem datação no manuscrito. O texto é extraído de uma tradicional oração cristã cujo texto tem origem na língua latina e que foi traduzida para o português, entre outros idiomas.

4.1 Ave Maria, cheia de graça

4.1.1 Primeira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Signo.

4.1.1.1 Qualisigno:

Entenderemos por qualisigno as qualidades rítmicas, melódicas, harmônicas e tímbricas da peça, que são:

Ritmo: A figura rítmica que representa a unidade de tempo da peça é a mínima. Na totalidade, a música é ternária, com exceção do compasso 9 que é quaternário. As figuras musicais que qualificam a peça são a mínima e a semínima. Em alguns momentos aparece a semibreve, com o intuito de marcar o fim de uma frase musical, um período e uma nova seção da peça. Em diversos momentos o compositor opta por tercinas com semínimas, demonstrando que o texto define o ritmo em diversos momentos da peça, semelhante ao que acontecia no cantochão.

Figura 1 - Trecho da Ave Maria com a indicação das figuras musicais.

Ave Maria, cheia de graça

Nestor Wennholz
Edição: Michel Fernando Zatta

♩ = 55 Tranquilo, Piacerolle

Soprano
A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Alto
A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Tenor
A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Bass
A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Fonte: imagem produzida pelo autor. (2020)

Melodia: a peça em seu conjunto não possui grandes saltos melódicos. Em sua maioria acontece em graus conjuntos ascendentes e descendentes e saltos de terças menores. Essa característica é encontrada na música medieval, período em que o cantochão é realizado na igreja e período em que se inicia o desenvolvimento da polifonia através dos *organi*.

Harmonia: apesar da simplicidade da peça, o compositor é bastante ousado em relação ao aspecto harmônico da música. Neste sentido, utiliza-se de inúmeras ferramentas que o auxiliam no desenvolvimento musical da peça. Na primeira parte utiliza basicamente cadências perfeitas até chegar no compasso 10. Com o objetivo de marcar o fim da primeira seção, utiliza a cadência frígia com empréstimo modal, fazendo a passagem do iv6 ao V. Na segunda seção aparecem as cadências CP (Cadência Perfeita), CE (cadência de Engano) e CS (Cadência Suspensiva).

Figura 2 - Trecho da peça Ave Maria, cheia de graça com a indicação da mudança de compasso e a cadência de determina a mudança de seção.

The image shows a musical score for the Ave Maria, featuring four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "di ta tu enttreas mu lhe res. E ben di to éo fru to de vos so ven tre Je sus". The score includes a change in time signature from 4/2 to 3/2, indicated by a blue box. A cadence is also marked with a blue box. The score is numbered 6 at the beginning.

Fonte: imagem produzida pelo autor. (2020)

Timbres:

A peça é composta para vozes femininas e masculinas. Nas vozes femininas temos os agudos que são sopranos (Mi3 ao Fa4) e graves que são denominados contraltos (Do3 ao Do4). Nas vozes masculinas os agudos são os tenores (Sol2 ao Sol3) e os graves são os baixos (Si2 ao Re3).

Por essas características apresentadas que permitem revelar o emprego da semântica musical na peça é que entenderemos o qualisigno dentro da análise semiótica musical da peça Ave Maria, cheia de graça.

4.1.1.2 Sinsigno:

Compreenderemos como Sinsigno a existência da peça Nestor Wennholz, como uma obra musical polifônica. Em primeiro lugar, os textos bíblicos e religiosos sempre foram utilizados na criação musical, desde os tempos medievais aos nossos dias atuais. Até 1964, a língua oficial da Igreja Católica era o Latim Eclesiástico, motivo pela qual as celebrações religiosas eram proferidas nessa língua antiga. A partir de 1964, com o Concílio Vaticano II, esta exigência foi abolida e a liturgia passou a ser feita na língua vernácula. É o caso do texto da Ave Maria, que durante muitos séculos foi musicado na língua latina e, por isso, originalmente o texto em

latim é: “*Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus. Et benedictus fructus ventris tui Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus. Nunc et in ora mortis nostrae. Amem.*” E sua tradução para o português: “*Ave Maria, cheia de graça. O Senhor é convosco. Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores. Agora e na hora de nossa morte. Amém.*” A composição do texto desta oração é retirada do 1º Capítulo do Evangelho de Lucas, que narra a visita do anjo Gabriel, que tem a missão de anunciar à jovem Maria a maternidade divina e, ao chegar, a saúda com estas palavras: “Salve, cheia de graça, o Senhor está contigo”. Na sequência, uma outra narrativa é abordada recordando a visita que Maria fez à sua prima Isabel, logo após saber o anúncio que lhe fora feito pelo anjo. Sem entender o que estava acontecendo, dirige-se às pressas para a casa de Isabel e, ao chegar, a prima lhe saúda com estas palavras: “bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto de teu ventre”. A segunda parte foi introduzida pela liturgia católica medieval e expressa uma súplica pela salvação.

O andamento da peça está determinado no início e indica ‘*Tranquilo*’ e ‘*Piacerolle*’. Como se trata de uma obra sacra, seu caráter é meditativo, por isso que seu andamento não é rápido, e o termo ‘*piacerolle*’ significa piedoso, referindo-se principalmente à segunda seção da peça em que o texto está em forma de súplica: “Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores. Agora e na hora de nossa morte”. Esta indicação é muito comum neste gênero musical que tem por objetivo a meditação e a introspecção.

Portanto, essa relação histórica entre o texto e música, a construção melódica da peça, as dinâmicas e andamentos, os aspectos interpretativos e representativos é que conferem à peça sua existência real e por isso os consideraremos como sinsigno.

4.1.1.3 Legisigno:

À categoria do legisigno, utilizaremos todas as convenções musicais existentes na peça e que englobam o sistema musical, as relações melódicas e harmônicas, o gênero musical e a estética empregada na composição da Ave Maria.

A obra é uma composição de estilo polifônico sacro na forma ABC. A parte A compreende os compassos 1 a 10 e possui três frases musicais (compassos 1 ao 3; 4 ao 7; anacruse 8 ao 10). A parte B possui três frases (compassos 11 ao 15; 16 e 17; 18 ao 20) e a parte C é uma grande frase que conclui a peça (compassos 21 ao 25). Neste sentido, a peça possui frases binárias e ternárias, afirmativas, suspensivas e conclusivas, proporcionando organicidade ao discurso musical.

O texto é uma tradução portuguesa da oração em latim Ave Maria que possui duas partes. Na primeira parte as frases são afirmativas, indicando qualidades à Maria: cheia de graça, bendita, etc. Na segunda seção o texto é uma súplica, implorando pela salvação. Neste sentido, na primeira seção o compositor utiliza a relativa menor da tonalidade de CM para demonstrar um caráter de tranquilidade, como determina o início da peça. Na seção B, após a cadência Frígia do compasso 10, o compositor opta por instituir a série harmônica da tonalidade de CM.

Porém, o compositor deseja enfatizar a expressão ‘Santa Maria’ repetindo-a e fazendo um empréstimo modal. No primeiro Santa Maria a relação harmônica é I, IV e V, sendo que na repetição utiliza o IV/ IV, VII/IV e retornando ao IV da tônica para dar continuidade à peça.

Figura 3 - Trecho da peça Ave Maria, cheia de graça que demonstra empréstimo modal.

The image shows a musical score for Ave Maria, consisting of four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "San ta Ma ri a San ta Ma ri a Mãe de Deus Ro gai por nós". A blue oval highlights the second "San ta Ma ri a" phrase across all staves, indicating a modal borrowing. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

Fonte: imagem produzida pelo autor. (2020)

Essas associações entre a harmonia e o texto, no intuito de construir a curva dramática da peça, são construídas a partir de convenções musicais tonais e, estas, por sua vez, são legisgnos.

4.1.2 Segunda Tricotomia: Análise Signo em relação ao objeto

4.1.2.1 Ícone:

Como ícone, consideraremos as relações melódicas, harmônicas e textuais, analisando-as e evidenciando as semelhanças existentes no universo intra e extra musical. Neste sentido, a música sacra teve seu principal desenvolvimento no período medieval, sendo a única prática musical aceita nas igrejas. No princípio era monódica e utilizada para a celebração religiosa, com o canto dos salmos, feitos pelos monges nos mosteiros. Neste primeiro momento, o ritmo musical era dado pela palavra e suas entonações. A escrita musical era muito incipiente e dava-se por meio de neumas, ou seja, acentos nas palavras que indicavam elevação ou abaixamento vocal. Além disso, utilizavam-se letras e cores para identificar as alturas aproximadas para entonação das vozes.

A partir de 800 d.C. a escrita musical desenvolveu-se graças à Guido D'Arezzo, evolução que permitiu a ampliação das compreensões musicais e o desenvolvimento da música polifônica e das técnicas de contraponto que são muito importantes para o estabelecimento da música coral na história. Começa a delinear-se uma percepção harmônica entre as vozes, sendo a *música ficta*³ a grande responsável por imprimir um caráter conclusivo às melodias, gerando o que conhecemos por cadências. Estabelecem-se diferentes vozes: o contratenor entre o tenor e o duplum (contralto) e abaixo do tenor uma voz grave (baixo).

3 Conforme Any Raquel Carvalho no livro *Contraponto modal*, uma das grandes contribuições para a supremacia do modo de Dó foi a música ficta, que era um sistema mais ou menos empírico, em que notas eram alteradas para modificar o caráter de certos intervalos. Neste sentido, desde o século XIV, a prática conduzia os cantores a abaixar ou elevar certas notas em meio tom com a finalidade de evitar o *diabolous in musica*, tornando as quartas e quintas justas e para dar um sentimento conclusivo à frase musical, devido a atração que o semitom exerce sobre sua nota vizinha. (CARVALHO, 2000, p.19)

Neste sentido, as relações com a música antiga se mostram na composição de Nestor Wennholz como Ícone, já que é uma obra do século XX e se relaciona com a música medieval, por semelhança.

4.1.2.2 Índice:

Como índice, consideraremos os elementos culturais que conferem a existência da composição Ave Maria a partir de suas características intra e extra musicais, abarcando o contexto sociocultural da época e o período musical a que pertence.

A estrutura da peça encontra-se no sistema tonal porque apresenta a relação de tensão e repouso e possui cromatismos. Isto se evidencia pela diversidade de cadências que a sucessão harmônica apresenta: Cadência autêntica imperfeita no 3º compasso, Cadência Picarda que acontece quando a música está em tonalidade menor, e a resolução dá-se pelo acorde maior que podemos observar nos compassos 7 e 25; Cadência Frígia obedece o padrão iv6 V e é comum acontecer na passagem de sessões musicais, como vemos no compasso 10.

O movimento entre as vozes versa entre paralelo, contrário, oblíquo e direto, e isso nos indica que o compositor utilizou como base os movimentos criados na Idade Média, apesar de que a linguagem harmônica indique sua contextualização. Na primeira constituição da polifonia, o contraponto do *organum paralelo* acontece nota contra nota em intervalos de IV e V justas e em movimentos paralelos, do *organum livre* se acrescentam os movimentos: contrário e oblíquo ao paralelo e, por fim, o *organum melismático*, em que a melodia principal é a voz tenor e sobre ela se acrescentam vocalizes, também em graus conjuntos.⁴

⁴ “A organização de sons sucessivos e simultâneos (intervalos melódicos e harmônicos), de forma a produzir um resultado musical compreensível, é a meta das cinco espécies de contraponto. O aspecto horizontal, isto é, a superposição das duas linhas (cantus firmus e contraponto), constitui o fator mais importante. Contudo, o movimento destas linhas contém um aspecto vertical – os intervalos harmônicos – cujo papel é essencial no resultado sonoro. Um completa o outro, independentemente de um ser resultante do outro. Esta união dos aspectos horizontal e vertical é consequência do controle vertical das consonâncias e dissonâncias. As consonâncias dão origem às sonoridades mais importantes, enquanto as dissonâncias se entrelaçam com as consonâncias, ativando-as e intensificando-as” (CARVALHO, 2000, p.54).

“As primeiras músicas polifônicas datam do século IX. Por essa época, os compositores partiram para uma série de experiências, introduzindo uma ou mais linhas de vozes com o propósito de acrescentar maior beleza e refinamento a suas músicas. A composição nesse estilo é chamada de *organum* e sua forma mais antiga é o *organum paralelo*, pois a voz organal (*vox organalis*, a que foi adicionada) tinha unicamente o papel

O texto é cheio de metáforas que representam qualidades de Maria e o compositor as utiliza para delinear a curva dramática da peça. Na primeira parte a relação texto-música sugere uma linguagem musical com caráter medieval, devido ao fato do texto ter sido extraído da Bíblia e estar em tonalidade menor, com poucos intervalos e em pequenos graus sugerindo um “canto monástico”. A segunda parte em que o texto tem caráter de súplica pela salvação, inicia na tonalidade de Do maior, efetivando-se nos compassos 15 e 16 em que a escala ascendente imprime esse caráter piedoso que acontece no diálogo do fiel à sua divindade. No final da peça, a palavra Amém que é utilizada como uma aprovação de tudo o que foi dito , at anteriormente, o compositor cria um contraponto no movimento das vozes para encerrar a peça na tonalidade maior. Neste sentido, a estrutura, as cadências, o movimento das vozes apresentada no texto são elementos indiciais da real existência dessa peça.

4.1.2.3 Símbolo:

Os símbolos musicais utilizados são os convencionados através dos tempos pelo desenvolvimento das concepções musicais e pela evolução da teoria musical. Na obra analisada podemos considerar como símbolo as claves de leitura determinada para cada timbre vocal: clave de sol nas vozes femininas (sopranos e contraltos) e “oitavada” na voz do tenor, clave de fá para a voz do baixo. Outra simbologia é o estabelecimento de compassos com ritmo simétrico: ternário e quaternário simples ($3/2$ e $4/2$) em que a figura da mínima é a unidade de tempo; as figuras musicais da semibreve, mínima e semínima, os pontos de aumento, as relações melódicas e harmônicas e suas cadências, as relações entre texto e

de duplicar a voz principal (*vox principalis*, a que conservava o cantochão original) num intervalo inferior, de quarta ou quinta. Nos dois séculos seguintes, os compositores foram gradualmente dando alguns passos no sentido de liberar a voz organal de seu papel como cópia fiel da voz principal. Por volta do século XI, além do movimento paralelo, a voz organal também usava o movimento contrário (elevando-se quando a voz principal baixava e vice-versa), o movimento oblíquo (conservando-se fixa enquanto a voz principal se movia) e o movimento direto (seguindo a mesma direção da voz principal, mas separada desta não exatamente pelos mesmos intervalos. No organum livre, a voz organal já aparece escrita acima da voz principal. No começo do século XII, esse rigoroso estilo de nota contra nota foi inteiramente abandonado, substituído por outro em que a voz principal se estica por notas do canto com longos valores. A voz principal passou, então, a ser chamada de tenor (do latim, *tenere*, isto é, manter). Acima das notas do tenor, longamente sustentadas, uma voz mais alta se movia livremente, expressa por notas de menor valor que, com suavidade, se iam desenvolvendo. Dá-se a um melodioso grupo de notas cantado numa única sílaba o nome de melisma, daí esse tipo de organum ser conhecido como *organum melismático*. (BENNET, 1986, p.14)

música, o caráter e o estilo da peça e suas características de interpretação e o texto que possui uma simbologia metalinguística. Por isso, entendemos todo o sistema tonal como uma construção lógica historicamente localizada, servindo-se das convenções existentes, e que se constitui numa linguagem construída sob a influência dos aspectos culturais, históricos e sociais, sendo assim um símbolo.

4.1.3 Terceira Tricotomia: Análise Signo-Interpretante

4.1.3.1 Rema:

Em uma escuta inicial, pode-se pensar que a peça possui características sonoras que remetem à polifonia renascentista⁵, já que existem figuras musicais com ritmo definido, definição de compasso, pela sua escrita, porque utiliza figuras de maior duração, pelas harmonias mais simplificadas, geralmente com intervalo inteiros entre um acorde e outro.

Ainda, outra característica da forma musical que se assemelha à renascentista é a ausência de extremos em dinâmicas, deixando a cargo dos intérpretes alternar as dinâmicas conforme a condução musical, porém de maneira sutil. Assim, o compositor inicia a peça em *piano* e somente indica um crescimento na última seção da música, no Amém final, encerrando a cadência em *forte*.

Outras características que sugerem uma interpretação da música renascentista são: o ponto nas figuras rítmicas em que as notas devem ser cantadas, aliviando ou suspendendo o som, o fato que as figuras de mesma duração, apresentadas em sequência, devem ser cantadas ligadas; o leve

⁵ Conforme sinaliza Bennet, “o período da Renascença se caracteriza, na história da Europa Ocidental, sobretudo pelo enorme interesse devotado ao saber e à cultura, particularmente a muitas ideias dos antigos gregos e romanos. Foi também uma idade de grandes descobertas e explorações, a época em que Vasco da Gama, Colombo, Cabral e outros exploradores estavam fazendo suas viagens de descobrimentos, enquanto notáveis avanços se processava na ciência e na astronomia. O homem explorava igualmente os mistérios de suas emoções e de seu espírito, desenvolvendo uma fina percepção de si próprio e do mundo ao seu redor. Em vez de acitar os fatos por sua aparência, passou a observar e questionar – e começou a deduzir coisas por conta própria. Todos estes fatores tiveram grande impacto sobre pintores e arquitetos, escritores e músicos e, sobretudo, sobre aquilo que criavam. (...) os compositores passaram a ter um interesse mais vivo pela música profana, inclusive em escrever peças para instrumentos, já não mais usados somente com a finalidade de acompanhar vozes. No entanto, os maiores tesouros musicais renascentistas foram compostos para a Igreja, num estilo descrito como “polifonia coral” – música contrapontística para um ou mais coros, com diversos cantores encarregados de cada parte vocal. Boa quantidade dessa música devia ser cantada *a capella*: era música essencialmente coral, cantada sem o acompanhamento de instrumentos.” (BENNET, 1986, p.23)

crescendo nas figuras longas e as ligaduras que indicam que se deve cantar a segunda nota mais suave que a primeira, para delinear um contorno melódico.

Como sabemos, um Rema, na concepção Peirceana, é quando nossa mente interpreta uma qualidade como outra qualidade. A música que apresentamos, em seus aspectos representativos, pode nos sugerir uma interpretação renascentista por apresentar características e densidades sonoras similares à música feita nesse período.

4.1.3.2 Dicente:

A peça Ave Maria cheia de graça foi composta no século XX e traz consigo as concepções desta época: as consequências culturais herdadas das duas grandes guerras tiveram seus efeitos na música e provocaram mudanças nas concepções musicais, gerando uma crise do sistema tonal, dividindo os estudiosos por sua afirmação e sua total dissolução, o retorno aos modos antigos, à criação de uma música de vanguarda e seus experimentalismos, a tecnologia como ferramenta composicional, a polirritmia e o politonalismo e o atonalismo.

Assim, a obra pretende simular as sonoridades musicais de outras épocas, utilizando-se dos movimentos das vozes iniciados no período medieval e consolidados pela polifonia renascentista, como já explicamos, mas utiliza-se do sistema tonal ao estabelecer relações de tensão e repouso entre as melodias e as harmonias, o que é uma característica desse sistema, por isso se constitui como dicente.

4.1.3.3 Argumento:

Ave Maria cheia de graça é uma música sacra composta por Nestor Wennholz, compositor gaúcho que viveu no final do século XX e início do século XXI, construída com o texto da oração cristã Ave Maria, traduzida para o português. Sua sonoridade procura simular, por meio do movimento das vozes e da progressão harmônica, sonoridades medievais, utilizando a polifonia e o contraponto simples, como no canto dos coros nas liturgias cristãs daquela época. Porém, como já abordamos, a relação tensão-repouso, a construção do fraseado, as cadências diversas, a construção dos acordes que formam a harmonia das vozes contendo

inversões, suspensões e alterações, expressam a forma contemporânea de construir música e, sem entrar nas especificidades da física do som, estamos muito distantes do período que a peça pretende retratar, sendo praticamente impossível chegar à mesma sonoridade. Porém, algumas características interpretativas que conhecemos destes períodos nos ajudam a experimentar uma sonoridade com maior leveza e menor densidade, cuja finalidade é motivar o indivíduo a *re-ligar* o ser consigo mesmo, com os outros e com o infinito como forma de evoluir.

4.2 Pai Nosso

A segunda peça a ser analisada é o Pai Nosso. É uma peça curta, com 21 compassos, para coro à *cappella* a 4 vozes.

4.2.1. Primeira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Signo.

4.2.1.1 Qualisigno:

Entenderemos por qualisigno as qualidades rítmicas, melódicas, harmônicas e timbrísticas da peça, que são:

Ritmo: A música Pai Nosso tem uma rítmica bastante variada em sua constituição geral. A figura utilizada como unidade de tempo é a semínima, versando entre os compassos ternários e quaternários. Utiliza-se das figuras de colcheias com e sem tercinas na maioria dos compassos, como forma de enquadrar a letra à melodia, adequando as acentuações silábicas à rítmica.

Melodia: A melodia da música perpassa as vozes numa espécie de contraponto. Inicia com uma melodia na voz dos baixos cantando a primeira frase: “Pai Nosso que estás no céu, santificado seja o teu nome.” A partir do compasso 4, o baixo segura a voz pedal até o compasso 6, dando suporte harmônico às outras vozes. Na sequência, em dueto, tenores e contraltos cantam a próxima frase, em intervalo de terças: “Venha a nós o teu Reino” e, na sequência, entra a voz da soprano, assumindo a melodia, com intervalos de terça e quinta (tríade) na tonalidade de BbM

Harmonia: devido as alterações no ii e vi grau para o modo maior (II e VI), as cadências sofrem empréstimo modal, porém, na sequência, seguem a ordem natural da progressão harmônica.

Timbres/Densidade: A peça foi composta para coro misto, ‘à capella’, a quatro vozes (SATB). Na qualidade timbrística, as vozes possuem uma extensão particular que qualifica e classifica a cada uma. As vozes agudas são classificadas como soprano (feminino) e tenor (masculino), as vozes graves denominam-se contralto ou alto (vozes femininas) e baixo/barítono nas vozes masculinas. Nesta peça, a voz da soprano possui uma extensão vocal que compreende o Re³ ao Fa⁴, na voz contralto La² ao Do⁴, na voz tenor Fa² ao F³ e no baixo Si¹ ao Si², não configurando uma grande densidade nos timbres vocais, pois as vozes cantam em regiões medianas.

4.2.1.2 Sinsigno:

Na categoria do sinsigno vamos considerar a relação do texto e melodia/harmonia na concepção da obra. Assim sendo, essa subordinação da música ao texto tem origem no período medieval e foi se modificando com o passar do tempo. Portanto, essa relação histórica entre o texto e música, a construção melódica da peça, as dinâmicas e andamentos, os aspectos interpretativos e representativos é que conferem à peça sua existência real e por isso os consideraremos como sinsigno.

A peça inicia com compasso quaternário. A voz grave dos baixos canta a melodia que está indicada pelo compositor como *muito livre* e que demonstra a característica que ele quer imprimir na peça, pois pretende simular o canto gregoriano medieval. Encerra a frase musical no compasso 3 e permanece a voz pedal para dar espaço à inserção das vozes do tenor e da contralto e, em seguida, da soprano. Essa seção da música encerra-se no compasso 6, que é ternário. Em seguida o compositor alterna as fórmulas de compasso: quaternário, ternário e quaternário para encaixar a métrica da letra à melodia: “O pão nosso de cada dia nos dá hoje.” Nos compassos 10 e 11 é omitida a voz do baixo para dar impressão de uma harmonia flutuante e a letra expressa um clamor por perdão: “E perdoa-nos nossas ofensas” encerrando assim mais uma frase musical. O baixo retoma na frase: “Assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido” e encerrando mais uma seção com o iii grau da tonalidade. Para encerrar, na última frase musical o compositor modifica a métrica dando um ritmo sincopado às vozes femininas, enquanto as vozes masculinas cantam a letra na cabeça do tempo. Esse formato torna-se interessante pelo desencontro da métrica entre as vozes femininas e

masculinas para enfatizar musicalmente a súplica: “não deixes cair em tentação” e o “livra-nos do mal”, encerrando com uma cadência suspensiva (ii para o V). O Amém final faz um contraponto entre as vozes, cuja melodia está na voz da soprano e as outras vozes fazem um complemento harmônico. Ele é crescente e acaba majestoso, porque o termo Amém serve para reafirmar o discurso que foi explicitado em todo o texto.

Os elementos acima demonstram a existência das convenções históricas da música sacra e a preocupação do compositor em provocar a dramaticidade da narrativa através da relação texto e música.

4.2.1.3 Legisigno:

Na categoria do legisigno, consideraremos todas as convenções musicais existentes na peça e que englobam o sistema musical, tais como as relações melódicas e harmônicas, o gênero musical e a estética empregada na composição do Pai Nosso de Nestor Wennholz. Assim, como legisigno podemos considerar a forma musical ABC da peça e a tonalidade de Bb Maior.

Figura 4 - Trecho da peça Pai Nosso com a indicação da substituição do ii e vi grau do campo harmônico pelos acordes maiores (II e VI).

The image shows a musical score for the 'Pai Nosso' (Our Father) prayer, featuring four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "e.cu. O Pão no- sso de ca-da di-a nos dá ho- je e per- do- a- nos no-". The score is written in a key signature of two flats (Bb Major) and a 3/4 time signature. Two blue boxes highlight specific harmonic changes in the Soprano and Bass parts. The first box is around the first measure, and the second box is around the fifth measure. The Soprano part starts with a treble clef and a 3/4 time signature, while the Bass part starts with a bass clef and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Fonte: imagem produzida pelo autor (2020).

Também é importante comentar que acontece uma modificação no segundo grau e no sexto grau da série harmônica, quando o compositor se utiliza de um

empréstimo modal, substituindo pelo grau maior, CM e GM. Assim, sabendo que o legisigno compreende as convenções musicais, e um campo harmônico envolve a sua organização por uma série harmônica que respeita as leis convencionadas pelo sistema tonal, de tons e semitons, e o empréstimo modal, como exceção à regra, acontece toda vez que um acorde é substituído por outro, sem substituir a tonalidade, cedido de outra série harmônica. Esta ocorrência pode ser classificada, portanto, como um legisigno.

4.2.2 Segunda Tricotomia: Análise Signo em relação ao Objeto.

4.2.2.1 Ícone:

Como ícone consideraremos as relações melódicas, harmônicas e textuais, analisando-as e evidenciando as relações intra e extra musicais. Portanto, percebendo na peça a presença de passagens em que duas vozes cantam em intervalos de terças sobrepostas, podemos lembrar que é a partir do século XIV que os compositores começam a utilizar este tipo de intervalo harmônico, procurando ajustar sua consonância à outras formas de temperamento, pois a afinação pitagórica causava incômodo. Somente, a partir da afinação mesotônica⁶ que as terças passam a ser tratadas integralmente como consonância por ter maior regularidade entre os intervalos.

Outra característica da peça é a primeira frase musical, nos compassos 1 a 3, que se assemelha a uma espécie de cantochão, visto que deve ser cantada com certa liberdade rítmica. O cantochão é uma forma simples, monódica, em que a palavra confere o ritmo à melodia, respeitando os acentos e flexões que a palavra propõe. No caso específico desta passagem do Pai Nosso, o compositor propõe uma melodia simples, no intervalo de 1 oitava, em que cada sílaba canta uma nota diferente, em alguns casos repetindo e acentuando as palavras “céu”, “estás”, a

⁶ O sistema natural, fundamentado em cálculos acústicos, define com precisão o número de vibrações para cada nota e as relações entre elas (por exemplo no Sistema de Zarlino e Pitágoras). Nesses sistemas, o som resultante da sobreposição de doze quintas é mais agudo do que a de sete oitavas. O sistema temperado ou mesotônico iguala os semitons em partes perfeitamente iguais, ficando cada um com quatro comas e meia. Este sistema representa o abandono da perfeição da afinação absoluta no sistema natural em favor do uso do sistema cromático; é uma renúncia aos cálculos físicos (pitagóricos), à acústica pura, para facilitar as projeções harmônicas (MED, 1996, p.30)

sílaba “San” de Santificado e a sílaba “No” da palavra “Nome.” Essas características extramusicais se relacionam por semelhança com o objeto, ou seja, a peça Pai Nosso.

Figura 5 - Trecho da peça Pai Nosso indicando os acentos métricos da melodia.

PAI NOSSO

NESTOR WENNHOLZ - Natal/1984

$\text{♩} = 60$
Moderato e Muito Livre

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Pai Nosso estás no céu - san-ti-fi-ca-do se-ão teu no-me

Fonte: imagem produzida pelo autor. (2020)

Ainda, nos compassos 4 a 6 o compositor firma uma nota pedal, no caso, a tônica Sib, para imitar o pedal parado do órgão para fazer a base harmônica da frase sem ter um ritmo igual às outras vozes. Da mesma forma que na composição anterior, podemos identificar que o compositor se utilizou de elementos da polifonia medieval conhecida como *organum*.

Figura 6 - Trecho da peça Pai Nosso indicando a nota pedal e a entrada das vozes.

S.
A.
T.
B.

se-ja fei-taa tu-a Von-ta-de a-ssim na Te-rra co-mo-no
Ve-nhaanós o teuRei-no se-ja fei-taa tu-a Von-ta-de a-ssim na Te-rra co-mo-no
me - - - a-ssim na Te-rra co-mo-no

Fonte: imagem produzida pelo autor. (2020)

Todos esses aspectos apresentados são icônicos, porque nos remetem a outro tempo histórico que tinham concepções musicais específicas e nos permitem formar imagens que residem fora de nosso tempo e atualizá-las através das representações musicais.

4.2.2.2 Índice:

Como índice, consideraremos os elementos culturais que conferem a existência da composição Ave Maria (V), a partir de suas características intra e extra musicais, abarcando o contexto sociocultural da época e o período musical a que pertence.

A composição está escrita na grafia contemporânea, como demonstramos na análise de primeridade. A distância histórica que temos dos tempos medievais e da forma de escrita neumática também indica a existência da peça em seu contexto histórico.

4.2.2.3 Símbolo:

Como elementos simbólicos consideraremos todos os sinais da grafia musical como as claves de Sol e Fá, determinadas para cada voz, a armadura de clave que indica a tonalidade da peça em Bb, a fórmula de compasso quaternário, com mudança para ternário no decorrer do discurso musical, a melodia monofônica interpretada pela voz baixo que confere uma característica de cantochão e traduz uma simbologia musical histórica que nos remete às práticas musicais desenvolvidas nos primeiros séculos da era cristã.

4.2.3 Terceira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Interpretante.

4.2.3.1 Rema:

Por suas qualidades, a peça Pai Nosso procura simular a música medieval. Podemos constatar isso desde o início da peça, visto o uso melodia monofônica ao estilo cantochão e da voz pedal conferida à voz do baixo, no intuito de simular o pedal do órgão que sustenta a harmonia das outras vozes. Outra característica da música medieval está no início da peça, no momento em que o compositor sugere o

andamento moderado e muito livre, característica de liberdade rítmica que também nos lembram que, no cantochão, a palavra determinava o ritmo da música.

4.2.3.2 Dicente:

Por sua existência e as formas de registro, a música Pai Nosso evidencia que foi composta dentro das convenções do sistema tonal. A composição está escrita conforme convenções atuais, contendo diversas tercinas com colcheias, assim como definições de compasso com métrica regular, cadências que evidenciam a relação tensão-repouso ou até um movimento de tensão, harmonias contendo inversões, suspensões e a alteração comprovam que a obra em si é fruto das concepções culturais e utiliza a linguagem musical do século XX.

4.2.3.3 Argumento:

A obra Pai Nosso procura expressar um sentimento religioso, sendo uma característica da música sacra que pretende inspirar seu ouvinte aos sentimentos ligados à fé. O próprio texto da peça, que foi retirado da Bíblia, é uma oração proferida por Jesus Cristo, que ensina aos seus discípulos a ter uma relação filial com Deus, invocando-o como Pai. Essa relação de '*filia*' da criatura com seu criador não era permitida na religião judaica, sendo que a lei do "olho-por-olho, dente-por-dente" era a que imperava e, por isso, o texto traz a concepção do perdão como um sentimento a ser cultivado pela pessoa. Desta forma, a construção musical pretende fazer essa ligação do texto e seus aspectos metalinguísticos e expressar os sentimentos religiosos em forma de som.

4.3 Ave Maria (V)

Ave Maria (V) é uma composição de Nestor Wenholz composta para coro misto, '*à capella*', a 8 vozes.

4.3.1 Primeira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Signo

4.3.1.1 Qualisigno:

Entendemos por qualisigno as qualidades rítmicas, melódicas, harmônicas e tímbricas da peça, que são:

Ritmo: Na qualidade rítmica, a peça é simples. As figuras utilizadas na concepção da obra serão as de maior valor: semibreve, mínima, semínima e, em algumas passagens, a colcheia. Há um motivo que aparece em diversos compassos que é a semínima pontuada, seguida de uma colcheia e uma mínima, completando o compasso quaternário. Este tema é utilizado principalmente na mudança de sessão da peça aliado à mudança da série harmônica.

Melodia: A melodia que perpassa as vozes é simples, apresentando movimento em graus conjuntos, com intervalos maiores e menores, e muitos cromatismos para fazer a transição harmônica e função de bordadura à melodia, utilizando constantemente sustenidos e bemóis no discurso musical.

Harmonia: A armadura de clave está em CM, porém a peça inicia em GM e vai transitando por diversas tonalidades, utilizando os encadeamentos harmônicos de GM, F, Eb e Ab ou suas relativas menores e encerrando a peça na tônica.

Figura 7 - Trecho da peça Ave Maria (V) com a indicação da densidade das vozes.

Nestor Wennholz

♩ = 70
Calmamente, devoto

A

Soprano
A - ve Ma ri a gra - ti - a ple - na Do - minus

Alto
A - ve Ma ri a gra - ti - a ple - na Do - minus

Tenor
pp mp pp p
A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na

Bass
pp mp p
A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na

Fonte: imagem produzida pelo autor. (2020)

Timbre/Densidade: A peça foi composta para vozes mistas (SSAATTBB), ou seja, a 8 vozes. As vozes são divididas na primeira frase musical. Começam as

vozes masculinas de baixo, barítono, tenor 2 e tenor 1, em harmonia cantando 'Ave Maria' e, ao terminar o tema, passando às vozes femininas, que iniciam o tema em uníssono, como um eco das vozes masculinas. Aos poucos, abre-se a harmonia. Assim, a obra possui uma densidade grande pela extensão das vozes, utilizando as regiões mais graves para as vozes graves e agudas para as vozes agudas. E, para explorar ainda mais essa densidade, o compositor trabalha com todas as nuances, explorando ao máximo as dinâmicas no discurso musical.

4.3.1.2 Sinsigno:

Compreenderemos como Sinsigno a existência da peça Ave Maria (V) como uma música vocal polifônica, composta para coro misto, *à capella*, à 8 vozes: soprano, mezzo, contralto 1 e 2; tenor 1 e 2, barítono e baixo. Essa divisão de vozes acontece somente na primeira sessão da peça, cantando o tema Ave Maria pelas vozes masculinas, quando entram as vozes femininas em efeito de eco, repetindo o tema com outra harmonia. A partir desse momento, as vozes caminham juntas, a 4 vozes.

O andamento está indicado no início como *calmo* e a interpretação é *devoto*. O texto da peça é a letra da oração da Ave Maria em latim, já exposta a tradução em análise anterior. Neste sentido, a relação texto-música é evidenciada principalmente nos efeitos de eco, quando o compositor deseja reafirmar uma ideia textual e musical relevante.

4.3.1.3 Legisigno:

À categoria do legisigno, utilizaremos todas as convenções musicais existentes na peça e que englobam o sistema musical, as relações melódicas e harmônicas, o gênero musical e a estética empregada na composição da Ave Maria (V).

Neste sentido, a peça tem como base composicional o sistema tonal, isto é, há um centro tonal em que todas as harmonias recaem, mesmo que durante esta peça exista uma troca constante de encadeamento harmônico, e esta evidência se concretiza pela relação tensão/repouso e nas cadências presentes no discurso musical.

Outra característica da peça é o estilo sacro e o texto que apresenta que é extraído de uma oração antiga. A definição do andamento e da forma de interpretação, indicadas como *calmo* e *devoto*, também sugerem que a peça é música sacra.

4.3.2. Segunda Tricotomia: Análise Signo em relação ao Objeto

4.3.2.1 Ícone:

Como ícone, consideraremos as relações melódicas, harmônicas e textuais, a partir das semelhanças intra e extra musicais. Para tanto, fica evidente que a peça analisada possui características da música com a linguagem do século XIX⁷ por apresentar uma variada sequência harmônica, riqueza de cromatismos e a constante modulação de tonalidades.

4.3.2.2 Índice:

Como índice, consideraremos os elementos culturais que conferem a identidade musical à Ave Maria (V) e suas características intra e extra musicais, considerando o contexto sociocultural da época e o período musical o qual a música pertence. Para tanto, percebemos na peça a diversidade de harmonias que conferem organicidade à obra musical. Ao analisar o universo harmônico percebemos a clara evidência da música com as características do século XIX. Conforme apresenta Medaglia (2008) os temas preferidos dos compositores românticos era o mistério, o oculto e, por isso, utilizavam-se do subjetivismo na construção das harmonias. Esse subjetivismo foi uma reação ao engessamento da criatividade que o período Clássico tornou na música e pode ser classificado como uma ruptura que determinou uma nova época na história da música ocidental.

7 Movimentos importantes de afirmação e negação do sistema tonal iniciaram no século XIX e, como consequência, o surgimento da música de vanguarda que questionou as concepções mais dogmáticas e tradicionalistas que vigoravam até então. “A emancipação da dissonância é uma emancipação geral da harmonia, uma rejeição das regras clássicas que nos impuseram a distinção entre acordes instáveis, transitórios, que não satisfazem o ouvido (consonâncias), e acordes estáveis, aos quais o ouvido aspira (consonâncias). O livre emprego dos diferentes agregados sonoros e seu corolário melódico, o cromatismo, têm uma história que remonta à Renascença.” (CANDÊ, 2001, p. 187)

4.3.2.3 Símbolo:

Como sabemos, toda a semântica musical faz parte de uma linguagem, codificada em um sistema, também convencionada e, por isso, a escrita musical é uma representação do som a que se queira produzir. Esta construção foi aperfeiçoando-se com o passar do tempo. No caráter simbólico, podemos reconhecer desde as claves de escrita das vozes, o andamento quaternário representado pela fração 4/4, a figuração melódica que determina a altura do som e suas pausas (silêncio) definindo o ritmo, os acordes que simbolizam encadeamento harmônico, bem como o andamento, as expressões, as dinâmicas, as articulações e os acidentes.

4.3.3. Terceira Tricotomia: Análise Signo em relação ao Interpretante

4.3.3.1 Rema:

Por suas qualidades, a peça Ave Maria (V) nos sugere que foi composta no século XIX e com a linguagem musical dessa época. Por isso, percebemos a presença de inúmeros cromatismos nas linhas melódicas das vozes, o encadeamento harmônico apresenta diversas alterações e adição de graus, a sua constituição modulatória em toda a obra que perpassa diversas tonalidades e provoca no ouvinte uma sensação de movimento constante.

4.3.3.2 Dicente:

As características apresentadas comprovam que a Ave Maria (V) é uma composição que utiliza os elementos estéticos musicais do século XIX. Bennet explicita de maneira clara essas características:

O âmbito da matéria musical foi muito alargado com os compositores românticos. As melodias, sejam temas ou apaixonadas, tornam-se mais líricas, semelhantes a canções, com modulações mais rápidas e ousadas. As harmonias também se tornam mais ricas e profundas no plano emocional, com amior emprego de dissonâncias, introduzindo notas cromáticas estranhas à tonalidade. (BENNET, 1986, p.58)

4.3.3.3 Argumento:

A música Ave Maria (V) é uma obra polifônica para coral *à capella*, do compositor Nestor Wennholz e foi criada para ser uma peça sacra, com o texto da oração da Ave Maria. Se constitui numa obra com linguagem musical do século XIX. Sua característica principal é o aspecto modulatório, ou seja, o discurso musical perpassa pelo encadeamento harmônico de diversas tonalidades do sistema, utilizando os cromatismos como ponte para o início de uma nova harmonia e proporcionando ao ouvinte uma sensação de movimento constante, em que a relação tensão repouso parece não acontecer no decorrer da peça.

5. ASPECTOS DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL E PERSONALIDADE COMPOSICIONAL

O músico e compositor gaúcho Nestor Miguel Wennholz é um artista nascido no século XX e obteve uma sólida formação musical, como percebemos no relato de sua biografia, permitindo-o empreender uma consistente carreira profissional, artística e acadêmica. Neste sentido, percebe-se claramente que suas obras refletem um conhecimento profundo das técnicas composicionais para coro, como, por exemplo, o conhecimento da extensão e do registro vocal de cada naipe, os conhecimentos de harmonia e contraponto e, principalmente, da história da música ocidental e das características que compõem cada uma das fases históricas da evolução e compreensão musical da humanidade e que acrescentaram novas formas no fazer musical ao longo do tempo. Consideramos que a estética empregada em suas obras é bem tradicional e não apresenta elementos inovadores. Porém, detectamos o uso dos elementos herdados da tradição histórica da música ocidental com propriedade e discernimento, atualizando-os à linguagem contemporânea. A utilização do contraponto entre as vozes, gerando um efeito de eco, é um elemento de bastante ocorrência, lembrando muito a polifonia da estética renascentista.

Outra característica evidente na obra do compositor é sua religiosidade. Nesta análise de obras sacras não nos referimos à religiosidade por uma ou outra denominação religiosa, mas pela percepção de que o compositor pretende provocar o sentimento da religiosidade, ou seja, da necessidade que o ser humano possui de transcender a si mesmo e conferir sentido e significado à vida. Essa dimensão tem relevância em suas obras sacras. Esse elemento está evidenciado nas indicações de interpretação das peças que aparecem como *piacerolle* (piedoso), devoto, tranquilo, calmo.

Outro elemento de relevante importância na carreira musical é de que um bom músico pode conhecer todas as técnicas de composição e dominar a teoria para compor uma obra, e isso é imprescindível, mas se não tiver o conhecimento profundo da cultura e da identidade musical que o cerca, que permite ir além da técnica, o que lhe confere significado, a obra será puramente signos musicais. A

sensibilidade musical ultrapassa o signo e a ele confere sentido. Exemplo disso são as obras sacras que analisamos. Para compô-las, o compositor precisou imergir seu conhecimento na cultura cristã, sua história, costumes, linguagem para poder criar. É por isso que Turino afirma que o processo de significação musical é diretamente compreendido no nível afetivo.

Estes são alguns aspectos de sua personalidade composicional de Nestor. Porém, buscamos descobrir com maior profundidade essa *persona musical*, e a semiótica constituiu-se como uma ferramenta para essa descoberta, porque a análise não se restringe somente aos aspectos intra musicais das obras, que são imprescindíveis, contudo, permite-nos ir além e diagnosticar os aspectos extra musicais da obra e que incidem determinantemente na criação musical.

Após as análises, constatamos que Wennholz, formado na cultura e nos costumes musicais do século XX, consegue traduzir a linguagem musical de épocas bastante distantes de nosso tempo, como, por exemplo, elementos musicais da Idade Média e do Renascimento como o contraponto, aliados à linguagem contemporânea, sem descaracterizar nenhum desses elementos apresentados, conseguindo fundir o passado e o presente num mesmo discurso musical. Estes aspectos ficam claros na análise das obras: Ave Maria, cheia de graça e Pai Nosso. A Ave Maria (V) é uma obra... Essas características revelam que o processo criativo do compositor acontece de maneira aberta, dinâmica e criativa, como referimos no primeiro capítulo do nosso trabalho acerca da construção da identidade musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aprendizagem é processo, e processo é construção. Aventurar-se no mundo do conhecimento é uma experiência sem dúvida audaciosa, e nos permite desconstruir-nos e reconstruir-nos constantemente. Desconstruir-se e reconstruir-se é uma tarefa que nem todos tem a coragem de empreender, mas que se torna uma tarefa essencial para a evolução humana. E isso é magnífico porque não corremos o perigo de nos instalar em uma “zona de conforto” que é estéril para o ser humano. O conhecimento tem o poder de “escancarar as portas e janelas” do universo e nos proporcionar novas possibilidades e novas leituras sobre o mundo que nos cerca. Ao encerrar a primeira fase de um ciclo que é permanente, o sentimento é de gratidão à todas as pessoas que fizeram parte dele.

Este trabalho referiu-se à leitura e à significação de um universo musical muito particular do compositor Nestor Miguel Wennholz, o qual pude conhecer e compartilhar de seu trabalho artístico durante alguns anos no Coro desta Universidade.

Iniciamos este trabalho procurando elencar as principais discussões sobre a construção da identidade musical no intuito de construir as bases epistemológicas que nos permitissem desvelar uma possível personalidade composicional, a partir da análise de algumas obras sacras de Nestor. Após a leitura e discussão de diversas teses sobre o assunto, concluímos que identidade musical e os elementos de expressão cultural conhecidos nos hábitos comuns, nas concepções religiosas, antropológicas e sociais possuem íntima interdependência. Neste sentido, a construção musical de um povo depende intrinsecamente desses elementos e são a expressão mais viva de sua existência. Por isso, a música revela a identidade de um povo e sua significação pode ser lida quando entramos em contato com os aspectos culturais que lhe conferem significado.

O segundo capítulo buscou conhecer o método de análise proposto pela semiótica e nos permite uma leitura musical aprofundada, permitindo criar relações intra e extra musicais com a peça que estamos analisando e, assim, conhecer todos os aspectos que influenciaram o compositor a chegar no resultado das obras em

análise. Por esse motivo que iniciamos nosso estudo conhecendo as bases filosóficas sobre a construção da identidade musical.

No terceiro capítulo empenhamos a análise de algumas obras sacras do compositor Nestor Wennholz para conhecer esses aspectos intra e extra musicais e poder produzir elementos que revelassem sua identidade musical, apresentadas no último capítulo, elementos estes que o revelam enquanto um compositor do século XX pelo estilo e pela linguagem que utiliza em suas obras. As análises também permitiram vislumbrar características de sua personalidade composicional, que pelo menos nas obras analisadas, mostra-se bastante tradicional, mas que consegue traduzir elementos musicais de outras épocas atualizando-as para a linguagem do nosso tempo.

Para tanto, concluímos que o compositor Nestor Wennholz foi um músico com uma carreira profissional sólida devido a sua formação contínua que perpassou toda a sua carreira. Desde os estudos na infância, passando pela graduação na Universidade e a especialização na Alemanha. Neste sentido, o legado que nos deixou corrobora nesta afirmação. Suas composições são diversas, tanto para instrumento como para vozes, em diversos estilos e linguagens e apresenta elementos de diversas épocas da história da música. Porém, a análise de somente três obras para coro, não nos permite apresentar um panorama geral de sua personalidade musical devido a escassez de obras analisadas. E esta é uma lacuna que o trabalho apresenta e que, posteriormente, será aprofundada com a análise e estudo de outras obras do compositor.

Este trabalho apresentou uma análise semiótica de obras para canto coral, inédito na pesquisa em música e acredito ter contribuído no desenvolvimento da investigação musical no ambiente acadêmico e que poderá ser utilizado como pesquisa e aperfeiçoamento dos estudos e do Canto Coral em nosso País.

Meu intuito é dar continuidade neste estudo analisando uma obra orquestral do compositor Wennholz chamada Ballet Ana Terra, inspirado na obra Ana Terra de Érico Veríssimo com o objetivo de analisar os elementos musicais e culturais presente na obra no intuito de aprofundar o estudo da identidade musical e a personalidade musical do compositor gaúcho.

Neste sentido, acredito que nossa geração precisa entrar em contato com a forma de produção e interpretação musical das gerações anteriores como elemento educativo e para o conhecimento da evolução histórica da música, não se deixando perder os valores que foram construídos antes de nós e que possibilitaram que chegássemos até aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLACKING, John. **Hay musica en el hombre?** Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 39.

BENNET, Roy. **Uma breve história da música.** Tradução: Maria Teresa Resende Costa, Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1986.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música:** vol.2, tradução Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.187;194.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto Modal: manual prático.** Porto Alegre, Ed. Sagra Luzzato, Nova Multimedia, 2000, p. 19.

DORING, Kathaarina. **A música começa na pessoa – memória e identidade musical subjetiva.** Artigo científico, I Seminário Nacional de Psicologia da Música e Educação Musical, Universidade do Estado da Bahia, 2016, 12 p.

MED, Bohumil. **TEORIA DA MÚSICA.** 4ª ed. Revisada e Ampliada, Brasília, DF, Musimed, 1996, p. 30.

MEDAGLIA, Julio. **Música, Maestro! do canto gregoriano ao sintetizador.** São Paulo, Globo, 2008, p.102.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Etnomusicologia e Significações Musicais.** Tradução de Silvana Bomskov, Revista Acadêmica de Música, n. 10, 2004, p. 5 - 30.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v.44, n.1, p. 223.

PORTO, Patrícia. **O cancionero popular da imigração italiana: A leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção.** Tese (doutorado) em Letras, Universidade de Caxias do Sul, 2015, p. 84.

SOLOMON, Maynard. **Beethoven: vida e obra**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1994, p.83.

SANTAELLA, LÚCIA. O que é Semiótica? São Paulo:, SP: Brasiliense, 2017.

TURINO,Thomas. **Signs of imagination, identity, and experience: A Peircean Semiotic Theory for Music**. Ethnomusicology, Spring Summer. University of Illinois press on behalf of Society for Ethnomusicology, Illinois,1999, vol.43, n. 2, p. 221-255. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/852734?seq=1>. Acesso em: 07 set. 2020.

WARDEN, Nolan. **Problema de “identidade” da etnomusicologia: a história e as definições de um termo problemático em pesquisa musical**. Portal de Publicaciones Científicas y técnicas: El oído pensante, v. 4, n.2, 2016. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7509/67>. Acesso em: 07 set. 2020. 21 p.

WOLFF, Marcus. **Dos signos musicais aos signos de identidade: uma abordagem semiótica do processo de construção de identidades**. Artigo Científico, Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Belém, 2011, Disponível em: https://www.academia.edu/18959998/Dos_Signos_Musicais_aos_signos_de_identidade. Acesso: 30 agost. 2020, 14p.

ANEXO 1- PARTITURAS DAS CANÇÕES ANALISADAS

1. Ave Maria, cheia de graça (enviado áudio midi das partituras).

Ave Maria, cheia de graça

Nestor Wennholz

Edição: Michel Fernando Zatta

$\text{♩} = 55$ Tranquilo, Piacerolle

Soprano

p

A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Alto

p

A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Tenor

p

A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

Bass

p

A ve Ma ri a che ia de gra ça. O Se nhor é con vos co, ben

6

S.

di ta tu entreas mu lhe res. E bendi to éo fru to de vos so ven tre Je sus

A.

di ta tu entreas mu lhe res. E bendi to éo fru to de vos so ven tre Je sus

T.

di ta tu entreas mu lhe res. E bendi to éo fru to de vos so ven tre Je sus

B.

di ta tu entreas mu lhe res. E bendi to éo fru to de vos so ven tre Je sus

11

S.
 San ta Mari a San ta Ma ri a Mãe de Deus Ro gai por nós

A.
 San ta Mari a San ta Ma ri a Mãe de Deus Ro gai por nós

T.
 San ta Mari a San ta Ma ri a Mãe de Deus Ro gai por nós

B.
 San ta - Mari a San ta Ma ri a Mãe de Deus Ro gai por nós

17

S.
 pe ca do - res A go ra e - na ho ra de nos sa mor te. A - mém

A.
 pe ca do - res A go ra e - na ho ra de nos sa mor te. A - mém A -

T.
 pe ca do - res A go ra e - na ho ra de nos sa mor te. A - mém. A -

B.
 pe ca do - res A go ra e - na ho ra de nos sa mor te. A - mém. A -

23

S. *mf* A - - mém *f* A - - - mém

A. *mf* - - - mém. A - - - mém! *f*

T. *mf* - - - mém. A - - - mém! *f*

B. *mf* - - - mém A - - - - mém! *f*

2. Pai Nosso (enviado áudio midi das partituras).

PAI NOSSO

NESTOR WENNHOLZ - Natal/1984

$\text{♩} = 60$
Moderato e Muito Livre

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Pai Nosso que estás no céu - san-ti-fi-ca-do se-jao teu no-me

se-ja fei-taa tu-a Von-ta-de a-ssim na Te-rra co-mono

Ve-nhaa nós o teu Rei-no se-ja fei-taa tu-a Von-ta-de a-ssim na Te-rra co-mono

Ve-nhaa nós o teu Rei-no se-ja fei-taa tu-a Von-ta-de a-ssim na Te-rra co-mono

a-ssim na Te-rra co-mono

7

S. céu. O Pão no - sso de ca-da di-a nos dá ho - je e per - do - a - nos no -

A. céu. O Pão no - sso de ca-da di-a nos dá ho - je e per - do - a - nos no -

T. céu. O Pão no - sso de ca-da di-a nos dá ho - je e per - do - a - nos no -

B. céu. O Pão no - sso de ca-da di-a nos dá ho - je

12

S. ssas o-fen - sas. a-ssim co-monós per-do-a - mos a quemnos tem o - fen - di-do.

A. ssas o-fen - sas. a-ssim co-monós per-do-a - mos a quemnos tem o - fen - di-do.

T. ssas o fen - sas. a-ssim co-monós per-do-a - mos a quemnos tem o - fen - di-do.

B. a-ssim co-monós per-do-a - mos a quemnos tem o - fen - di-do.

16

S. E não nosdei-xes ca - ir em ten ta ção, mas li-vra-nos do mal. A -

A. E não nosdei-xes ca - ir em ten-ta-ção, mas li-vra-nos do mal. A -

T. E não nos dei - xes ca - ir mas li-vra-nos do mal. A -

B. E não nos dei - xes ca - ir mas li-vra-nos do mal. A -

20

S.
A.
T.
B.

mém!
mém!
mém!
mém!

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piece begins at measure 20. The Soprano part starts with a melodic line of eighth notes, followed by a quarter note and a half note, ending on a long note with a fermata. The Alto part follows with a similar rhythmic pattern. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. All four voices converge on the word 'mém!' in the final measure, which is held with a fermata.

3. Ave Maria (V) (enviado áudio midi das partituras).

Ave Maria (V)

Nestor Wennholz

$\text{♩} = 70$
Calmo, devoto

A

Soprano
A - ve Ma ri a gra - ti - a ple - na Do - minus

Alto
A - ve Ma ri a gra - ti - a ple - na Do - minus

Tenor
pp mp pp p
A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na

Bass
pp mp p
A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na

9

B **C**

S.
te - cum. Be - ne - di - cta tu in mu li e - ribus et - be -

A.
Do - mi nus te - cum. - Be - ne - di - cta tu in mu li e - ribus et - be -

T.
Do - mi nus te - cum. - Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ribus et

B.
Do - mi nus te - cum. - Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ribus et be -

17 D

S. - ne-di - ctus fru-ctus ven - tris tu - i Je - sus. - San - cta

A. - ne-di - ctus fru-ctus ven - tris tu - i Je - sus. - San - cta

T. ne-di - ctus fruc-tus ven - tris tu - i Je - sus. San - cta

B. - ne-di - ctus fruc-tus ven - tris tu - i Je - sus. San - cta

23 E

S. Ma - ri - a - o - ra pro no-bis pe-ca-to-ri - bus nunc et in

A. Ma - ri - a Ma - ter - De - i o - ra pro no-bis pe-ca-to-ri - bus nunc et in

T. Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro no-bis pe-ca-to-ri - bus nunc-et in

B. Ma - ri - a Ma - ter De - i o - ra pro no-bis pe-ca-to-ri - bus nunc-et in

27 **F**

S. ho-ra mor-tis A - - -

A. ho-ra mor-tis mos - traе. A - - -

T. ho-ra-mor-tis no - strae A - - - *p*

B. ho-ra-mor-tis no - strae A - - - *p*

31

S. - - - mé - - - n!

A. - - - mé - - - n!

T. - - - mé - - - n. *mf*

B. - - - mé - - - n. *mf*