

Paulo de Tarso Salles (ed.)

Anais do VI Simpósio Villa-Lobos

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP)

29 de setembro a 01 de outubro de 2021

ISBN 978-65-88640-55-5

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612a Simpósio Villa-Lobos (6. : 2021 : São Paulo)
 Anais do VI Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] : videoconferências /
 organização Paulo de Tarso Salles – São Paulo : ECA-USP, 2021.
 PDF (686 p.)

Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 29 de setembro a 01 de outubro
de 2021, São Paulo, SP
ISBN 978-65-88640-55-5

1. Música – Brasil - Congressos. I. Salles, Paulo de Tarso.

CDD 21. ed. – 780.981

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

A estrutura solo-coro no *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos

Danilo Martins Ferreira

maestro@usp.br | USP

Prof^a. Dr^a. Susana Cecilia Igayara-Souza

susanaiga@usp.br | USP

Resumo: Villa-Lobos, em 1958, portanto um ano antes de falecer, compôs o *Magnificat-Alleluia* para voz solista (contraltino ou contralto), coro e orquestra, adicionando a palavra *Alleluia* – que não faz parte do texto latino tradicional do *Magnificat*. Este artigo busca analisar a estruturação da relação solo-coro, a partir da inserção desta palavra – *Alleluia* – e a transformação de sua estrutura formal, apontando as intervenções corais que foram compostas intercaladamente com a voz solista e destacando em tabelas o plano estrutural da peça e as aparições do coro no *Alleluia*. O artigo também discute aspectos históricos sobre a escolha do solista nas duas performances que ocorreram quando Villa-Lobos era vivo. Busca-se mostrar que a importância e o tratamento dados a esta palavra pelo compositor foi marcante, de modo que estas cinco participações do coro vieram a ser os trechos mais conhecidos desta obra singular, tornando o *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos distinto sobretudo pelo *Alleluia*.

Palavras-chave: Villa-Lobos. *Magnificat-Alleluia*. Magnificat. Estrutura solo-coro.

English title: The solo-choir structure in Villa-Lobos' Magnificat-Alleluia

Abstract: In 1958, one year before his death, Villa-Lobos composed the *Magnificat-Alleluia* for soloist (contraltino or alto), choir and orchestra, adding the word *Alleluia* – which does not belong to the traditional Latin text of the *Magnificat*. This article analyses the structure of the relation soloist-choir, from the perspective of the introduction of this word – *Alleluia* – and the transformation of the formal structure of the piece, pointing the choir intervention that merges with the solo and showing on tables the piece's structural plan and the choir participation on the *Alleluia*. The article also discusses historical aspects about the soloist choice of the two performances that took place when Villa-Lobos was alive. The attempt is to show that the importance and the curatorship given to this single word was outstanding, so that these five choir participations became the best-known parts of this unique work-of-art, making the *Magnificat-Alleluia* distinguished mainly for the *Alleluia*.

Keywords: Villa-Lobos. *Magnificat-Alleluia*. Magnificat. Soloist-choir structure.

Sobre o contexto histórico

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) escreveu o *Magnificat-Alleluia* cerca de um ano antes de seu falecimento. Donatello Grieco¹ reproduz informação de Manuel Bandeira sobre a composição:

Em 1958 o poeta Manuel Bandeira foi visitar Villa-Lobos em seu apartamento da Rua Araujo Porto Alegre, no Rio de Janeiro e encontrou-o trabalhando no Magnificat Alleluia que ao compositor fora encomendado pela Associação Italiana de Santa Cecília, desejosa de oferecer a peça ao Papa Pio XII (GRIECO, 2009, p. 16).

Lisa Peppercorn se equivoca ao escrever que: “[...] Outra obra deste tipo foi resultado de uma encomenda do Papa Paulo VI, o *Magnificat Aleluia* [...] que estreou no Rio de Janeiro.” (PEPPERCORN, 2000, p. 159), uma vez que este papa foi eleito em 1963, quando Villa-Lobos já era falecido.

¹ Político e amigo pessoal de Villa-Lobos, que chegou a ser embaixador.



Simon Wright², por outro lado, destaca na resenha no encarte do CD “Villa-Lobos” de *Corydon Singers*, gravado pela *Hypérion* em 1993 (BEST, 1993), que a obra foi “Um pedido do próprio papa Pio XII, através da Associação Italiana de Santa Cecília, para celebrar o ‘Ano de Nossa Senhora de Lourdes’³” (WRIGHT, 1993, p. 6-7).

Já o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2010) afirma que a Associação Italiana de Santa Cecília⁴ aproveitou a ocasião do “ano dedicado à Nossa Senhora de Lourdes⁵” (1958) para a encomenda, assim como afirmado por Grieco (2009), deixando de esclarecer se o pedido de composição partiu do papa diretamente ou se foi a associação que desejou oferecê-la ao papa⁶.

O Papa Pio XII, de todo modo não a ouviu, pois este também faleceu um mês antes da primeira audição, que de fato se deu no Rio de Janeiro⁷, em 1958.

Uma performance do *Magnificat Alleluia* também acabou marcando a história de Villa-Lobos, pois a obra foi executada no último concerto em que ele esteve pessoalmente, conforme Wright:

O compositor doente em fase terminal, recentemente liberado do hospital, compareceu, e estava visivelmente comovido por sua própria música. O público lhe deu um aplauso espontâneo e generoso, e ele acenou debilmente do seu assento. Este foi o último concerto de que ele participou, e semanas depois estava morto (WRIGHT, 1993, p. 7).

Appleby é mais detalhista em sua descrição sobre a narrativa histórica do último concerto em que Villa-Lobos estava presente, condensando a data do concerto, obra, local etc.) juntamente com o relato de sua morte, em um único parágrafo bastante informativo:

² Simon Wright, autor de “Villa-Lobos”, publicado pela Oxford University Press em 1992. “The terminally ill composer, recently discharged from hospital, attended, and was visibly moved by his own music. The audience gave him a spontaneous and generous ovation, and he waved feebly from his seat. This was the last concert he ever attended, and weeks later he was dead.”, tradução do primeiro autor.

³ A request from Pope Pius XII himself, via the Italian Association of St Cecilia, to celebrate ‘Lourdes Year’, tradução do primeiro autor.

⁴ Associação Italiana de Santa Cecília é uma associação de música sacra, com sede atual em Roma, Itália, fundada em 1585, e encontra sua origem no movimento de reforma católica que caracteriza o período de aplicação do Concílio de Trento, conforme consta no site da instituição, que pode ser acessado em <http://www.aiscroma.it/storia>

⁵ Vaticano tornou este ano no “Ano Comemorativo ao centenário da aparição de Nossa Senhora de Lourdes”.

⁶ O primeiro autor contactou a referida Associação com o intuito de obter informações mais detalhadas sobre a encomenda desta peça. Devido às dificuldades de consulta ao acervo físico da Associação, não se obteve respostas a tempo de finalização deste artigo.

⁷ Dia 08/11/58, Rio de Janeiro – Teatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira; Associação de Canto Coral; Eduardo de Guarnieri, regente. Conforme página 294 do catálogo do MVL.

Villa-Lobos participou de seu último concerto no Rio no Dia da Independência, 7 de Setembro, de 1959, no Teatro Municipal, onde seu *Magnificat Aleluia* foi executado. Em 17 de Novembro de 1959, às 3:55 da tarde em seu apartamento na Rua Araújo Porto Alegre, 56, ap. 54, cercado por sua amada Mindinha e um grupo de amigos próximos, ele morreu⁸ (APPLEBY, 2002, p. 172, tradução deste autor).

Sobre o texto literário

O texto do *Magnificat*,⁹ que é retirado da Bíblia, tem Maria como protagonista, quando ficou grávida de Jesus e foi visitar sua prima Isabel.¹⁰ Este texto sacro inspirou muitos compositores ao longo da história¹¹, conforme Filipe Bernardo de Oliveira menciona em sua tese de doutorado: “O *Magnificat* trata-se, assim, de um difusor religioso de especial relevância, em razão de sua posição privilegiada na criação musical de um sem-número de compositores ao longo de, pelo menos, catorze séculos.” (OLIVEIRA, 2018, p. 19).

Villa-Lobos, entretanto, adicionou a palavra “*Alleluia*”¹², que não consta no texto latino original (cantada pelo coro em forma de cinco intervenções) conforme a tabela a seguir, imprimindo este título¹³ – de *Magnificat-Alleluia* - à composição.

A palavra *Alleluia* é cantada pelo coro cinco vezes durante a música, conforme a tabela abaixo (Quadro 1).

⁸ Villa-Lobos attended his last concert in Rio on Independence Day, September 7, 1959, at the Teatro Municipal, where his *Magnificat Aleluia* was being performed. On November 17, 1959, at 3:55 P.M. in his apartment at Rua Araújo Porto Alegre 56, no. 54, surrounded by his beloved Mindinha and a group of close friends, he died.

⁹ Texto do Evangelho de São Lucas, Lc 1,46-55. A narrativa é de exaltação, em primeira pessoa, por Maria, que agradece a Deus. O texto litúrgico latino, é utilizado no “Ofício Divino” na hora canônica das Vésperas (cantado todas as tardes por aqueles que celebram o Ofício Divino) intitulado como *Magnificat* pois em sua primeira frase o texto diz: “*Magnificat anima mea Dominum*” (A minha alma engrandece o Senhor).

¹⁰ Isabel, prima idosa de Maria, estava grávida do profeta São João Batista – primo de Jesus – e exalta Maria quando chega de viagem: “Bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto do teu ventre [...]” a qual Maria responde com o texto do *Magnificat*.

¹¹ Podemos citar alguns dos mais dos mais representativos entre os períodos da história da música, como os *Magnificat* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Krzysztof Penderecki (1933-2020), Almeida Prado (1943-2010), entre outros.

¹² *Alleluia*, (Heb., halleluyah, “Salve Javé”) (1) Um refrão ou responso popular de louvor, cf. Sadie (1994) no Dicionário Grove de música, na página 20.

¹³ Não foram encontradas outras composições com o mesmo nome, ou seja, uma composição de *Magnificat* com o acréscimo da palavra *Alleluia* excetuando-se uma composição de Almeida Prado, com a versão do texto em espanhol, composto para a inauguração do Santuário de Guadalupe em Campinas, e executado em 12/12/1993, conforme indicação da própria partitura manuscrita.



Quadro 1 – Estrutura da obra *Magnificat-Alleluia*, incluindo as palavras “Alleluia” no texto.

TEXTO LITÚRGICO EM LATIM ¹⁴	VERSÃO LITÚRGICA PARA O BRASIL ¹⁵
<i>Alleluia</i> (intervenção com coro)	
Magnificat anima méa Dominum Et exultavit spiritus méus in Deo salutári méo. Quia respéxit humilitátem ancillæ súæ: ecce enim ex hoc beátam me dícent ómnes generatiónes. Quia fécit mihi mágna qui pótens est: et sánctum nómen éius. Et misericórdia éius a prognie in progénies timéntibus éum. Suscépit Israel púerum súum, recordátus misericórdiæ súæ, Sicut locútus est ad pátres nóstros, Abraham et sémini ejus in sæcula.	A minha alma engrandece ao Senhor, e se alegrou o meu espírito em Deus, meu Salvador, pois ele viu a pequenez de sua serva, desde agora as gerações hão de chamar-me de bendita. O Poderoso fez por mim maravilhas e Santo é o seu nome! Seu amor, de geração em geração, chega a todos que o respeitam. Acolheu Israel, seu servidor, fiel ao seu amor, Como havia prometido aos nossos pais, em favor de Abraão e de seus filhos para sempre.
<i>Alleluia</i> (intervenção com coro)	
Glória Pátri, et Filio, et Spiritui Sáncto Sicut érat in princípio, et núnc, et sémper, et in saecula saeculórum. Amen.	Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. Como era no princípio, agora e sempre. Amém.
<i>Alleluia</i> (intervenção com coro)	
Amen (extra) final com coro + solista.	

Sobre a formação e orquestração

O *Magnificat-Alleluia* foi escrito para voz solista (contraltino ou contralto)¹⁶ e orquestra com órgão, com o emprego dos metais em *forte* ou *fortissimo* especialmente nas intervenções do *Alleluia* e no *Amen* final. A instrumentação que consta na segunda página da edição Max Eschig foi inserida a seguir em formato de tabela (Quadro 2) (partitura em Max Eschig) (VILLA-LOBOS, 1986).

Quadro 2: Instrumentação da edição da Max Eschig.

FRANCÊS	PORTUGUÊS
Piccolo	Piccolo/Flautim
2 Flûtes	2 Flautas
2 Hautbois	2 Oboés
2 Clarinettes (en si b)	2 Clarinetes (em si b)
2 Bassons	2 Fagotes
Contrebasson	Contrafagote
2 Cors (en fa)	2 Trompas (em fá)
2 Pistons (en si b)	2 Trompetes (em si b)
2 Trombones	2 Trombones
Tuba	Tuba
Timbales	Tímpano
Voix solite (contraltino ou contralto)	Voz solista (contraltino ou contralto)

¹⁴ O texto apresentado aqui foi retirado do Livro *Liber Usualis*, cf. DESCLÉE & CO (1953) mencionado nas referências, bastante popular na época de Villa-Lobos, que pode ter sido uma provável fonte de consulta disponível em 1958.

¹⁵ Extraída do Livro *Liturgia Das Horas segundo o Rito Romano I*, na página 613 (CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO, 1999).

¹⁶ Na partitura há a descrição de que foi composta para “voix soliste contraltino ou contralto”, código M.E. 8235.

Orgue	Órgão
Choeur mixte (SATB)	Coro misto (SATB)
Violons I	Violinos I
Violins II	Violinos II
Altos	Violas
Violoncelles	Violoncelos
Contrebasses	Contrabaixos

As cordas acompanham solista e coro com melodias suplementares e os apoiando, os sopros colaboram quando há necessidade de maior volume sonoro, aparecendo de modo pleno principalmente nas intervenções de coro, enquanto o órgão¹⁷ é usado como dobramento da orquestra. A tessitura dos naipes de tenor e soprano em alguns momentos é mais explorada, alcançando as notas “lá” agudas em ambos, mantendo-se, todavia, a maior parte do tempo na região central de cada tipo de voz; cada intervenção foi idealizada de modo a oferecer um efeito vocal único. Os destaques incomuns são o emprego do contrafagote (que de todo modo foi usado somente para intensificar o uso do fagote em algumas partes), e dos tímpanos, que além do tradicional papel dramático nas partes culminantes é utilizado especificamente como marcação rítmica na frase “*Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae*”¹⁸.

Plano estrutural da obra

Um resumo das treze seções¹⁹ da obra pode ser visto abaixo (Quadro 3), onde a alternância de participação entre solista e coro é evidenciada.

Quadro 3: Tabela feita pelo primeiro autor deste trabalho, com as seções (cf. Urquiza Pereira Hoffmann, 2005), compassos, números de ensaio da edição de Max Eschig, andamentos, texto e participação de solista e coro.

SEÇÕES	COMP.	Nº ENSAIO	ANDAMENTO	PARTE DO TEXTO	SOLISTA	CORO
1	1-6	(-)	Andante non troppo	Sem texto (só Orquestra)	-	-
2	7-14	1 2	A tempo	(7-10) Alleluia (11-14) Alleluia		X
3	15-35	3 4 5	Poco più mosso	(17) Magnificat ... (23) Quia respexit... (28) Quia fecit...	X	
4	36-43	6	Lento Maestoso	(36-43) Alleluia		X
5	44-53	7 8	Moderato	(43) Fecit potentiam... (47-48) E surientes...	X	
6	54-56	9		Alleluia		X
7	57-61	(9)		Suscepit Israel...	X	

¹⁷ Na edição da Max Eschig (VILLA-LOBOS, 1986), na versão para órgão (*Réduction pour Chat & Orgue*) os mesmos números de casa de ensaio são respeitados, e não há anotações sobre regulação. Na capa da edição é informada que houve, além da produção da partitura com todos os instrumentos, também a das partes para orquestra e esta redução da parte orquestrada para acompanhamento de órgão solo.

¹⁸ A versão para o português é “Acolheu Israel, seu servidor, fiel ao seu amor.”

¹⁹ Segundo Hoffmann Urquiza Pereira, cuja tese de doutorado é sobre o *Magnificat-Alleluia*, intitulado “A conductor's study of Villa-Lobos's *Magnificat-Alleluia* and *Bendita Sabedoria*” de 2005.



8	62-65	10	Poco moderato	(...) nostros, Abram...	X	
9	65-76	11		Alleluia		X
		12		Alleluia		
10	77-85	13		Gloria Patri...	X	
11	86-90	14		Amen		X
12	91-98	15	A tempo 1°	Alleluia		X
		16		Alleluia		
13	99-106	17		Amen	X	X

As seções da obra

Tendo em vista que o foco desse artigo é a estrutura solo-coro, as seções foram estruturadas a partir os *Alleluia*, a saber: a introdução (que contém parte do material musical do motivo principal do *Alleluia*), os cinco *Alleluia* que serão analisados, os dois *Amen* (parte final) e o Solo de contralto (que contém todo o texto do *Magnificat*).

A Introdução

Os três primeiros compassos são marcados por um grande movimento de quintas paralelas na região grave, reforçadas por décimas sobrepostas sobre as notas, que percorre toda a escala de “dó maior”. Em contraposição, uma progressão por graus conjuntos que se move descendente, também por quintas e décimas, evidenciada principalmente nas cordas, também em “dó maior”, caminha em movimento contrário.

A parte do órgão, que é praticamente uma redução da orquestra, ilustra isto de maneira condensada (Fig. 1).

Figura 1



Introdução do *Magnificat-Alleluia*, parte do órgão. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O intervalo de décimas entre os sons, que caminham em movimento contrário, acaba sofrendo algumas acomodações (décimas se tornam sextas e terças, tanto no órgão quanto nos instrumentos da orquestra) como ocorrido no excerto acima, se comparados o primeiro com o segundo compassos da mão direita.

No quarto compasso aparece o primeiro motivo da obra, facilmente observado (duas colcheias, semínima, mínima) e é repetido no compasso seguinte, um tom acima, formando a primeira frase motívica (Fig. 2).

Figura 2

The musical score for Figure 2 shows the first three measures of the piece. The Flute (Fl.) part is highlighted with a red box in the first measure, and the Piccolo (Pist.) part is highlighted with a red box in the second measure. The dynamic marking 'f' is present in all parts.

Motivo inicial da obra, repetido um tom acima no compasso seguinte. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Esta célula rítmico-melódica, aliada às três colcheias em quiálteras (que aparecem simultaneamente no topo da figura anterior, na parte de flauta), será o material principal utilizado pelo compositor e perdurará por toda a peça (duas colcheias e três tercinas), explorando esta ideia de forma homofônica, contrapontística, imitativa e com variações melódicas.

A sucessão das notas dó-sol-ré, e depois ré-lá-mi (ressoada pelos trompetes e trompas) destacadas abaixo, caracterizaria uma frase melódica bastante emblemática, que



pode ser analisada como um salto de quinta ascendente e quarta descendente, ou – se fossem transpostas – em uma sucessão de quintas (dó-sol-ré-lá-mi) (Fig. 3).

Figura 3

Primeiro motivo com saltos melódicos de quinta. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Os *Alleluia*

Como explicado anteriormente, o coro canta o *Alleluia* em cinco momentos, sendo cada intervenção diferente em forma, duração, repetições, textura e alturas, com exceção da primeira e da última onde Villa-Lobos as repete integralmente sem variações.

O *Alleluia* principal

No compasso 7 aparece a primeira intervenção do *Alleluia*, em estilo contrapontístico, através de variação e aglutinação do motivo inicial da introdução, com a utilização do salto de quinta e a célula em quiálteras, já apresentados anteriormente.

Villa-Lobos apresenta o motivo no soprano e por imitação o introduz no contralto, desenvolvendo-o também com a mesma rítmica no tenor, concluindo a frase no baixo neste quarto compasso do excerto (Fig. 5).

Figura 5

The musical score for Figure 5 consists of four staves labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Baixo). The lyrics are: "Al-le-lu - ia, Al-le-lu-ia Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu-ia Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia". The Soprano part starts with a forte (f) dynamic. The Contralto part has a forte (f) dynamic. The Tenor part has a forte (f) dynamic. The Baixo part has a forte (f) dynamic. There are triplets in the Soprano and Contralto parts. The Baixo part has an octava (8) marking.

A primeira palavra cantada é o *Alleluia*, pelo coro, no compasso 7, desenvolvido nos compassos seguintes. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O centro tonal deste motivo, que é o motivo principal da obra²⁰, fica entre “dó” e “lá”, utilizando a proximidade da relação entre os dois, em uma espécie de centro tonal ambíguo, pois apesar da aparente força do centro tonal em “dó”, o reforço da nota “lá” (com a inclusão dos acidentes de “si bemol” do tenor e a conclusão com o baixo em “lá”) Villa-Lobos acaba provocando esta dubiedade no ouvinte.

Esta polaridade dupla, por assim dizer, também fica evidenciada se ouvirmos as vozes do soprano e do contralto isoladamente, como se não estivessem sendo cantadas ao mesmo tempo. A voz do soprano, se fosse cantada solo, faria alusão clara ao modo de “lá menor” natural; por outro lado, se cantássemos exclusivamente a voz do contralto, também isoladamente, o ouvido sofreria uma forte mudança, com a tendência de sermos conduzidos a uma modalidade tendo o “dó” como centro (Fig. 6).

²⁰ A repetição exata do motivo principal (compassos 7-10) se segue imediatamente na sequência (compassos 11-14) e é retomada na reexposição, de forma idêntica (compassos 91-94 e 95-98) sendo a reexposição com a participação da solista junto ao coro.



Figura 6

Ambiguidade do centro tonal no *Alleluia* principal. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Essas duas realidades soadas simultaneamente, com o salto de quinta, sobrepostas e tocadas sem outras notas da harmonia além das apresentadas acima (pois apenas aparecem dobras destas mesmas notas em metais e cordas), corroboram para causar essa realidade dúbia de “dó” e “lá”.

Abaixo destacamos todas as notas da escala de lá menor natural, com exceção do “si”, que são cantadas pelos sopranos, bem como as notas cantadas pelos contraltos (que somente cantam as notas “dó”, “ré”, “sol” e “lá”) (Fig. 7).

Figura 7

Notas do *Alleluia* que aparecem na frase tema da obra. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Observando o esquema anterior, e pensando novamente nas duas vozes sendo executadas simultaneamente, podemos reparar que curiosamente a nota “mi” do soprano (seria a nota que falta no contralto para completar a uma espécie de modo pentatônico em “dó”) é mantida e sustentada por notas entoadas pelo soprano, que de certo modo “emprestam” a nota “mi” à escala dos contraltos.

A visualização desta proposição é facilmente evidenciada quando utilizamos a notação schenkeriana, que favorece um rápido e prático entendimento do parágrafo anterior, uma vez que as notas estruturais, frase, e hierarquia entre as notas se torna visível (Fig. 8) conforme Cadwallader e Gagné esclarecem:

“[...] De maneira similar, nós usamos o termo melodia estrutural para denotar uma linha subjacente melodicamente fluente servindo como uma estrutura (ou “esqueleto”) para uma diminuição mais elaborada envolvendo notas de passagem e bordaduras, suspensões e arpejos.” (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 34, tradução do primeiro autor²¹).

Figura 8

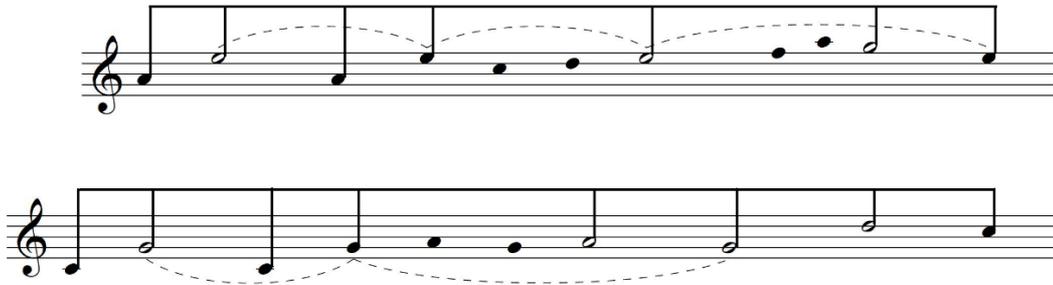


Gráfico schenkeriano do *Alleluia* principal. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Finalmente, se observarmos as duas quintas formadas pelo salto melódico dos sopranos (lá-mi) e dos contraltos (dó-sol) o compositor, aproveita a intercambialidade e proximidade dos modos de “dó” e “lá”, e encerrará o trecho no compasso 10 com uma sobreposição (lá-mi + dó-sol) (Fig. 9).

Figura 9

A sensação de conclusão e repouso do *Alleluia* principal ocorrendo com a téttrade lá-do-mi-sol. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Este compasso supracitado, onde se concentra a finalização do motivo principal, é o mais emblemático de todos e talvez o mais marcante da obra, condensando tensão nos

²¹“In a similar fashion, we use the term structural melody to denote an underlying melodically fluent line serving as a framework (or “skeleton”) for more elaborate diminution involving passing and neighbouring tones, suspensions, and arpeggiations.”



dois primeiros tempos, levando ao repouso em uma téttrade (lá-dó-mi-sol), que pode também ser analisado como sendo a justaposição das tríades dos dois modos, de “lá” (com lá-dó-mi) e “dó” (com dó-mi-sol), como um “lá” com a sétima menor ou “dó” com a 6ª acrescentada, na primeira inversão, realçando ainda mais essa sensação de dubiedade de onde se encontra o centro tonal.

Villa-Lobos apresenta a finalização da frase do tema principal sobre esta téttrade, levando a uma sensação de repouso e faz questão de repetir isto por quatro vezes. Se suas composições demonstram um trabalho maturado e meticuloso sobre os temas, assim como reportam as produções acadêmicas mais recentes²² fica evidente que quatro repetições deste acorde de final de frase de quatro sons (lá-dó-mi-sol) não foi mera causalidade, mas uma intenção bastante clara do compositor.

Estas téttrades (com a 6ª acrescentada), com esta mesma combinação de sons para a finalização do tema principal (dó-mi-sol-lá) também podem ser encontrados em outras obras de Villa-Lobos como o Trenzinho Caipira e o Canto do Cisne Negro, sendo, portanto, uma característica presente desde as obras da primeira fase.

Os demais *Alleluia*

O SEGUNDO ALLELUIA

O segundo canto do *Alleluia* possui três partes, sendo as duas primeiras imitativas, e a última homofônica.

Na primeira parte alternam-se soprano + contralto com tenor + baixo com as harmonias de si bemol maior (com ou sem a sexta) e dó maior, e a terceira realiza um encadeamento de D – T (Fig. 10).

²² Silvio Ferraz, em artigo no livro *Villa-Lobos um compêndio: novos desafios interpretativos*, de 2017, de Salles e Dudeque, afirma que “Com a força das novas técnicas de análise musical, uma leitura algébrica da obra de Villa-Lobos contribuiu para construir a imagem de um compositor cuidadoso e afeito aos detalhes.”, bem como Paulo de Tarso Salles, quando expõe diversos processos composicionais de Villa Lobos em seu livro de mesmo nome (SALLES, 2017).



A última parte, por outro lado, possui formato homofônico, sustentada pelas cordas, com dobramentos oitavados e harmonia com baixo que caminha descendente, hora por graus conjuntos, hora por cromatismos, que culminam em um acorde de “sol maior” com 6ª, com a 5ª no baixo (Fig. 12).

Figura 12

Terceira parte do Segundo *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O TERCEIRO ALLELUIA

A participação coral que ocorre no compasso 54 é a mais curta, com apenas três compassos, bastante homofônica, sem movimentos melódicos nos dois primeiros compassos, em uma progressão harmônica por quartas, sendo que as cordas desempenham papel preponderante na condução das progressões (Fig. 13).

Figura 13

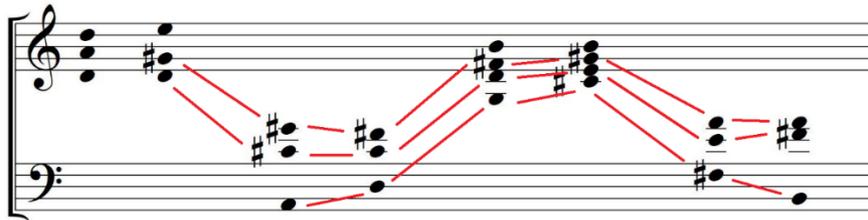
The musical score for the third Alleluia is homophonic. It features a vocal choir with Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B) parts, all singing the text "Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia". The organ (Orgel) part includes triplets and a sextuplet. The string parts (Violin I and II, Alto, Violoncelo, and Contrabaixo) provide harmonic support with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

O terceiro *Alleluia*, homofônico. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A engenhosidade do encaminhamento das vozes do coro foi destacada no gráfico abaixo (Fig. 14), onde o contralto intercala-se tanto com o tenor por graus conjuntos (aproveitando a tessituras de ambas as vozes), causando uma suavidade no encadeamento, facilmente perceptível, fazendo a parte como baixo (na região grave) através dos saltos de quinta, uma vez que os homens se silenciam.



Figura 14



Condução das vozes passando de um naipe a outro. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O último compasso deste *Alleluia* é o único momento na peça em que o coro canta quatro semicolcheias seguidas, onde o compositor buscou uma articulação silábica mais clara e precisa (Fig. 15).

Figura 15



Articulação da palavra *Alleluia* com semicolcheias na terceira intervenção. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O QUARTO ALLELUIA

A quarta entrada do coro é a mais elaborada e pode ser separada em quatro partes. A primeira parte compreende um compasso de um movimento contrário entre grave e agudo, por graus conjuntos (iniciando-se na orquestra no compasso anterior e que é bastante similar à introdução) (Fig. 16).

Figura 16

The musical score for Figure 16 consists of several staves. At the top are four vocal staves labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). Each vocal staff begins with a rest, followed by a measure of music with the lyrics "Al - le - lu - ia,". The vocal parts are marked with a forte dynamic (*f*). Below the vocal staves are the instrumental parts: Organ, Violin I, Violin II, Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.). The Organ part features a series of chords and is marked with a *div.* (divisi) instruction. The Violin I part is marked with a piano dynamic (*p*) and includes a circled 'H' above a note. The Violin II, Alto, Vcl., and Cb. parts are also marked with a piano dynamic (*p*). A red line is drawn across the Organ and Violin I staves, indicating a dynamic change or articulation.

Movimento similar ao da introdução, no quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A segunda parte é marcada pelo emprego do uníssono, utilizado esta única vez pelo compositor, que também será repetida na quarta parte deste mesmo *Alleluia* (Fig. 17).



Figura 17

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part is written on a staff with a treble clef (except for Bass which has a bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Al - le - lu - ia.' The notes are: S: A4, G4, F#4, E4, D4; C: A4, G4, F#4, E4, D4; T: A4, G4, F#4, E4, D4; B: A3, G3, F#3, E3, D3. A large slur covers the entire phrase.

Primeira utilização do uníssono, presente no quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A terceira parte é destacada abaixo, onde o compositor mantém um grande uníssono em todo o coro, pronunciando a palavra toda sobre apenas uma nota, enquanto os sopros e o órgão movimentam-se de forma rica, tanto harmonicamemente quanto ritmicamente (Fig. 18).

Figura 18

The image shows a musical score for Soprano, Contralto, Tenor, Bass, and Organ. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are written on staves with treble clefs (except for Bass which has a bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Al - le - lu - ia,'. The notes are: S: A4, G4, F#4, E4, D4; C: A4, G4, F#4, E4, D4; T: A4, G4, F#4, E4, D4; B: A3, G3, F#3, E3, D3. The organ part is written on a grand staff (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lyrics 'Al - le - lu - ia,' are written below the organ part.

Toda a palavra em uníssono com o coro, no compasso 67. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Na terceira parte os sopranos e contraltos movimentam-se por graus conjuntos descendentes – por terças – enquanto os tenores e baixos permanecem oitavados em

uníssono. O trecho culmina no *Alleluia* em *fortíssimo*, no clímax da obra, que é alcançado com o rulo dos tímpanos e o *tutti* da orquestra que preparam para o salto de quarta com as notas mais agudas do soprano, nas sílabas “lu - ia” (Fig. 19).

Figura 19

S
Al - le - lu - ia,
C
Al - le - lu - ia,
T
Al - le - lu - ia,
B
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Terceira parte do quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A quarta parte é bastante similar à primeira, podendo ser considerada como uma variação desta, uma vez que apresenta o mesmo desenho melódico no primeiro compasso e termina com o uníssono do coro (Fig. 20).

Figura 20

S
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.
C
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.
T
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.
B
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Final do quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.



O quinto *Alleluia* é uma repetição exata do primeiro, de modo que um quadro esquemático resumido de todos os *Alleluia* segue abaixo (Quadro 4).

Quadro 4: Tabela comparativa entre todos os *Alleluia* do *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos.

INTERVENÇÃO	Nº DO COMPASSO	QUANTIDADE DE COMPASSOS	CARACTERÍSTICAS
1	7	4 + 4	Repete de maneira idêntica duas vezes nas duas partes
2	36	3 + 3 + 2	Três partes distintas, cada uma delas com características diversas
3	54	3	Característica principal de Progressões harmônicas em ciclos de quartas
4	65	3 + 1 + 3 + 4	A última parte é uma pequena variação da primeira, e a terceira, onde se encontra o ápice da música
5	91	4 + 4	Repetição idêntica do primeiro <i>Alleluia</i>

O *Amen*

Cantado pelo coro, no final da obra, o *Amen* marca o final da oração do *Magnificat* (...*et in saecula saeculorum. Amen.*) e é usado na liturgia católica tradicionalmente como uma confirmação do texto que acaba de ser dito (e geralmente é uma resposta da assembleia) e, neste caso, cantado pelo coro que “responde” ao solista quando da conclusão do texto literário.

São cinco repetições do *Amen* ao todo, sendo que a terceira, a quarta e a quinta repetições têm uma particularidade: o *Amen* é cantado simultaneamente com a recapitulação da introdução orquestral (repetição dos compassos 4-6 pelos instrumentos junto do *Amen*), já trazendo consigo estes elementos musicais temáticos melódicos que anunciam a iminente reexposição do motivo principal (pode-se esperar que o *Alleluia* seja apresentado novamente em seguida).

Contrariando a estrutura formal do texto latino original, que terminaria com o *Amen*, Villa-Lobos insere mais um *Alleluia*, como já anunciado acima, reexpondo o *Alleluia* principal (dos compassos 4-7), o que culminará na necessidade de se agregar posteriormente mais um segundo *Amen* (desta vez mais elaborado) para o desfecho final da obra.

O Solo

Apesar do solo começar após a intervenção do primeiro *Alleluia*, e as cinco intervenções serão tratadas em grupo, faz-se necessário introduzir, antes de tratar sobre os *Alleluia*, breves palavras sobre o texto principal da obra: o *Magnificat*.

A narrativa inteira do texto é feita pelo solista, sendo interrompida, por assim dizer, com as participações do coro, já descritas em tabela anterior, onde os cantos do solista e do coro são sempre alternados, apenas excetuando-se o *Aleluia* e *Amen* finais onde todos cantam simultaneamente.

A tessitura da voz solista está compreendida entre o “lá” grave (no “Amen” do compasso 102) até o “fá” agudo (no “eum” no compasso 35) conforme as imagens abaixo (Fig. 21)

Figura 21

men, A - - - - - men,
a pro - ge - nis in pro - ge - nies tí - men - tí - bus e - um.

Tessitura da voz solista. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A orquestração durante os solos é sempre mais delicada, para favorecer a projeção sonora vocal do solista, utilizando os metais apenas em dinâmica mais suave, permanecendo silenciados durante praticamente todos os momentos de solo.

Considerações sobre a escolha do solista

A documentação da performance leva à discussão sobre a recepção e sobre as escolhas interpretativas dessas performances específicas, que poderiam ser abordadas em futuros trabalhos, uma vez que discutir tal assunto excederia o escopo deste artigo, que acabou se concentrando em comentar os recortes de jornal dos concertos de estreia.



Esta referida documentação está disponível *online* no Acervo Cleofe Person de Mattos, onde tivemos acesso²³ a alguns programas de concerto relativos à primeira execução (estreia mundial) do *Magnificat-Alleluia*, que se deu no dia 08/11/1958, no Theatro Municipal (Rio de Janeiro) sob a regência de Edoardo de Guarnieri. Tais informações são confirmadas no Catálogo do Museu Villa-Lobos (Fig. 22).

Figura 22

MAGNIFICAT ALELUIA

(1958, RJ)

contraltino ou contralto solista, SATB e órgão

pic, 2fl, 2ob, 2cl(Bb), 2fg, cfg, 2cor, 2trp, 2trb, tuba, timp, órgão e cordas

AUTÓGRAFO (MVL):

vegetal - 43,5 x 30,5 - 33 p.

DURAÇÃO: 7'30"

PUBLICAÇÕES: ME

EXECUÇÕES:

1ª 8/11/1958, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira; Associação de Canto Coral; Edoardo de Guarnieri, regente

OBSERVAÇÕES:

- Encomendada pela Associação Italiana de Santa Cecília, para o suplemento musical "Lourdiano", ofertado ao Papa Pio XII, em homenagem ao Ano Lourdiano. Informação retirada do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição;
- redução para solista, coro e órgão. Vide B.IV.2.

Excerto do catálogo do Museu Villa-Lobos. VILLA-LOBOS, pág. 290, 2010 [1958].

O programa do dia 08 de Novembro de 1958, que ocorreu sábado, às 16h30, destaca na capa que se trata da 18ª temporada (9º concerto da série nacional), sendo que a primeira parte do concerto foi dedicada à Missa de Réquiem de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e a Segunda parte ao responsório de D. Pedro I, encerrando com o *Magnificat-Alleluia*. Destaca-se a participação do solista contraltino do Coro Canarinhos de Petrópolis (Márcio Soares da Costa, com foto inclusa), do Coro Misto da Associação de Canto Coral (sob a direção de Cleofe Person de Mattos) além da regência de Edoardo de Guarnieri. Em nota, aparece uma observação de que o concerto será repetido no dia

²³ O envio do acesso foi feito pelo Prof. Dr. Julio Moretzsohn, na ocasião do exame de qualificação do primeiro autor, sob orientação da segunda autora, ao qual agradecemos publicamente.

seguinte, portanto no domingo dia 09/11/1958 (ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS - ACPM, 2021).

Sobre a sua primeira impressão, o crítico Renzo Massarani elogia a obra e faz alusão a Villa-Lobos ser o continuador da obra do Padre José Maurício:

O Magnificat-Alleluia desenvolve-se em forma de diálogo, entre um contraltino seraficamente casto, numa mística melodia, e o coro que repete seus *Alleluias* com o calor e a força de um povo cantando: um Vila do melhor, sem divagações nem prolixidades, continuando a obra do padre esquecido e sempre vivo, para a glória de Deus e do Brasil (Renzo Massarani, *Jornal do Brasil*, 11/11/1958, ACPM, 2021).

Em outra crítica, desta vez comentando acerca do esquema estrutural da obra, indicando a participação do coro de forma destacada, ressalta que

Finalizou o programa com o "Magnificat-Aleluia" de Villa-Lobos, escrito por encomenda do Vaticano e apresentada naquela tarde em primeira audição mundial. Aí temos um Villa-Lobos um tanto distanciado das próprias tendências nativistas, para se derramar pelas fronteiras do universalismo musical. Baseia-se essa sua página de monumental aspecto, na rígida polifonia do medievo e na concepção de cuidado [sic] [cuidado] com relação à música litúrgica. O coro que surge aqui e ali como moldura da parte solista, é um canto forte, cheio de entusiasmo, transbordante de crença e luminosidade, enquanto a vos a solo se retrai na suavidade da prece comovida, da exaltação humilde.

No entanto, diversas notas sobre o solista, que era uma criança – integrante do grupo de Canarinhos de Petrópolis – foram colocadas em diversos jornais. Nestas notas, percebe-se que o volume do solo acabou sendo prejudicado por algumas circunstâncias:

Encerrando o concerto, ouvimos o Magnificat-Alleluia, de Villa-Lobos, obra de pujante feitura e elevada inspiração que foi apresentada em primeira audição mundial [...] e o menino Márcio Soares da Costa, contraltino do coro Canarinhos de Petrópolis, sob a regência do maestro Edoardo de Guarnieri (Sylvio Salema, *A Notícia*, 11/11/1958, ACPM, 2021).

[...] no Magnificat, um contraltino de Petrópolis, Márcio Soares da Costa, cuja cândida voz teria dado muito mais não fosse o lógico nervosismo da estreia e o fato de ter sido colocado tão longe do público; condenado a lutar - tão pequenino - contra as forças bravias de um coro-gigante e de uma orquestra moderna." (Renzo Massarani, *Jornal do Brasil*, 11/11/1958, ACPM, 2021).

A questão do volume ainda acaba sendo agravada quando o tamanho do coro é grande, o que provavelmente foi o caso – pois no programa de concerto constavam 54 nomes como integrantes do Coro Misto da Associação de Canto Coral – e isto associado à natural suavidade da voz de um menino, integrante do Coro dos Canarinhos de Petrópolis, contribuíram para as críticas deste ponto:



Canarinho nervoso domina o espetáculo: Mesmo colocado longe do público, "condenado a lutar contra as forças bravias de um coro-gigante e de uma orquestra moderna", o menino Márcio Soares da Costa foi um dos pontos altos do espetáculo da OSB, sábado, no Municipal. Márcio foi o pequeno contraltino que dialogou com o coro, no "Magnificat-Alleluia" de Villa-Lobos, pela primeira vez apresentado ao público, por especial concessão do Vaticano. Estreante, esteve nervoso em algumas passagens. Nem isso, porém, impediu-o de arrebatá-lo a plateia do Municipal, que lhe proporcionou extraordinária consagração." (Jornal do Brasil, 11/11/1958, ACPM, 2021)

Achamos que o pequeno cantor Márcio Soares da Costa, elemento do Coro dos Canarinhos de Petrópolis, e a quem coube fazer o solo, deveria ter ficado mais próximo do regente e do público. Onde o colocaram, entre os elementos da Associação de Canto Coral, muitas vezes não foi ouvido convenientemente, sobretudo pela natural debilidade das suas possibilidades de volume. Não obstante, apresentou-se essa criação de Villa-Lobos, uma das últimas que saíram de sua pena, de maneira desusada, pelo brilho e a amplitude da interpretação, merecendo Edoardo de Guarnieri o nosso louvor e aplauso (D'OR, Diário de Notícias, 11/11/1958, ACPM, 2021).

[...] Mais vibrante ainda, no entanto, coroaram os aplausos a primeira audição mundial do "Magnificat-Alleluia", que Villa-Lobos escreveu por encomenda do Vaticano, e ora foi aqui levado por especial deferência da Santa Sé, O coro se constrói sobre uma palavra única: "Alleluia!" cujas jubilosas enunciações se intercalam com o "Magnificat", Hino a Maria, que soa na voz de um menino solista, que foi, delicada e firmemente, o contraltino Márcio Soares da Costa, do Coro "Canarinhos", de Petrópolis. Essa bela obra se anima de um ímpeto claro e irresistível. No final, os vocalizos do coro se penetram de palpitante lirismo brasileiro, tal por exemplo, o das "Bachianas", para voz e violoncelo (Eurico Nogueira França, Correio da manhã, 11/11/1958, ACPM, 2021).

Percebe-se que as críticas apontam que a voz de uma criança, aliada à formação da orquestra, o posicionamento do menino junto aos outros coralistas (ao invés de ser colocado à frente) foram os principais fatores que corroboraram para tais comentários.

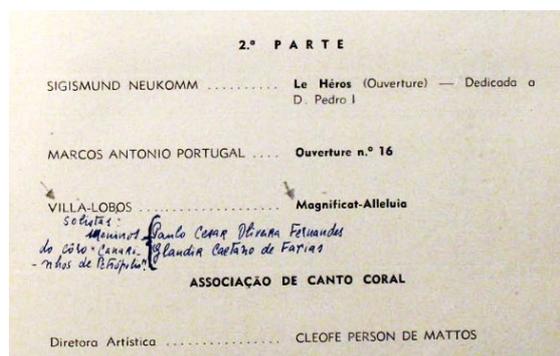
No ano seguinte, em 1959, destacam-se duas notícias nos periódicos, sendo que a primeira destacou a presença de Villa-Lobos no concerto: "Por fim, o "Magnificat", de Villa-Lobos (o autor presente!) deu motivo a manifestações de entusiasmo verdadeiramente consagrador. Deus louvado!" (*O Globo*, 17/09/1959, ACPM, 2021).

Não obstante, a segunda nota sobressalta a participação de dois solistas contraltinos; então provavelmente buscou-se solucionar a questão do volume do solo com relação ao coro e à orquestra, o que aparentemente percebe-se, pela crítica, que não foi uma boa solução para resolver esta questão:

Encerrou a audição o "Magnificat-Alleluia" (1958), de Villa-Lobos, já apresentado no ano passado pela mesma orquestra e o mesmo conjunto vocal. Escrito para contraltino ou contralto, coro e orquestra, desta vez o solo esteve a cargo de dois meninos cantores, integrantes do Coro "Canarinhos de Petrópolis", de lindas vozes puras e límpidas, conduzidas com muita musicalidade. Infelizmente a colocação no palco e a densidade do acompanhamento-comentário, no órgão e nas cordas, tornou inaudíveis os solos, exceto para os que estavam à escuta nos microfones para a irradiação da Rádio Ministério da Educação. Villa-Lobos, presente, foi no final, algo de calorosíssima ovação, por parte do público, da orquestra e do coro, que aplaudiram de pé, longamente. (A. M., *Jornal do Comércio*, 10/09/1959, ACPM, 2021)

Esta participação do duplo solo é confirmada com um escrito à caneta, no concerto impresso, através da inserção dos nomes de dois solistas (a saber: Paulo Cesar Oliveira Fernandes e Glaudir Caetano de Farias) que aparentemente não saíram digitados junto das demais informações, por razão desconhecida (Fig. 23).

Figura 23



Anotação no impresso do concerto, constante do Acervo pessoal de Cleofe Person de Mattos. VILLA-LOBOS, 2010 [1959].

É mencionado que foi utilizado um microfone para o Rádio, o que provavelmente resultou em uma boa audição aos que acompanhavam a transmissão radiofônica, e que atualmente, caso fosse o desejo, seria uma possível solução prática.



Conclusão

Sendo uma peça bastante executada, com um excelente efeito, que remete ao épico, e que já serviu como peça para aberturas ou conclusões de diversos concertos, podemos perceber que Villa-Lobos compôs seu *Magnificat-Alleluia* criando um estilo único e singular.

No total de compassos da obra (106), os *Alleluia* compreendem impressionantes 38 compassos. Uma única palavra, moldada com toda a magnitude e maturidade composicional de Villa-Lobos, alterou consideravelmente o estilo tradicional do *Magnificat*, criando uma perfeita separação entre a protagonista do texto (Maria) e o coro que responde.

Os *Alleluia* são típicas intervenções da estrutura responsorial, cuidadosamente elaboradas, que se integram perfeitamente ao solo, cada uma com sua particularidade e originalidade, sem com isto perder a unidade e estilo dentro da obra. A escolha do solista mostrou-se ser um item muito importante e pode impactar drasticamente no resultado final conforme os recortes de jornais ilustraram.

Uma vez que a composição tem o motivo principal repetido por quatro vezes iguais sobre a palavra *Alleluia*, e que os momentos mais dramáticos da obra ocorrem justamente com a participação do coro (também nos *Alleluia*), e ademais pelo fato dos *tutti* de orquestra também ficarem restritos principalmente a esta única palavra – e não no texto do *Magnificat* – o *Alleluia* assume certo protagonismo em relação ao texto do *Magnificat*, fazendo com que esta peça (que é uma das obras corais sacras mais conhecidas de Villa-Lobos) seja reconhecida sobretudo pelo *Alleluia* a despeito do *Magnificat*.

Referências

- ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS (ACPM), Disponível em <http://www.acpm.com.br/>, nas páginas http://www.acpm.com.br/CPM_58-02-01.htm e http://www.acpm.com.br/CPM_66-01-02.htm Acesso em 20 de outubro de 2021.
- APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*. Maryland: Scarecrow Press, 2002.
- BEST, Matthew. *VILLA-LOBOS, Corydon Singers*. Hypérion 1993. 1 CD (75 min.)
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis in tonal music: a Schenkerian approach*. New York: Oxford University Press, 2011 [1998].
- CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO. *Liturgia das Horas segundo o Rito Romano I*. Petrópolis - São Paulo: Vozes-Paulinas-Paulus. 1999.
- DESCLÉE & CO, Tournai. *Liber Usualis*. Bélgica: Printed in Belgium, 1953.
- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- HOFFMANN, Urquiza P. *A Conductor's Study Of Villa-Lobos's: Magnificat-Alleluia And Bendita Sabedoria*. Pernambuco, 2005.
- OLIVEIRA, Filipe B. *Magnificat: Diversidade, Unidade e Ideia*. Brasília, 2018.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SALLES, Paulo de Tarso. DUDEQUE, Norton. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: UFPR, 2017.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Magnificat-Alleluia* pour Solo, Choeur Mixte & Orchestre. Editions Max Eschig, Paris, France, 1986.
- VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. Versão 1.0.1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Londres: Oxford University Press, 1993.