

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

**O *MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI* (1903) E SUAS
REPERCUSSÕES NA MÚSICA CORAL SACRA E RELIGIOSA
BRASILEIRA**

VALÉRIA MATOS

Rio de Janeiro, 2015

**O *MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI* (1903) E SUAS
REPERCUSSÕES NA MÚSICA CORAL SACRA E RELIGIOSA
BRASILEIRA**

Por

VALÉRIA MATOS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Ricardo Tacuchian e co-orientação do Professor Dr. Antônio Alexandre Bispo, na Universidade de Köln, Alemanha, em 2013.

Rio de Janeiro, 2015

Matos, Valéria.

M433 O *Motu Proprio tra le Sollecitudini* (1903) e suas repercussões na música coral sacra e religiosa brasileira / Valéria Matos, 2015.
180 f. ; 30 cm

Orientador: Ricardo Tacuchian.

Coorientador: Antônio Alexandre Bispo.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Pio X, Papa, 1835-1914 - *Motu Proprio tra le Sollecitudini*. 2. Música sacra – Brasil – 1896-1952. 3. Música coral. 4. Música sacra vocal.
I. Tacuchian, Ricardo. II. Bispo, Antônio Alexandre. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de doutorado em Música. IV. Título.

CDD – 781.71

Autorizo a reprodução total ou parcial da minha tese *O Motu Proprio Tra Le Sollecitudini* (1903) e suas Repercussões na Música Coral Sacra e Religiosa Brasileira, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Dedico essa tese à trindade feminina

Luzia

Sophia

Katarina

AGRADECIMENTOS

À família, pais, irmãos e filhas, pela compreensão e torcida.

Aos amigos que dedicaram tempo e apoio para contribuir com o andamento e concretização desse trabalho: Bianca Malafaia, pelo fiel trabalho na produção do CD apresentado junto à essa Tese; Silvia Sobreira, pelas leituras atenciosas; Ulrich Mothes, pela revisão das traduções dos textos em alemão e auxílios ao computador; Vera Prodan, pela execução das traduções dos textos em latim e revisões do francês; Vinicius Matos, pelos diversos auxílios ao computador.

Ao Conjunto Sacra Vox, pela dedicação à gravação do CD Música Coral Sacra Brasileira na Primeira Metade do Século XX.

Aos bolsistas dos programas da Pró Reitoria de Extensão e Iniciação Artística e Cultural da UFRJ, pelo auxílio no levantamento das partituras, em especial: Edvan Moraes e Rafael Lima.

À diretora e funcionários da Biblioteca Alberto Nepomuceno, pela gentileza e atenção no atendimento às consultas.

Ao CNPq e DAAD, pela concessão da bolsa de pesquisa na categoria SWE, realizada na Universidade de Köln, Alemanha, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Alexandre Bispo, no ano de 2013.

Ao Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, orientador pela UNIRIO – Brasil, e Prof. Dr. Antônio Alexandre Bispo, orientador pela Universität zu Köln – Alemanha, sem os quais o Doutorado não seria possível.

Nota para as traduções constantes no trabalho:

Os textos traduzidos apresentados o são apenas a título de informação, não tendo qualquer propósito de servir como modelo ou referência. Optou-se por uma tradução mais literal do que literária no intuito de permanecer o mais próximo e fielmente possível dos textos originais, o que poderá acarretar algumas estranhezas na passagem para a língua portuguesa, dadas as diferenças de estrutura entre as duas línguas.

MATOS, Valéria S. *O Motu Proprio tra le Sollecitudini (1903) e suas Repercussões na Música Coral Sacra e Religiosa Brasileira*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese apresenta análises musicais de obras corais sacras e religiosas brasileiras de 1896 a 1952, com ênfase no período em torno ao documento pontifício *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, emitido pelo Papa Pio X, em 1903. Durante a primeira metade do século XX, esse documento apostólico norteou a criação de toda nova composição sacra para celebrações eclesiais. O *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* e a concepção para música sacra nele requerida foram tomados como referencial no presente trabalho. No primeiro capítulo examinaram-se as questões que conduziram à restauração da música sacra no início do século XX. No segundo capítulo foram averiguadas suas implicações e recepção em contexto social, político e sacro-musical brasileiro. No terceiro capítulo foram investigadas as possíveis aproximações às normas pontifícias. Buscou-se também, dentro dos aspectos da universalidade requerida para a música sacra no documento pontifício, identificar a manifestação dos possíveis estilos individuais nas obras corais sacras e religiosas dos compositores brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: *Motu Proprio*, Papa Pio X, Música Sacra, Música Coral Sacra e Religiosa Brasileira

MATOS, Valéria S. *Das Motu Proprio tra le Sollecitudini (1903) und seine Auswirkungen in der brasilianischen kirchlichen und geistlichen Chormusik*. 2015. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Doktorarbeit präsentiert musikalische Analysen der brasilianischen kirchlichen Chorwerke 1896-1952, mit Schwerpunkt auf der Zeit um das päpstliche Dokument *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, von Papst Pius X. im Jahre 1903 ausgestellt. Während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gab dieses Apostolische Schreiben aller neuen Kirchenmusik für Kirchenfeste die Richtung. Das *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* und das Verständnis der Kirchenmusik in ihm bilden die Referenzlinie der vorliegenden Arbeit. Im ersten Kapitel wurde untersucht, welcher Anlass zur Wiederherstellung der Kirchenmusik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts geführt hat. Im zweiten Kapitel wurden die sozialen, politischen und kirchlich-musikalischen Auswirkungen und die Akzeptanz im brasilianischen Kontext heraus gearbeitet. Im dritten Kapitel wurden mögliche Annäherungen an die päpstlichen Vorgaben für eine musikalische Aufführungspraxis analysiert. Es wurde versucht, innerhalb der im Apostolischen Schreiben geforderten Aspekte zur Universalität für Kirchenmusik, die Manifestation der möglichen individuellen Musikstile in den kirchlichen und geistlichen Chorwerken der brasilianischen Komponisten zu identifizieren.

SCHLÜSSELWÖRTER: *Motu Proprio*, Papst Pius X., Kirchenmusik, brasilianische kirchliche und geistliche Chormusik.

MATOS, Valéria S. *The Motu Proprio tra le Sollecitudini (1903) and its Effects on the Brazilian Ecclesiastic and Religious Choral Music*. 2015. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This Thesis presents the musical analysis of Brazilian ecclesiastic choral works 1896-1952, focusing on the period of the pontifical document *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* from 1903 issued by Pope Pius X. It gave direction to all new ecclesiastic music for observances in the first half of the 20th century. This Apostolic Paper, *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, and the inherent understanding of ecclesiastic music constitute the reference line of this submitted work. The first chapter examines the factors leading to the restoration of ecclesiastic music at the beginning of the 20th century. In the second chapter, the social, political and ecclesiastic – musical effects and their acceptance in a Brazilian context were explored. The third chapter analyses the possible approaches of ecclesiastic music to the papal guidelines in musical performance practice. An attempt has been made, within the required aspects of universality for ecclesiastic music in the Apostolic Paper, to identify the manifestation of possible individual styles of music in ecclesiastic and religious choral works of Brazilian composers.

Keywords: *Motu Proprio*, Pope Pius X., Church music, Brazilian ecclesiastic and religious choral music

LISTA DE FIGURAS MUSICAIS

FIGURAS	PAG.
Exemplo musical 1. – <i>Tantum Ergo</i> – Henrique Oswald	106
Exemplo musical 2. – <i>Veni Sancte Spiritus</i> , compasso 1 ao 5 – Henrique Oswald	108
Exemplo musical 3. – <i>Veni Sancto Spiritus</i> , compasso 6 ao 10 – Henrique Oswald	109
Exemplo musical 4. – Canto Fúnebre, compasso 1 ao 12 – Alberto Nepomuceno	112
Exemplo musical 5. – Canto Fúnebre, compasso 12 ao 24 – Alberto Nepomuceno	113
Exemplo musical 6. – Canto Fúnebre, compasso 25 ao 31 – Alberto Nepomuceno	114
Exemplo musical 7. – <i>O' Salutaris Hostia</i> , compasso 1 ao 12 – Alberto Nepomuceno	116
Exemplo musical 8. – <i>O' Salutaris Hostia</i> , compasso 13 ao 24 – Alberto Nepomuceno	117
Exemplo musical 9. – <i>O' Salutaris Hostia</i> , compasso 25 ao 37 – Alberto Nepomuceno	118
Exemplo musical 10. – <i>Tantum Ergo</i> , compasso 1 ao 5 – Alberto Nepomuceno	120
Exemplo musical 11. – <i>Tantum Ergo</i> , compasso 5 ao 9 – Alberto Nepomuceno	120
Exemplo musical 12. – <i>Tantum Ergo</i> , compasso 9 ao 15 – Alberto Nepomuceno	121
Exemplo musical 13. – Prece, compasso 1 ao 14 – Barroso Neto	133
Exemplo musical 14. – Prece, compasso 14 ao 26 – Barroso Neto	134
Exemplo musical 15. – Prece, compasso 26 ao 39 – Barroso Neto	135
Exemplo musical 16. – Ave Maria, compasso 1 ao 17 – Barroso Neto	138
Exemplo musical 17. – Ave Maria, compasso 18 ao 23 – Barroso Neto	139
Exemplo musical 18. – Ave Maria, compasso 24 ao 39 – Barroso Neto	140
Exemplo musical 19. – 3º Padre Nosso, compasso 1 ao 18 – Glauco Velasquez	148
Exemplo musical 20. – 3º Padre Nosso, compasso 18 ao 37 – Glauco Velasquez	149
Exemplo musical 21. – 2ª. Ave Maria, compasso 1 ao 9 – Glauco Velasquez	151
Exemplo musical 22. – 2ª. Ave Maria, compasso 10 ao 16 – Glauco Velasquez	152
Exemplo musical 23. – Padre Nosso, compasso 1 ao 13 – Luciano Gallet	157
Exemplo musical 24. – Padre Nosso, compasso 13 ao 28 – Luciano Gallet	159
Exemplo musical 25. – <i>Si quaeris miracula</i> , compasso 1 ao 9 – Luciano Gallet	161
Exemplo musical 26. – <i>Si quaeris miracula</i> , compasso 10 ao 17 – Luciano Gallet	163

Exemplo musical 27. – <i>Si quaeris miracula</i> , compasso 18 ao 31 – Luciano Gallet	164
Exemplo musical 28. – <i>Panis Angelicus</i> , compasso 1 ao 13 – Villa Lobos	169
Exemplo musical 29. – <i>Panis Angelicus</i> , compasso 14 ao 18 – Villa Lobos	170
Exemplo musical 30. – <i>Panis Angelicus</i> , compasso 18 ao 25 – Villa Lobos	171
Exemplo musical 31. – <i>Panis Angelicus</i> , compasso 26 ao 40 – Villa Lobos	172
Exemplo musical 32. – <i>Panis Angelicus</i> , compasso 41 ao 56 – Villa Lobos	174
Exemplo musical 33. – <i>Cor Dulce, Cor Amabile</i> , compasso 1 ao 17 – Villa Lobos	176
Exemplo musical 34. – <i>Cor Dulce, Cor Amabile</i> , compasso 17 ao 32 – Villa Lobos	178
Exemplo musical 35. – <i>Cor Dulce, Cor Amabile</i> , compasso 33 ao 49 – Villa Lobos	179
Exemplo musical 36. – <i>Cor Dulce, Cor Amabile</i> , compasso 49 ao 80 – Villa Lobos.	180
Exemplo musical 37. – <i>Cor Dulce, Cor Amabile</i> , compasso 81 ao 91 – Villa Lobos	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Motivos que conduziram ao tema	1
2. Delimitação, justificativa e objetivos da pesquisa	1
3. Quadro teórico e procedimentos metodológicos	3
3.1 Música sacra: pensamentos sobre o conceito e concepções	3
3.2 Música sacra: pensamentos e metodologia para sua abordagem	12
CAPÍTULO I	
A Música Sacra nas Disposições Eclesiásticas e o <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i>, 1903	22
1.1 O Papa Pio X (1903-1914): seu envolvimento com a música e os documentos que antecederam ao <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i>	23
1.2 O <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> – Introdução e Capítulo I. Princípios Gerais, parágrafos 1 e 2	27
1.3 <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> , Capítulo II. Gêneros de Música Sacra, parágrafo 3 – A Música Sacra Litúrgica e o Canto Gregoriano	31
1.4 <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> , Capítulo II. Gêneros de Música Sacra, parágrafos 4 ao 6 – A Música Sacra Polifônica e a Encíclica <i>Docta Sanctorum Patrum</i> (1324/1325)	37
1.5 <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> , Capítulo III. Texto Litúrgico, parágrafos 7 ao 9 e Capítulo IV, Forma Externa das Composições Sacras, parágrafo 10 e 11 – O Concílio de Trento, o Compositor Palestrina e a <i>Capella Sistina</i>	42
1.5.1 O Compositor Palestrina no contexto da música sacra: o seu elo com a <i>Cappella Sistina</i> e com a perpetuação dos cânticos litúrgicos	46
1.6 <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> , Capítulo V. Os Cantores, parágrafos 12 ao 14, Capítulo VI. Órgão e Instrumentos, parágrafos 15 ao 21 e Capítulo VII. Amplitude da Música Sacra, parágrafos 22 e 23 – As Disposições Eclesiásticas após o Concílio de Trento e a Encíclica <i>Annus qui</i> (1749)	50
1.7 <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> , Capítulo VIII. Meios Principais, parágrafos 24 ao 28 e Capítulo IX. Conclusão, parágrafo 29 – Fatores que antecederam o <i>Motu Proprio Tra le Sollecitadini</i> , o século XIX e a Academia Cecilianiana	62

CAPÍTULO II	69
O <i>Motu Proprio Tra le Solleccitudini</i> – Antecedentes Históricos, Recepção e Receptividade no Brasil e Aproximações às Teorias de Escuta e Interpretação Musical	
2.1 Antecedentes Históricos ao <i>Motu Proprio Tra le Solleccitudini</i> no Brasil: o Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro, 1895, e Atas do Concílio Plenário da América Latina, 1899.	71
2.2 Recepção e Receptividade no Brasil às Normas do <i>Motu Proprio Tra le Solleccitudini</i> : Música Sacra – IV Carta Pastoral (1945) de D. Jaime Câmara e Revista Música Sacra (1941-1959) – Frei Pedro Sinzig	83
2.3 O <i>Motu Proprio Tra le Solleccitudini</i> em Aproximações às Teorias de Escuta e Interpretação Musical	91
2.3.1 O <i>Motu Proprio</i> em Considerações Aproximativas à Escuta Musical	92
2.3.2 O <i>Motu Proprio</i> e a Música Sacra em Aproximações às Teorias da Interpretação Musical	96
CAPITULO III	102
A Música Coral Sacra Brasileira à Luz do <i>Motu Proprio Tra le Solleccitudini</i>	
3.1. Apreciações e Aproximações das Obras Corais dos Compositores Brasileiros ao Documento <i>Motu Proprio Tra le Solleccitudini</i>	104
Henrique Oswald (1852-1931)	104
Alberto Nepomuceno (1864-1920)	110
Francisco Braga (1868-1945)	123
Barroso neto (1881-1941)	130
Glaucio Velasquez (1884-1914)	145
Luciano Gallet (1893-1931)	156
Villa-Lobos (1887-1959)	166
3.2 Sinopse das Aproximações das Obras Corais ao <i>Motu Proprio</i>	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIAS	190

ANEXO I: O <i>Motu Proprio Tra le Sollecitudini</i> – Texto Integral em Português e Italiano	210
ANEXO II: Os Compositores Brasileiros: Breves Aspectos Biográficos	224
ANEXO III: Os Compositores Brasileiros: Relação de suas Obras Corais Sacras	239
ANEXO IV: Transcrição Fonética dos Textos das Músicas em Latim	256
ANEXO V: Partituras	265

INTRODUÇÃO

1. Motivos que conduziram ao tema

A partir da busca de um repertório que apresentasse um panorama da música coral sacra brasileira na primeira metade do século XX, surgiram os primeiros indícios que conduziram à realização da presente pesquisa. Como professora de regência coral na Escola de Música da UFRJ, realizo a direção musical e coordenação do projeto “Conjunto Sacra Vox”, vinculado à Pró Reitoria de Extensão. Com o Conjunto, pesquisas, concertos e gravações em CDs foram executadas apresentando os temas “Música Coral Sacra Contemporânea Brasileira” (2006) e “Música Coral Sacra Brasileira nos Séculos XVIII e XIX” (2009). Com a intenção de preencher a lacuna temporal entre os temas executados, direcionei novas pesquisas para a música coral sacra brasileira produzida no século XX. Entretanto, durante os estudos, levantamento e seleção de repertório surgiram informações e questionamentos que motivaram a delimitação e o aprofundamento da investigação no período em torno da primeira metade do século XX. Desta forma, esta tese é tributária desses estudos preliminares que apontaram para a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema proposto no título desta tese.

2. Delimitação, justificativa e objetivos da pesquisa

No decorrer da pesquisa verificou-se o conflito que a música sacra religiosa católica enfrentou durante os séculos XVIII e XIX e o desencadeamento na geração da primeira legislação pontifícia criada especificamente para a música da Igreja, a vigorar em todo o mundo ocidental católico. A força de lei contida nesse documento, o *Motu Proprio¹Tra le Sollecitudini*, emitido pelo Papa Pio X, em 1903, norteou, durante a primeira metade do século XX, a criação de toda composição sacra a ser executada nas celebrações eclesiais. Desse modo, para a delimitação e escolha dos compositores brasileiros a serem considerados na pesquisa foram adotados os seguintes critérios: estarem inseridos no período em torno da emissão e vigência do *Motu Proprio*, a principal localidade de atuação ser o Rio de Janeiro, a

¹ No decorrer deste estudo, o termo *Motu Proprio* será usado como referência ao nome completo do documento. Seu texto integral, emitido pelo Papa Pio X em italiano, bem como, a tradução para o português, encontram-se no Anexo I dessa pesquisa e disponíveis no site do Vaticano: <<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>>

projeção do nome e/ou da produção musical na história da música brasileira e a existência de composições vocais no gênero sacro constantes no conjunto de suas obras. Em ordem cronológica, os compositores abordados foram: Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945), Barroso Neto (1881-1941), Glauco Velasquez (1884-1914), Luciano Gallet (1893-1931) e Villa-Lobos (1887-1959)².

Para a delimitação e seleção das obras corais sacras e religiosas dos referidos compositores a serem abordadas nos estudos, e no programa de gravação do CD realizado pelo Conjunto Sacra Vox, foram adotados os seguintes critérios: estarem relacionadas ao mencionado período em torno do documento *Motu Proprio* e serem constituídas de textos sacro-litúrgicos ou sacro-religiosos, isto é, composições que atendam tanto às cerimônias litúrgicas como paralitúrgicas. Buscou-se dar prioridade às obras consideradas inéditas, isto é, aquelas cujas partituras encontram-se ainda em forma de manuscrito no acervo de bibliotecas ou ainda não gravadas. As obras selecionadas foram: 1. Henrique Oswald (1852-1931) – *Tantum Ergo e Veni, Sancte Spiritu*; 2. Alberto Nepomuceno (1864-1920) – Canto Fúnebre, *O Salutaris Hostia e Tantum Ergo*; 3. Francisco Braga (1868-1945) – Partes da Novena de Nsa. Sra. da Conceição: *Kyrie, Pater de caelis Deus, Ladainha, Agnus Dei, Antiphona Sub tuum praesidium, Ave Maria e Gloria Patri*; 4. Barroso Neto (1881-1941) – Ave Maria, *O Jesu Mi e Prece*; 5. Glauco Velasquez (1884-1914) – Ave Maria 2ª, op. 59 e Padre Nosso nº 3, op. 58; 6. Luciano Gallet (1893-1931) – Padre Nosso e *Si queris miracula*; 7. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – *Panis Angelicus e Cor Dulce, Cor Amabile*.

O propósito que justificou essa pesquisa foi o de fornecer estudos e subsídios para a prática interpretativa de um repertório coral sacro brasileiro produzido no período pertinente ao *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*. Do mesmo modo, pretendeu-se contribuir para a divulgação de um repertório brasileiro pouco abordado, não somente por não ser mais utilizado no ambiente eclesiástico para o qual foi composto, como também pela sua pequena difusão em salas de concerto.

Desde o início dos estudos, foi constatada a dificuldade de obtenção de fontes bibliográficas em português que viessem a fornecer informações específicas sobre a música coral sacra e suas implicações perante o citado documento, oriundo do Vaticano. A necessidade de pesquisa investigativa direcionada à promulgação eclesiástica *Motu Proprio*,

² Optei por inserir na seção Anexo I, por não fazer parte do escopo principal da presente pesquisa, breves aspectos biográficos dos compositores, que poderão servir de complemento informativo ao pesquisador.

de 1903, conduziu à realização de uma estadia para pesquisa na Universidade de Köln – Alemanha, com o apoio do CNPq e do DAAD pelo Programa Conjunto de Bolsas de Doutorado Sanduíche – SWE, tendo como co-orientador o Prof. Dr. Antônio Alexandre Bispo. O levantamento do material, que em sua maioria não se encontra disponível por meios eletrônicos ou em bibliotecas brasileiras, foi realizado na Alemanha em arquivos e bibliotecas de instituições como a Academia Brasil-Europa, Arcebispado Diocesano e Sé de Köln, Escola Superior de Música de Köln, Universidade de Köln e bibliotecas de Universidades em outras cidades, como Hamburg, München, Regensburg, entre outras.

A partir da ampla pesquisa realizada nessas instituições estrangeiras e da averiguação sobre o teor do documento pontifício, no que tange às razões que motivaram sua elaboração, seu escopo e o contexto de disposições eclesiásticas nele aludidas, tornou-se possível cumprir o objetivo de refletir sobre a recepção, no meio musical brasileiro, dos aspectos estabelecidos como essenciais para a execução da música na Igreja. A apreciação de obras corais sacras dos compositores mais expressivos atuantes no período, bem como a observação dos elementos estilísticos utilizados para a composição no gênero, constituíram objeto essencial para alcançar tal proposta.

3. Quadro teórico e procedimentos metodológicos: música sacra – concepções e abordagens

3.1 Música sacra: pensamentos sobre o conceito e concepções

Para abordar o tema proposto, faz-se necessário ponderar sobre o conceito ‘música sacra’, que será adotado no desenvolvimento da tese.

As discussões em torno da música sacra e sua relação com a espiritualidade, o religioso e o transcendente receberam acepções e valores renovados na sociedade moderna e na posição que a música ocupa na Igreja e na Liturgia. A abordagem sobre o conceito ‘música sacra’ na literatura, tanto religiosa quanto acadêmica, apresentou diversos tratamentos para suas acepções e foi sendo afirmada e acrescida ao longo do tempo por distinções novas e características, que trouxeram visões cada vez mais amplas sobre esse conceito.

Em enciclopédias e dicionários de referência, o termo foi abordado de diferentes formas. Uma das acepções de música sacra foi tratada no dicionário Riemman diretamente associada ao sentido restrito música de igreja – *Kirchenmusik*, que faz menção ao artigo 112 da Constituição promulgada pelo Concílio do Vaticano II (1963):

Música de igreja – Sob ‘música de igreja católica’ é compreendida a música relacionada tanto nos atos litúrgicos propriamente (*actiones Liturgicae*, p. Ex. Missas, Ofícios) como aquela a ser pregada nos demais tipos de serviços religiosos (*pia exercitia*, p. Ex. Devoções). Ela está em grande parte determinada pela sua ligação imediata com a Liturgia em sentido estrito e amplo e ‘é distinta entre todas as outras formas de expressão artística, sobretudo porque, como canto religioso ligado à Palavra ela representa uma parte necessária e integrante da Liturgia solene’. (Artigo 112 da Constituição da Sagrada Liturgia de 4.12.1963). (RIEMANN, 1967, p. 453, tradução minha)³.

Outra acepção se encontra na enciclopédia MGG – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, onde o tema é diretamente tratado como música de igreja – *Kirchenmusik*, porém apresentando para ele um sentido geral e abordando as distinções da matéria em verbetes específicos:

Sob o termo música de igreja, em um sentido geral, pode-se resumir toda a música que soa dentro das igrejas cristãs, em distinção ao Canto da Sinagoga judaica ou à música religiosa de ritual do Islã ou Budismo. Como um termo genérico, neste sentido, porém, a música de igreja abrange uma variedade tão grande de gêneros, repertórios, liturgias, peculiaridades locais, várias formas de transmissão e apontamentos, que se renunciará a um resumo do artigo. Sob o lema mencionado neste ponto, portanto, será dada apenas a referência às palavras chaves pertencente ao complexo do tópico. (GUTH, 1997, v. 5, p.128, MGG, tradução minha)⁴.

Os verbetes referentes ao tópico abordam a diferenciação no tratamento da música de igreja católica e protestante em exposições globais do repertório cristão, aspectos geográficos e cronológicos, circunscrições históricas específicas de repertórios, repertório de função geral

³ *Kirchenmusik – Unter katholischer Kirchenmusik wird sowohl die den eigentlichen liturgischen Handlungen (actiones liturgicae, z.B. Messe, Offizium) zugeordnete Musik als auch jene verstanden, welche bei den übrigen Gottesdiensten (pia exercitia, z.B. Andachten) zum Vortrag gelangt. Sie wird wesentlich bestimmt durch ihre unmittelbare Bindung an die Liturgie im engeren und weiteren Sinne und ‘ist ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allen deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht’.* (Artikel 112 der Constitutio de sacra Liturgia vom 4.12.1963) (RIEMANN Musik Lexikon, 1967, p. 453).

⁴ *Kirchenmusik – Unter dem Begriff Kirchenmusik lässt sich im allgemeinen Sinn alles zusammenfassen, was an Musik innerhalb christlicher Kirchen erklingt, im Unterschied etwa zum jüdischen Synagogalgesang oder zur religiösen und rituellen Musik des Islam oder Buddhismus. Als Sammelbegriff in diesem Sinn umfasst Kirchenmusik aber eine so grosse Vielzahl an Gattungen, Repertoires, Liturgien, lokalen Eigenheiten, bis hin zu verschiedenen Formen der Überlieferung und Aufzeichnung, dass auf einen zusammenfassenden Artikel verzichtet wird. Unter dem Lemma seien an dieser Stelle daher lediglich Hinweise auf die Stichwortkreise gegeben, die zu dem Themenkomplex gehören* (GUTH – MGG – 1997, v. 5, p.128).

ou especial no ofício religioso, aspectos particulares e formas musicais, a implicação da comunidade, a transmissão do repertório, o significado das Ordens Religiosas, entre outros.

Em contexto histórico, a noção do conceito ‘música sacra’ foi encontrada apenas esporadicamente nos períodos entre a Idade Média e o século XVI. No período em torno do Concílio de Trento, o termo ‘sacro’ afirmou-se como oposto ao profano, sendo utilizado para indicação do gênero em publicações de música vocal. Em artigos sobre o surgimento e a evolução do conceito, em Jürg Stenzl (1976) encontra-se o emprego do termo associado à música sacra e eclesiástica utilizado por Tomas Luis de Victoria (1548-1611) na dedicatória da composição de seu Hinário, em 1581, ao Papa Gregório XIII. Nicolas Schalz (1971) apontou Michael Praetorius (1571-1621) como o primeiro a utilizar o conceito em publicação, no título da primeira parte de seu livro *Syntagma musicum*, editado em 1614, como *De musica sacra et ecclesiastica*. Contudo, Schalz (1971) chamou atenção para o fato de que a distinção entre os termos ‘música sacra’ e ‘música profana’ visava apenas o aspecto prático do estabelecimento da diferença entre dois tipos de repertório, não distinguindo o estilo entre os dois repertórios. Segundo Schalz (1971), a música direcionada à liturgia era chamada de *cantus* por Santo Agostinho. O termo permaneceu até o final do século XVIII, distinguido como *cantus planus* ou *gregorianus* (a uma voz) e *cantus figuratus* (a várias vozes), esse também chamado *cantus musicus*, por apresentar uma estrutura construída segundo a arte musical, enquanto o *gregorianus* apresentava sua estrutura condicionada à liturgia. Estando esse sempre vinculado à função sacra litúrgica, foi também associado à expressão *cantus ecclesiasticus*. Schalz (1971) ressaltou que em meados do século XVIII essas expressões foram utilizadas na Encíclica *Annus Qui* de Bento XIV (1749), tratando o Canto Gregoriano como *cantus ecclesiasticus*, *cantus planus* e *cantus firmus*, assim como a expressão *musicus cantus* associada à *cantus harmonicus* e *cantus figuratus*. O termo ‘música sacra’ foi utilizado pela primeira vez em documento eclesiástico na legislação emitida pelo Sínodo, realizado em Köln – Alemanha, no ano de 1860, e pela primeira vez adotado em documento pontifício na Instrução *De musica sacra*, emitida pelo Papa Leão XIII, em 1894 (SCHALZ, 1971, p. 33-37)⁵. O termo ‘música sacra’, no século XIX, tornou-se palavra chave para o movimento de restauração da música da Igreja Católica. Especialmente empregado para designar a oposição

⁵ Recomendo para um estudo mais aprofundado sobre o termo ‘música sacra’ abordado sob aspectos histórico-evolutivos e como categoria teológica, estética, estilística e sociológica no documento *Motu Proprio Tra le sollecitudini* a leitura dos artigos de Nicolas Schalz, La notion de ‘musique sacrée’. Une tradition recente. *La Maison-Dieu*, n° 108, 1971, p. 32-57; Du sacré à l’esthétique? *La Maison-Dieu*, n° 131, 1977, p. 63-96; ‘Musique sacrée’. Naissance et évolution d’un concept. *La Maison-Dieu*, n° 164, 1985, p. 87-104.

ao secular e profano pelo movimento Ceciliano, o termo foi associado ao estilo polifônico palestriniano, considerado, no século XIX, como o estilo da música exemplar. Sob esse modelo, considerado também como parâmetro de música sacra antiga, foi reafirmado na primeira metade do século XX (STENZL, 1976). Schalz (1971) observou que somente no século XX, a partir do *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, de Pio X, em 1903, a conexão entre termo e conceito veio a ser estabelecida definitivamente nas legislações eclesiásticas. Contudo, observa-se que a gradativa formação do conceito de música sacra, a partir do século XIX, foi também atrelada ao estilo musical, e que, no século XX, essa vinculação entre termo, conceito e estilo foi afirmada sob a perspectiva do que se compreende hoje como a tradicional música da Igreja.

Investigando ainda a abordagem do termo no século XX, observa-se a preocupação em distinguir o conceito de música sacra em acepções amplas e restritas, isto é, voltadas à música de direcionamentos religiosos, em geral, e de direcionamentos eclesiásticos, ou seja, da Igreja Católica, em função do emprego de textos litúrgicos e paralitúrgicos. Em Gustav Fellerer (1949), encontra-se a definição do termo ‘música sacra’ em seu sentido amplo – *geistliche Musik* – e restrito como música de igreja – *Kirchenmusik*. O autor vinculou ao primeiro significado uma acepção generalizada, enquanto que ao segundo termo atribuiu sua responsabilidade perante à Liturgia e aos fiéis:

A música sacra [*geistliche Musik*] constituiu a vivência religiosa em geral, enquanto a música sacra de igreja [*Kirchenmusik*] tem seu propósito e sua missão. Em seu propósito encontra-se por um lado a vinculação litúrgica, por outro lado a vinculação ao povo. (FELLERER, 1949, p.7, tradução minha)⁶.

Ao falar sobre a estreita ligação da música sacra com a Liturgia no culto religioso, Fellerer (1985) faz referência ao princípio básico expresso no artigo 112, emitido pelo Concílio do Vaticano II, adotado originalmente do *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, que afirma a música sacra como parte integrante da Liturgia solene (FELLERER, 1985a). O autor argumenta, ainda, que a “Liturgia e a música de igreja, têm tarefas comuns, que se correspondem somente como expressão na unidade da dignidade do culto divino e para

⁶ *Die geistliche Musik hat religiöses Erleben allgemein gestaltet, während die Kirchenmusik ihre Zweckbestimmung und ihren Auftrag hat. In dieser Zweckbestimmung liegt einerseits die liturgische Bindung, andererseits die Bindung an das Volk.* (FELLERER, 1949, p.7).

promoção da devoção litúrgica do povo na multiplicidade de soluções artísticas do passado e do presente” (FELLERER, 1985a, p. 242, tradução minha)⁷.

Padre José Geraldo Souza (1957), a partir do termo ‘Música religiosa’, apresentou três derivações: música eclesiástica, música sacra e música litúrgica.

Música religiosa – é a que, por caráter e finalidade, se destina ao uso de uma religião, seita ou culto. Dentro desta lata conceituação, dizemos música ‘eclesiástica’ a própria da Igreja (‘Ecclesia’) Católica Apostólica Romana; música sacra, ou sagrada, é a escrita para um texto sagrado, isto é, extraído da Sagrada Escritura, da Liturgia eclesiástica, ou para um texto de criação individual, aprovado pela Autoridade competente; música litúrgica é que, possuindo as ‘notas’ características requeridas pelo Código de Direito Canônico [...] – é quase uma flâmula da sagrada Liturgia [...]. (SOUZA, 1957, p. 143-144).

Nessa acepção, o sentido amplo do termo foi direcionado à ‘música religiosa’, enquanto que a definição de ‘música sacra’, em sentido restrito, foi diretamente associada à música eclesiástica católica, vinculada ao texto para funções litúrgicas e paralitúrgicas. A música sacra litúrgica, classificada de modo restrito inerente à Liturgia, foi especialmente condicionada à sua subordinação ao Código de Direito Canônico (cân. 834 § 2), para ser executada em atos de culto da Igreja, de acordo com os livros oficiais para o rito e por pessoas legitimamente aprovadas para essa função. A música sacra criada para funções paralitúrgicas, ou seja, funções de caráter mais espontâneo como terços, novenas e procissões, podem não estar subordinadas aos textos dos livros rituais, mas, como afirmado por Souza (1957, p. 143), devem estar aprovadas por Autoridade competente.

Aprofundando o sentido restrito do conceito, encontra-se no século XX a preocupação com a busca de critérios que possam fornecer à música sacra os elementos especificamente cristãos, espirituais e de culto. O Cardeal Leo Scheffczyk (2001), ao apresentar os conceitos de religião, símbolo, transcendência e espiritualidade estreitamente inseridos no contexto do catolicismo, associou a música sacra ao conceito de transcendência através da referência ao mistério divino da vida trinitária que supera a natureza e ao conceito de símbolo, definido como o sacramento pleno dessa vida divina, especialmente presente na eucaristia, centro da vida cristã e da criação musical litúrgica. Ponderando sobre a música sacra como obra de arte, em sua expressão de ideia e valor, Scheffczyk (2001) afirmou que esta deve corresponder ao

⁷ *Liturgie und Kirchenmusik haben gemeinsamen Aufgaben, die nur in ihrer Einheit der Würde der Gottesverehrung als Ausdruck und zur Förderung liturgischer Frömmigkeit des Menschen in der Vielfalt künstlerischer Lösungen der Vergangenheit und Gegenwart entsprechen* (FELLERER, 1985a, p. 256).

âmbito peculiar de sentido e valor que se encontra na Liturgia e no evento do culto. No ofício litúrgico, na realização da *actuosa participatio* (participação ativa), a música deve ser um estímulo à liberação da energia espiritual e sensível do homem e veículo em direção ao espiritual, enquanto que para aquele que prega, a música possibilita afastar as palavras da rigidez intelectual e da aridez racional. Em sua argumentação, a música sacra deve corresponder ao conteúdo do ‘Verbo’ e personificá-lo, enquanto verdade e vida, na dimensão do som, melodia, harmonia e ritmo. Para Scheffczyk (2001), em um pensamento mais profundo, a música sacra seria como “uma das línguas de fogo do Espírito Santo” (SCHEFFCZYK, 2001, p. 20, tradução minha)⁸, que penetra na palavra e na expressão musical e faz dela um instrumento de sua obra (SCHEFFCZYK, 2001, p. 17-20). Ao referir-se à posição da música sacra na Liturgia, o mesmo autor afirmou:

Ela é um testemunho ressonante da palavra litúrgica e por conseguinte parte da essência do evento litúrgico, uma vez que reforça a ação da palavra na Liturgia e a dispõe em música. Ela confere ao ato litúrgico falado uma nova força de irradiação sensorial, por meio do tom e do som; intensificando a força de expressão relacionada ao homem, ela faz do sacramento, verbo visível, um símbolo audível. Portanto a música sacra possui uma vinculação íntima com o evento da liturgia. (SCHEFFCZYK, 2001, p. 49, tradução minha)⁹.

O Cardeal Joseph Ratzinger – Papa Bento XVI (2005-2013), produziu diversos textos onde manifesta uma profunda concepção teológica sobre a música sacra, como também sobre os problemas que esta confronta após o Concílio do Vaticano II¹⁰. Em pensamentos que aprofundam ainda mais o teor da reflexão anteriormente apresentada, ponderou que a “Música litúrgica é uma consequência da exigência e da dinâmica da Encarnação do Verbo” (RATZINGER, 1986, p. 69, tradução de Guilherme Schubert, p. 110)¹¹. Considerando o símbolo sacramental como ponto central da encarnação, que se estende à Liturgia como

⁸ *Una delle lingue di fuoco dello Spirito Santo* (SCHEFFCZYK, 2001, p.20)

⁹ *Essa è testimonianza risuonante della parola liturgica e ha perciò parte all'essenza dell'evento litúrgico, in quanto rafforza l'azione della parola nella liturgia e la mette in musica. Essa conferisce all'atto litúrgico parlato una nuova forza d'irraggiamento sensoriale, per mezzo del tono e del suono; intensificando la forza d'espressione rivolta all'uomo, essa fa del sacramento, verbo visibile, un segno udibile. Perciò la musica sacra possiede un legame interiore con l'evento dela liturgia.* (SCHEFFCZYK, 2001, p. 49)

¹⁰ RATZINGER, Joseph. *Theologie der Liturgie – 2008; Der Geist der Liturgie – 2000; Aus meinem Leben Erinnerungen (1927-1977) – 1998; Ein Neues Lied für den Herrn – 1995.* Em LANG (2012) encontra-se uma relação de títulos e observações aos textos do Cardeal Ratzinger sobre a música sacra. Em BISPO (2014:3c) encontram-se referências que contextualizam o texto Ratzinger (1986).

¹¹ *Liturgische Musik ist eine Folge aus dem Anspruch und aus der Dynamik der Fleischwerdung des Wortes* (RATZINGER, 1986, p.69).

expansão do Verbo em corpo e sentido, a música sacra, como fé que se transforma em música, torna-se uma parte do processo dessa encarnação. A transformação do Verbo em carne contém o intrínseco retorno da carne ao Verbo, na cruz e na ressurreição, como movimentos que se interpenetram. Na música litúrgica, o Verbo ou Palavra que se manifesta em música contém ambos os movimentos de encarnação e espiritualização inflexionados (RATZINGER, 1986, p.68-69). Ratzinger (2008) acentuou ainda que a música litúrgica deve corresponder ao *Logos* – Verbo encarnado – isto significa uma intrínseca associação ao Verbo no qual o *Logos* se manifesta (RATZINGER, 2008, p. 561).

Ao tratar a música sacra no período pós conciliar do século XX, Ratzinger (2008) expôs sua visão a respeito da crise interposta na relação da música de igreja perante à reforma litúrgica, à cultura moderna e à tensão existente no emprego da música na Liturgia. Em suas argumentações, a concepção da música de igreja encontra-se entre dois pontos de tensão: por um lado, o “funcionalismo puritano de uma Liturgia contida meramente pragmática” (RATZINGER, 2008, p. 571, tradução minha)¹² e por outro, o “funcionalismo da adaptação” (RATZINGER, 2008, p. 572)¹³. Em relação ao primeiro argumento, Ratzinger (2008) esclareceu como o evento litúrgico deve ser reconduzido ao seu simples ponto de partida: uma refeição comunitária, e aponta a questão para a ‘*Participatio actuosa*’ definida no Concílio do Vaticano II. Esse termo, comumente compreendido como a participação ativa de todos os presentes na Liturgia, correspondeu à condução e tratamento da música de igreja na forma de canto comunitário. Diante dessa nova posição, tornou-se incompatível a prática da música sacra de alta exigência artística, até então executada por coros e instrumentos. A música de igreja comunitária passou a ser considerada em termos de funcionalidade, isto é, pela função de formação e atividade da comunidade que ela passou a cumprir – *Gebrauchsmusik*¹⁴ – não

¹² *puritanische Funktionalismus einer rein pragmatisch gefassten Liturgie* (RATZINGER, 2008, p. 571).

¹³ *Funktionalismus der Anpassung* (RATZINGER, 2008, p.572).

¹⁴ *Gebrauchsmusik* – música para uso ou música funcional – em sentido amplo, significa qualquer música concebida como um suporte para outras atividades. Em sentido estrito, significa a música produzida por um grupo de compositores alemães liderados por Paul Hindemith e Kurt Weill, influenciados pelas ideias de Brecht e da Bauhaus – toda arte deve ser útil e bela, servir às necessidades práticas e falar com o público mais amplo possível, apresentar simplicidade de técnica e estilo; uma negação direta da idealização antiga da arte pela arte, uma reação contra as complexidades intelectuais e técnicas que exaltavam o virtuoso e excluía o amador da participação ativa. Como música de concerto e de teatro exibiu grande apelo popular e consistiu em canções, marchas e cantatas com temas patrióticos, políticos, sociais e educacionais (Disponível em: <http://global.britannica.com>). O musicólogo Heinrich Bessler (1900 – 1969), ao tratar sobre a escuta musical, diferenciou dois tipos de música: música para uso (*Gebrauchsmusik*) e música de concerto. Música para uso (*Gebrauchsmusik*) é aquela cujos ouvintes se encontram em postura ativa, participam e escutam e

estimada em termos de mérito artístico, enquanto que o tratamento e difusão do até então tradicional repertório musical sacro, desde o Canto Gregoriano até a polifonia do século XX, foram transferidos para as salas de concerto. Em relação ao segundo argumento, Ratzinger (2008) chamou atenção para a formação de novos conjuntos vocais e instrumentais voltados à música sacra *pop* e em estilo *jazz* e, nesse ambiente, observou a incongruência da execução do antigo repertório sacro tradicional, anteriormente mencionado (RATZINGER, 2008, p. 571-572; LANG, 2012, p. 342-344). Aprofundando ainda a linha de pensamento sobre o funcionalismo da adaptação, Ratzinger (1995) dissertou sobre a música dividida entre dois universos: música *pop*, como bem de produção industrial medida pela sua capacidade de difusão junto ao público e valor de venda e música construída racional e artificialmente com alta exigência técnica, que dificilmente ultrapassa o alcance de uma pequena elite. Destacando-se desses dois universos, ele ressalta o valor da música originária da tradição de comunidades, como “expressão de verdade” (RATZINGER, 2008, p. 603)¹⁵, distinguindo tal música da referida produção comercial popular de sociedade de massa (RATZINGER, 1995, p. 125-126 e 140-142; 2008, p. 587-588 e 602-604; LANG, 2012, p.344). Em suas formulações, Ratzinger (2008) levantou uma questão sobre a diferença entre música sacra e profana. Para abordar a temática, ele remeteu às divergências entre cultura sacra e profana presentes na evolução histórica da Igreja, que a puseram constantemente perante o dilema da rejeição puritana ou da adaptação ao novo, faz referência aos decretos papais de João XXII e Concílio de Trento, mas afirma que, em função de decretos posteriores, não se deve naqueles buscar receitas para a música litúrgica. Ele afirmou que a música de igreja com aspiração artística não está em desacordo com a essência da música litúrgica cristã. Ao contrário, ela é uma forma necessária para a expressão da fé (RATZINGER, 2008, p. 583-586). Em sua conclusão ressalta o princípio da música sacra:

A música da igreja, portanto, deve procurar sempre novamente seu caminho em um duelo com dois lados: em oposição à arrogância puritana ela deve justificar a necessária Encarnação do Espírito em eventos musicais; diante

fundem-se na coletividade. Em música de concerto os ouvintes são passivos, observadores, ouvintes, cujo público é uma massa ilimitada que se mantém em isolamento; (FROBENIUS, 1980, p. 15.). Na categoria de música para uso distinguiu dois diferentes grupos segundo suas formas: por um lado danças, marchas, canções de trabalho, etc. como música ritmicamente ligada ao físico, e por outro lado as formas ligadas à palavra, como canções sociais ou confessionais, música litúrgica, mística, etc. (HINTON, 1987, p. 3).

¹⁵ *Ausdruck von Wahrheit* (RATZINGER, 2008, p. 603)

do cotidiano ela deve procurar a direção divina do espírito e do cosmos. (RATZINGER, 2008, p. 585, tradução minha)¹⁶.

Durante seu pontificado, o Papa Bento XVI, preocupado em atender as solicitações de membros da igreja e de fiéis, emitiu, em julho de 2007, uma Carta Apostólica na forma de *Motu Proprio* onde foi aprovada para a celebração da Missa a continuidade de utilização do Missal Romano editado em 1962 pelo Papa João XXIII, assim permitindo às igrejas utilizar “seja o Missal Romano editado pelo Beato Papa João XXIII em 1962 seja o Missal Romano promulgado pelo Papa Paulo VI em 1970” (BENTO XVI, *Summorum Pontificum*, Art.2, 2007). Em resposta às reações divergentes causadas pelo conteúdo do documento, acompanhando o *Motu Proprio Summorum Pontificum*, o Papa Bento XVI emitiu, em mesma data, uma carta aos Bispos esclarecendo sobre a não intenção de afetar as decisões quanto à reforma litúrgica tomadas pelo Concílio Vaticano II e afirmando em crítica ao temor de “desordens ou até divisões nas comunidades paroquiais” que “Não é apropriado falar destas duas versões do Missal Romano como se fossem ‘dois ritos’. Trata-se, antes, de um duplo uso do único e mesmo Rito” (BENTO XVI, Carta, 2007). Com esse documento, o Papa Bento XVI traz uma abertura oficial, não somente para a celebração do Sacrifício da Missa em sua antiga tradição, como também para a música sacra litúrgica a ela integrada, muito em especial no que tange ao estímulo à utilização do repertório musical sacro com textos em latim em sua função no rito, que apresenta especial afinidade com as concepções sobre música sacra apresentadas em seus textos. O musicólogo Antônio Alexandre Bispo (2014:3a) chamou atenção para o fato de que o Papa Bento XIV favoreceu na época presente a preservação e o estímulo à prática do Canto Gregoriano e da Polifonia vocal. O autor observou que o receio das consequências do abandono desse repertório musical, como decorrência das modificações estabelecidas para o rito após o Concílio do Vaticano II, foi objeto temático em publicações de congressos e simpósios. Através do *Motu Proprio Summorum Pontificum* “relativa-se um dos principais fatores que justificaram tensões e cisões entre aqueles preocupados pelo patrimônio cultural e as reformas litúrgicas pós-conciliares” (BISPO, 2014:3a).

No Brasil, o patrimônio musical sacro encontrou difusão objetiva na Publicação do Catálogo de Música Sacra e Religiosa Brasileira – Obras dos Séculos XVIII e XIX [CMSRB],

¹⁶ *Kirchenmusik muss daher immer wieder in einem Ringen nach zwei Seiten hin ihren Weg suchen: Sie muss dem puritanischen Hochmut gegenüber die notwendige Inkarnation des Geistes im musikalischen Geschehen rechtfertigen; sie muss der Alltäglichkeit gegenüber die Richtung des Geistes und des Kosmos auf das Göttliche suchen.* (RATZINGER, 2008, p. 585)

por Figueiredo (2010; 2014). O autor adotou em suas publicações acepções de caráter prático, objetivamente fundamentando-se no tipo de texto utilizado nas obras, para classificar o repertório entre música sacra e música religiosa. Em seu sentido restrito eclesiástico, o termo ‘música sacra’ foi associado ao repertório com emprego de texto litúrgico (missas, ofícios), enquanto o termo ‘música religiosa’ foi associado ao repertório com textos paralitúrgicos (novenas, procissões).

Buscando a proximidade com a terminologia adotada nas prescrições para as quais o *Motu Proprio* se destina, nesta pesquisa, o termo ‘música sacra litúrgica’ estará associado ao repertório que emprega os textos da Sagrada Escritura, com o fim de atender aos propósitos das celebrações litúrgicas. O termo ‘música sacra religiosa’ estará vinculado ao repertório com textos aprovados e cultivados em cerimônias paralitúrgicas.

3.2 Música sacra: pensamentos e metodologia para sua abordagem

Ao pensar sobre a abordagem da música sacra deparei-me com a visão de que se deveria primeiramente compreender o contexto de seu ambiente de criação, execução e condições sociais, antes que afirmações sobre sua prática, propriamente, possam ser debatidas. De acordo com o etno-musicólogo e antropólogo John Blacking “toda performance musical é um evento modelado em um sistema de interação social, cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente de outros eventos no sistema” (BLACKING, apud KÖRNDLE, 2012, tradução minha)¹⁷.

Partindo desse princípio, para abranger o tema objeto desta pesquisa em sua dimensão mais ampla, a investigação necessita ir além dos estudos de análises teóricas e justapor o conhecimento sobre a prática da música sacra em sua gama cultural e histórica, tendo em perspectiva que, segundo o antropólogo Marshall Sahlins, “encontrar o lugar conceitual do passado no presente’ para a ‘cultura é precisamente a organização da situação atual em termos de um passado” (SAHLINS apud QURESHI, 1995, tradução minha)¹⁸. Isto é, para alcançar uma ampla contextualização do tema, é preciso empreender o desafio de incorporar a historicidade à orientação musical e cultural contemporânea, conectar a ação e experiência

¹⁷ *Every musical performance is a patterned event in a system of social interaction, whose meaning cannot be understood or analyzed in isolation from other events in the system.* (Blacking, J., apud KÖRNDLE, 2012, p. 67)

¹⁸ *“Find the conceptual place of the past in the present” for “culture is precisely the organization of the current situation in the terms of a past”* (Sahlins, Marshall, apud QURESHI, 1995. p. 331)

viva da música ao seu pensamento e conceituação. Ou seja, abordar o material musical sacro em sua condição completa, para então poder privilegiar a visão de uma prática interpretativa atual e globalizada.

Hoje em dia os estudos no campo das artes abordam suas múltiplas formas de expressão, levando em consideração a percepção de seu multiculturalismo, nos diferentes âmbitos da sociedade e historicidade. Essa visão, que tenta integrar as ciências da musicologia, antropologia e etnomusicologia, é considerada, atualmente, como fundamental para abarcar a arte e seus significados, entendendo a diversidade como seu elemento essencial. Segundo o etnomusicólogo Gerard Béhague encontra-se:

A questão da diversidade mais importante nas artes a ser abordada no futuro relaciona-se com o conceito de autonomia das artes. Não podemos mais ignorar as dimensões socioculturais, políticas e econômicas de obras de artes e considerá-las somente em relação a si mesmas. A percepção holística do valor e o significado da arte em qualquer período histórico é uma necessidade metodológica atual e futura. É somente contextualizando todos os fatores que cercam a obra de arte que seus significados serão revelados. A compreensão e aceitação de diferentes sistemas estéticos desta mesma perspectiva também vai facilitar a realização da diversidade. (BÉHAGUE, 2006, p. 24, tradução minha)¹⁹.

Essa perspectiva ampliada, porém, incita questões que vêm de encontro às demarcações da religião católica e às situações de diversidade enfrentadas no decorrer de suas transformações na história e ao seu esforço para manter e fortalecer seus fundamentos e princípios de unidade. Da Idade Média ao contemporâneo, o empenho de expansão do catolicismo pelos diversos países e continentes fez com que a Igreja, frequentemente, tivesse que confrontar a transmissão de seus dogmas, ritos e tradições com a diversidade das culturas e sociedades, com seus variados elementos integrantes e o dinamismo de sua evolução. A Igreja empenhou-se por se impor como força espiritual na cultura das sociedades, não somente através do rito romano unificado no ambiente eclesiástico, mas também através da transmissão de seus princípios morais e religiosos sobre a conduta social no âmbito secular. Porém, diante das inexoráveis transformações do homem e da sociedade ela esteve várias vezes diante da iminência de dispersão de sua unidade (FELLERER, 1985a, p. 245-247).

¹⁹ *The most critical diversity issue in the arts to be addressed in the future relates to the concept of the autonomy of the arts. We can no longer ignore the socio-cultural, political, and economic dimensions of works of arts and consider them only in relation to themselves. A holistic perception of the value and meaning of art in any historical era is a current and future methodological necessity. It is only by contextualizing all of the factors surrounding a work of art that its meanings will be revealed. An understanding and acceptance of different aesthetic systems from this same perspective will also facilitate the achievement of diversity* (BÉHAGUE, 2006, p. 24).

Dentre os esforços de manutenção da unidade e renovações do rito católico, desde o passado mais remoto, a música sempre foi considerada como seu elemento inerente e essencial, e hoje ainda encontra-se confirmada desse modo no Cap. VII da Ata do Concílio do Vaticano II: “*Musica sacra est pars necessaria liturgiae sollemnis, et ideo omnino fovenda*”²⁰ Porém, em seu relevante papel unificador, pela dinâmica de suas transformações e decorrente variedade de concepções e estilos, a música foi também considerada pela igreja como veículo de inserção de indesejados elementos profanos na prática da Liturgia. Todos esses fatores forçaram as autoridades eclesiásticas a se posicionarem várias vezes quanto à música em sua função na celebração litúrgica e, apesar da relevância de seu papel ter sido sempre reconhecido, ela não deixou de representar um constante ponto de tensão entre as determinações eclesiásticas e as transformações artístico-musicais. A existência de diferentes correntes de pensamento no que tange à criação da música sacra, ainda apresenta um quadro de divergências no confronto entre valores culturais e religiosos (HERBST, 1996, p. 714-715). Segundo Herbst (1996) “Ao longo da história, as reflexões filosóficas e teológicas e as decisões doutrinárias religiosas frequentemente exerceram impactos sobre a posição da música dentro da Igreja. Por outro lado, a música provocou confrontos necessários da igreja com o mundo e com a cultura” (HERBST, 1996, p. 715, tradução minha)²¹.

Os confrontos e crises entre igreja, política, sociedade, arte musical e cultura são objetos contemporâneos de posições antagônicas. A afirmação feita pelo historiador Klaus Schatz: “A música de igreja não desempenhou nenhum papel na luta cultural”²² (SCHATZ apud KOLDAU, 2012, p. 263, tradução minha) foi interpelada pela musicóloga Linda Maria Koldau (2012) com a questão: “A luta cultural desempenhou então um papel na música de igreja?”²³ (KOLDAU, 2012, p. 263). A autora expõe e afirma essa relação tomando como parâmetro a música de igreja no século XIX e seu envolvimento em um contexto político e social e, conseqüentemente, também com a luta cultural, através de estudos em três campos: a Academia de Santa Cecília na Alemanha, Disposições Eclesiásticas sobre música de igreja em Sínodos realizados em Köln e sobre a obra musical *Der heilige Bonifacius*, oratório de F.

²⁰ A música sacra é parte indispensável da Liturgia Solene, e portanto deve ser a todos incentivada. *Acta de S. Liturgia in 1º Periodo Concilii Vaticani II*, 1963, p. 13.

²¹ *Im Laufe der Geschichte habe philosophische und theologische Überlegungen und kirchliche Grundsatzentscheidungen immer wieder Auswirkungen auf die Stellung der Musik innerhalb der Kirche gehabt. Andererseits hat die Musik notwendige Auseinandersetzungen der Kirche mit der Welt und mit der Kultur provoziert.* (HERBST, 1996, p. 715)

²² *Die Kirchenmusik spielte im Kulturkampf keine Rolle* (Schatz, apud KOLDAU, 2012, p. 263)

²³ *Spielte der Kulturkampf in der Kirchenmusik denn eine Rolle?* (KOLDAU, 2012, p. 263)

Koenen, mestre de *cappella* da Catedral de Köln e vice-presidente da Academia de Santa Cecília (KOLDAU, 2012, p. 263-274).

Também, em pensamentos sobre a intrincada implicação Igreja e cultura, Ratzinger (1995) afirmou que a música sacra como forma de crença que se tornou cultura, necessariamente participa do atual problema da relação da Igreja com a cultura. Desde o Iluminismo, quando a fé e a cultura contemporânea foram apartadas, o âmago de sua relação atravessa uma crise. Conseqüentemente, a crise na música sacra não é absolutamente separável da crise da arte e da cultura (RATZINGER, 1995, p. 125-126 e 2008, p. 587-589).

Em pensamentos sobre a complexa circunstância da música sacra, Johanna Schell (1961) observou que a mutabilidade estilística da arte musical através dos tempos em contraste com a dimensão constante do núcleo da Liturgia gerou possibilidades de enfraquecimento do caráter sacral em sua função litúrgica. As disposições eclesiásticas emitidas em diferentes eras tiveram o intuito de delimitar ou adequar a expressão da música sacra à unidade da Liturgia. A força de lei intrínseca nos documentos eclesiásticos implica na obrigação de cumprimento de suas determinações perante o universo da Igreja Católica. Segundo Schell (1961), a obrigatoriedade de assentimento às restrições musicais contidas em alguns documentos voltados às funções litúrgicas no rito fizeram com que essas leis fossem erroneamente interpretadas como medidas restritivas à autonomia da criação artística, uma vez que os regulamentos eclesiásticos não tinham a intenção de incidir sobre a natureza técnica ou estética da composição musical (SCHELL, 1961, p. 18-19).

Porém, as repercussões decorrentes das constituições eclesiásticas inflamaram divergentes visões e discussões. Sob um aspecto, fundamentado nos pensamentos expostos por esses documentos, reivindica-se para a música sacra seu mais alto valor artístico voltado à glorificação a Deus e comprometimento com a elevação da fé:

Não como uma arte no sentido de *l'art pour l'art*, mas como parte integrante da Liturgia, portanto, a música de igreja tem seu significado e autoridade, mas também seu compromisso à mais alta composicional e sonora forma, ou seja, como elevada arte, que sozinha é digna da adoração a Deus e é capaz em sua força expressiva de edificar os fiéis. (FELLERER, 1985a, p.242, grifo do autor, tradução minha)²⁴.

²⁴ *Nicht als Kunst im Sinne l'art pour l'art, sondern als wesentlicher Teil der Liturgie hat die Kirchenmusik daher ihre Bedeutung und Berechtigung, aber auch ihre Verpflichtung zu höchster kompositorischer und klanglicher Gestalt, d.h. als hohe Kunst, die allein der Anbetung Gottes würdig und in ihrer Ausdruckskraft der Auferbauung der Gläubigen fähig ist* (FELLERER, 1985, p. 242).

Sob outro aspecto, como consequência das regulamentações contidas nos documentos, são assinaladas duas tendências na música sacra religiosa: o empobrecimento da diversidade de seus elementos e o detrimento de sua força artística. Através dessa perspectiva, pode-se distinguir agentes diferentes e adversos. Por um lado, a própria Igreja foi apontada pela estreita receptividade à música contemporânea, provocando como decorrência a diminuição do quantitativo de composições sacro-litúrgicas produzidas pelos compositores, como também foi ressaltada a falta de investimentos financeiros em músicos profissionais forçosamente substituídos por leigos na formação dos atuais coros de igreja:

A razão para esta situação de maneira nenhuma evidente a própria igreja facultou, quando não ofereceu mais espaço para as inovações técnicas sonoras da respectiva arte contemporânea e assim foi remetida gradualmente a imitações, cópia de estilos e até mesmo música trivial de nível inferior. [...] A tentativa de se orientar pelo menos exteriormente ainda nas poucas remanescentes, tecnicamente e espiritualmente inatingíveis músicas da Sé e Bispado, conduziu a uma espécie de música de salão da igreja, que foi infligida com todas as características negativas de profanações, ou execuções cujos coros não se apresentavam à altura em treinamento e inteligência musical. (KIRCHMEYER, 1976, p. 353, tradução minha)²⁵

Por outro lado, foram apontadas as transformações políticas e culturais da sociedade moderna, como fatores determinantes para a deterioração dos valores distintos e de excelência da música sacra:

A nobreza da música se tornou apenas um elemento útil na sociedade comercial moderna, seus efeitos tornaram-se ‘injeções [de ânimo] musicais’ para os trabalhadores cansados, em sua degradação, ela se torna uma ferramenta de automação psicológica. [...] Períodos de turbulência e transição para novas formas e declarações musicais sempre foram uma tentação para os diletantes musicais se sentirem e atuarem como compositores. O que então foi oferecido como substância musical na maioria dos casos, evidencia uma ingenuidade incrível e uma estagnação interior da criação artística. (WINTER, 1975, p. 220 e 226, tradução minha)²⁶.

²⁵ *Grund für diese keineswegs selbstverständliche Situation gab die Kirche selbst, die für die klangtechnischen Neuerungen der jeweiligen zeitgenössischen Kunst keinen Platz mehr bot und dadurch streckenweise auf Imitationen, Stilkopien und sogar trivialmusikalische Unterschichtenmusik verwiesen wurde. [...] Der Versuch, sich wenigstens äußerlich noch an den wenigen verbliebenen, technisch wie geistig unerreichbaren Residenz und Dommusiken zu orientieren, führte zu einer Art von Salonkirchenmusik, die mit allen negative Eigenschaften der Profanierung durchsetzt war, oder zu Aufführungen, denen sich die Chöre nach Ausbildung und musikalischer Intelligenz nicht mehr gewachsen zeigten* (KIRCHMEYER, 1976, p. 353).

²⁶ *Der Adel der Musik wird nur noch ein nützliches Element in der modernen Erwerbsgesellschaft, seine Wirkungen werden “Musikspritzen” für den ermüdeten Betriebsmenschen sein, in ihrer Erniedrigung wird sie zum Werkzeug psychischer Automatisierung. [...] Zeiten des Umbruchs und des Übergangs zu neuen musikalischen Formen und Aussagen waren immer für musikalische Dilettanten eine Versuchung, sich als Komponisten zu fühlen und zu betätigen. Was dann an*

Os movimentos de revisões de posições e suas implicações decorrentes, bem como seus efeitos sobre a música sacra continuam ainda a ser objeto de estudos e análises em amplos pensamentos que abarcam e integram contextos e concepções desde o passado mais remoto à atualidade. Bispo (2013) realizou uma revisão atualizada sobre o documento eclesiástico emitido à época dos Papas em Avignon, a Constituição *Docta Sanctorum Patrum* (1324/1325). Em uma releitura sobre os estudos e escritos do musicólogo Gustav Fellerer, focados na citada Constituição emitida pelo Papa João XXII, Bispo (2013) chamou a atenção para uma atual abordagem onde “exige não tanto que se considere as informações que transmite, mas sim a argumentação do autor, a sua perspectiva do desenvolvimento litúrgico-musical, o peso que confere a determinados aspectos do texto e seu escopo ou intenções” (BISPO, 2013). Ele ressalta a importância da conscientização quanto à relevância própria das fontes do passado, enfocados não somente em seu conteúdo e sentidos intrínsecos, contudo também na sua recepção em séculos posteriores (BISPO 2013:5). O autor observou que:

Não basta, assim, numa aproximação musicológica preocupada com contextos culturais, considerar situações do passado, da época do documento, mas sim também as circunstâncias em que fontes e desenvolvimentos passaram a ser reconsiderados pelos especialistas, em particular no contexto de anelos restaurativos nas suas diferentes fases nos séculos XIX e XX. (BISPO, 2013, n. 145/16)

Portanto, apesar da natureza da música sacra e religiosa na tradição da igreja católica já ter sido foco de abordagens em literatura significativa, para poder tratar o repertório proposto em sua restrição temporal no objeto dessa pesquisa, faz-se necessário rever os movimentos históricos da música sacra, examinar mais proximamente alguns dos documentos promulgados pelas autoridades eclesiásticas, salientar a condição à qual a música sacra católica se encontrou subordinada, abranger os princípios que nortearam sua prática e, assim, formar os pressupostos para o tratamento de suas questões estéticas. Essas questões, especialmente no que tange à busca de uma análise musical integrada ao contexto cultural, representam hoje uma tendência na musicologia internacional, como pode ser constatado em Volpe (2004). A autora chamou atenção para a crescente interdisciplinaridade que converge atualmente para uma nova musicologia, onde a história cultural da música se volta para “um novo conceito de crítica cultural que tem abordado o discurso musical como parte de uma

musikalischer Substanz in den meisten Fällen geboten wurde, zeugt von einer unglaublichen Naivität und einem inneren Leerlauf künstlerischer Gestaltung (WINTER, 1975, p. 219-220 e 226).

rede de discursos sociais, visando sobretudo o entendimento do sistema musical como sistema cultural” (VOLPE, 2004, p. 134).

Sob essa perspectiva, o procedimento metodológico dessa pesquisa partiu do exame focado sobre o documento eclesiástico *Motu Próprio Tra Le Sollecitudini* (1903), do Papa Pio X, passando pela observação de sua recepção e implicações no âmbito da música sacra brasileira, para então alcançar o objeto, as apreciações das obras musicais. Nos procedimentos da pesquisa foram empregados materiais bibliográficos, documentais e analítico musical.

No primeiro capítulo da tese, a investigação das questões mais profundas que acarretaram a restauração musical e culminaram no documento eclesiástico *Motu Proprio* conduziu a uma revisão sintética sobre as principais promulgações eclesiásticas anteriores e posteriores ao período circunscrito pelo documento, bem como sobre instituições e personalidades envolvidas. Essa revisão fez abordagens em documentos de pontífices, como: Papa Gregório I (590-604) e Decreto do Sínodo de 695, Papa João XXII (1316-1334) e Encíclica *Docta Sanctorum Patrum* (1324/25), Concílio de Trento (1545-1563) e Decreto de 1563, Papa Bento XIV (1740-1758) e Encíclica *Annus Qui* (1749), Bispo/Cardeal Giuseppe Sarto (1835-1914) e Decreto do Sínodo de 1888, *Votum* (1893) e Carta Pastoral “Música Sacra” (1895). Assim também se fez referências às instituições e personalidades, como: *Cappella Sistina* ou Capela Papal e Martín de Azpilcueta (1492-1586) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Academia Ceciliana ou Academia de Santa Cecília (Alemanha) e Franz Xaver Witt (1834-1888) e Franz Xaver Haberl (1840-1910), Academia de Santa Cecília (Itália) e Angelo de Santi (1847-1922) e Lorenzo Perosi (1872-1956), Abadia de Solesmes (França) e Prosper Guéranger (1805-1875) e Joseph Pothier (1835-1923).

É importante salientar que a investigação realizada sobre documentos originários de períodos anteriores e posteriores ao objeto dessa pesquisa de forma alguma representa um anacronismo retrospectivo ou póstumo, visando análises dos documentos ou somente considerações sobre seus respectivos períodos e contextos culturais. Ela intenciona observar, dentre os meios utilizados para perpetuação de uma tradição, os aspectos inerentes à música sacra religiosa, sua recepção e posteriores reiteraões e transformações, através dos contínuos movimentos de reformas que alcançaram o século XX. Tal procedimento forneceu subsídios para a investigação de seus reflexos e os fundamentos expressivos para nortear a análise e ponderações para uma prática interpretativa do repertório coral sacro de compositores brasileiros.

Dando continuidade a essa perspectiva, na primeira parte do segundo capítulo, observou-se os movimentos anteriores e seus reflexos dentro do contexto social, político e sacro-musical brasileiro. São apresentadas abordagens e referências, como: Atas do Concílio Plenário da América Latina (1899), Cardeal Joaquim Arcoverde (1850-1930) e Comissão de Música Sacra do Rio de Janeiro (1898), Cardeal Jaime de Barros Câmara (1894-1971) e IV Carta Pastoral “Música Sacra” e Regulamento sobre Música Sacra (1945). Foram feitas referências às instituições e personalidades, como: Jornal do Comércio do Rio de Janeiro e José Rodrigues Barbosa (1857-1939), Comissão de Música Sacra e Projeto do Regulamento para a Música Sacra no Rio de Janeiro (1898), Comissão Arquidiocesana de Música Sacra (1945), Revista Música Sacra (1941-1959) e Frei Pedro Sinzig (1876-1952). Nesse capítulo, os estudos realizados em bibliografia apresentam, sobretudo, levantamentos pesquisados em artigos publicados em periódicos. Dentre os escritos produzidos por personalidades do meio eclesiástico e acadêmico que trataram sobre o tema em sua restrição temporal, foram dadas atenção, em especial pela sua quantidade e abrangência, às publicações realizadas pelo musicólogo Dr. Antônio Alexandre Bispo. Em afinidade com a temática em questão foram abordados os conteúdos publicados em uma série de artigos editados no ano de 2014, pelo 40º ano comemorativo da revista eletrônica Brasil Europa²⁷, além de outras fontes sobre o tema tratadas pelo autor. No conjunto das publicações, Bispo (2014) manifestou a preocupação em trazer à atualidade pensamentos, debates, relatos e revisões de posições sobre o tema, revelados através de visões sobre processos históricos, atuações de músicos, musicólogos, projetos, eventos, congressos e simpósios realizados no Brasil e na Europa. Sob uma perspectiva atual, Bispo (2014) tratou os movimentos restauradores litúrgico-musicais em contextos diversos, suas extensões e consequências no Brasil. Assim, nesse capítulo foram adotados, como referenciais, os dados fornecidos pelas publicações citadas, bem como testemunhos, críticas e informações publicadas em literatura, artigos de jornais e periódicos da primeira metade do século XX. Do mesmo modo, buscou-se dar prosseguimento aos princípios condutores do enfoque para abranger a contextualização da prática da música sacra brasileira em interações de abordagens sob perspectiva social, cultural e histórica. Na segunda parte do segundo capítulo, com o intuito de conjecturar possíveis recepções do *Motu Proprio* em questões pertinentes à prática interpretativa, buscou-se pensar sobre aproximações plausíveis entre o documento e as teorias sobre a escuta musical e teorias da interpretação.

²⁷ O índice geral com os temas abordados no volume 2014:3 pode ser encontrado em http://www.revista.brasil-europa.eu/ed.Bispo/Indice_geral.html Acesso em 03/08/2014

O terceiro capítulo foi dedicado às apreciações analíticas sobre as obras corais e às possíveis aproximações das mesmas às prescrições contidas no *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini*. Com esse sentido, também foram averiguados os aspectos da universalidade requerida para a música sacra e a manifestação dos possíveis padrões estilísticos individuais do compositor. Com a intenção de observar em cada obra ou em um conjunto delas os materiais sonoros que revelam os aspectos citados, as observações foram orientadas para características estruturais como processos harmônicos, rítmicos, melódicos, tímbricos, tessituras vocais, tratamento de textos e acompanhamento instrumental. Todavia, objetivando, nas apreciações, não afastar-se de uma abordagem contextualizada, buscou-se contemplar a perspectiva da intertextualidade²⁸, porém articulada a relações intertextuais sob o aspecto histórico e estilístico, similaridades e diferenças entre as obras de um compositor particularmente e/ou em possíveis relações com obras de outros compositores.

Contudo, para ter acesso às informações sobre o repertório existente, bem como efetivar o levantamento das partituras dos referidos compositores, foi preciso realizar um conjunto de ações. Constatou-se a falta de uma relação específica, que integrasse as obras corais sacras dos compositores brasileiros e pudesse servir de guia para o acesso às partituras do gênero. Para atender a essa necessidade, após terem sido feitas consultas e levantamentos em enciclopédias, biografias, catálogos, instituições e bibliotecas brasileiras, elaborou-se uma relação de obras corais sacras e religiosas dos compositores selecionados, como resultado da comparação entre as principais relações de obras ou catálogos existentes²⁹. A partir da

²⁸ O conceito de intertextualidade foi criado por Julia Kristeva em seu primeiro livro *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais, 1969. Acessível em português como: Kristeva, J. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz, 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. O conceito se fundamenta no princípio que todo texto, expandindo-se aqui também o conceito de texto musical, se baseia em um outro texto para produzir uma teia de textos interligados em sucessões de referências e citações a outros textos. Kristeva, fundamentada em Bakhtin, a quem apontou como o primeiro a introduzir esse princípio na teoria literária, conceituou a intertextualidade em definição que se tornou célebre citação: “[...] *tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*” ou “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 84-85, 2005, p. 68).

²⁹ Encontra-se na seção Anexo II uma relação de obras corais sacras e religiosas *a cappella* e com acompanhamento de órgão, resultante da conferição realizada entre catálogos e relações de obras dos referidos compositores, bem como a menção ao local onde as partituras podem ser levantadas. As informações constantes na relação das obras não atenderam padrões criteriosos para fornecimento de um catálogo, nem tão pouco ambicionaram tal formação. Somente intencionaram alcançar o levantamento necessário para atender a esse estudo e contribuir ao estudante/pesquisador com um passo inicial para o desenvolvimento de futuras pesquisas.

listagem obtida, tornou-se possível uma investigação mais ampla sobre o repertório coral sacro produzido pelos compositores, bem como o levantamento de suas partituras.

Após a apreciação das obras, considerou-se relevante fornecer as chaves de pronúncia para a língua latina, uma vez que esta, considerada a língua da Igreja Romana, tornou-se obrigatória para toda composição a ser realizada em cerimônia eclesiástica. Por esse motivo e por não fazerem parte do escopo principal dessa pesquisa, foram apresentadas no Anexo IV as transcrições fonéticas dos textos em latim empregados nas músicas apreciadas nessa tese.

Capítulo I

A Música Sacra nas Disposições Eclesiásticas e o *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, 1903

Foram diversas as leis e instruções empregadas para regular e orientar as ações litúrgicas na celebração da missa e dos ofícios religiosos promulgadas pelas autoridades eclesásticas em Concílios e Sínodos: Decretos, Encíclicas, Constituições, *Motu Proprio*, Bulas, Breves, Cartas Apostólicas, etc³⁰. Estas disposições buscaram não somente a preservação da essência sacramental do culto, como também o estabelecimento de seus elementos pertinentes. As disposições que legislam sobre a música sacra constituem promulgações específicas ou partes específicas de constituições com o objetivo de regular a integridade da música sacra e sua estreita união com a liturgia. Suas preocupações foram dirigidas basicamente à manutenção da função litúrgica da música, ao caráter espiritual do canto em sua transmissão, à sua distinção perante a música profana, à fidelidade aos textos litúrgicos, à atitude religiosa individual do cantor inserida na veiculação dos cânticos, à formação do cantor, à unidade da tradição e à necessidade de proteção contra a inserção da arte e do canto secular (FELLERER, 1956, p. 1).

Na primeira metade do século XX, os últimos três Papas Pios: Pio X (1903-1914), Pio XI (1922-1939) e Pio XII (1939-1958) emitiram importantes documentos que incidiram sobre a música sacra: Papa Pio X - *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* (1903), Papa Pio XI -

³⁰ As leis pontifícias são classificadas em razão: (1) de seu conteúdo, (2) de sua forma externa. Alguns respectivos exemplos de leis assinadas pelo Papa, segundo a *Acta Apostolicae Sedis*, são: (1) a) Constituição Apostólica é a categoria superior de leis pontifícias, para os assuntos mais importantes da Igreja universal; b) *Motu Proprio* é um documento dado por iniciativa (*motus*) do Papa. São verdadeiras leis gerais da Igreja, comumente de caráter administrativo ou regulamentar; c) Decretais é a denominação reservada aos instrumentos solenes de canonização dos santos; d) Cartas Apostólicas são documentos com disposições de caráter administrativo, sobre assuntos mais particulares; e) *Cartas (Epistulae)* são escritos de felicitação, agradecimento, etc. As Encíclicas (*Litterae Encyclicae*) revestem um caráter mais doutrinário. Ambas não são leis, no sentido jurídico. (2) a) Bula são os documentos mais solenes da Santa Sé. O nome faz referência ao selo de chumbo, em forma de esfera que se costumava usar para fechar os documentos. As mais solenes eram douradas (*bullae aureae*). Em forma de bula são expedidas, comumente, as Constituições Apostólicas e as Decretais; b) Breve é a denominação dada pelo estilo mais sóbrio empregado no cabeçalho e na datação. O *Motu Proprio* costuma ser dado em forma de breve; c) Epístolas ou Cartas têm a forma normal de uma carta comum; d) *Chirographum* ou *Litterae chirographae* são documentos escritos pela própria mão do Papa. (HORTAL, 2014).

Constituição Apostólica *Divini cultus sanctitatem* (1928), Papa Pio XII – Encíclicas *Mediator Dei* (1947) e *Musicae sacrae disciplina* (1955). Dentre esses documentos, o *Motu Proprio* emitido pelo Papa Pio X, em 1903, pode ser considerado o mais representativo de todos, não só pelo fato de nenhum documento referente à música emitido em períodos anteriores ter alcançado tão forte repercussão e extensão, mas também por ter sido seu emprego reforçado como referência nas mais importantes disposições eclesiais e simpósios sobre a música sacra posteriores a ele (SCHELL, 1961, p. 47-48). Essa afirmação pode ser confirmada tomando como exemplos desde referências em documentos pontifícios, como a Encíclica *Musicae sacrae disciplina* (1955) – “Assim, [...] as normas [...] por São Pio X no documento por ele com toda razão chamado ‘código jurídico da música sacra’ serão novamente confirmadas e inculcadas, receberão nova luz e serão corroboradas por novos argumentos” (PIO XII, 1955), até conferências realizadas no século XXI, como o Simpósio Internacional O *Motu Proprio* de São Pio X e a Música (1903-2003), realizado em Barcelona, em novembro de 2003, em cujas Atas encontra-se a seguinte afirmação do presidente do Pontifício Instituto de Música Sacra, de Roma: “Creio que, para abordar qualquer aspecto concreto do documento, pode ser útil ver um pouco a história, a gênese, [...], desse documento capital, sem dúvida, o mais importante da história da Igreja dedicado ao tema da música sacra, pelo menos até o [Concílio] Vaticano II” (MISERACHS, 2004, p. 259, tradução minha) ³¹.

1.1 O Papa Pio X (1903-1914) – Seu envolvimento com a música e os documentos que antecederam ao *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*

O Papa Pio X, nascido em 1835, demonstrou seu interesse pela revitalização do tradicional canto litúrgico desde sua ordenação, em 1858. Em seu primeiro exercício como padre assistente, Giuseppe Sarto, em Tombolo, organizou uma escola de Canto Gregoriano para o ensino dos cânticos aos fiéis. Nos diversos estágios de sua vida eclesial, como Padre em Salzano (1867), Cônego (1875) e Vigário-Geral (1878) em Treviso, ele se manteve dedicado a estudar, ensinar e a promover o Canto Gregoriano nas celebrações litúrgicas. No Congresso de Música Sacra em Arezzo, em 1882, tomou parte dos debates sobre os méritos

³¹ Creo que, para abordar cualquier aspecto concreto del documento, puede ser útil ver un poco la historia, la génesis, [...], de este documento capital, sin duda, el más importante de la historia de la Iglesia dedicado al tema de la música sacra, por lo menos hasta el Vaticano II (MISERACHS, 2004, p. 259)

das pesquisas e estudos do Canto Gregoriano realizados em Solesmes (SKERIS, 2004, p. 5; HAYBURN, 1979, p. 197-198). Durante e após esse período dois personagens representaram marcantes papéis para mantê-lo informado sobre as pesquisas musicológicas em torno do Canto Gregoriano em Solesmes, bem como para auxiliá-lo na elaboração e implementação dos documentos eclesiais sobre a música, posteriormente emitidos: Padre Angelo de Santi e Dom Lorenzo Perosi³².

O pensamento do Papa Pio X e os princípios sobre a música sacra e sua relação com a liturgia no ofício religioso foram expressos em documentos que antecedem ao seu pontificado e representaram a base para a futura elaboração do documento de 1903. Ainda como Vigário Sarto foi nomeado Bispo de Mantua (1884) e convocou, em 1888, um Sínodo diocesano que emitiu um decreto contendo, entre seus diversos itens, três representativas regulamentações referentes à música sacra: 1. O ensino da música sacra na formação dos seminaristas; 2. Restrições à participação de bandas em procissões; 3. Normas para a música sacra no ofício religioso no que tange ao uso do Canto Gregoriano, escolha de repertório adequado ao órgão, rejeição da música instrumental pura, proibição de bandas e participação de mulheres como cantoras ou instrumentistas na execução musical dos ofícios litúrgicos (HAYBURN, 1979, p. 198-199). Pacik (2003) observa que “todas essas regras – por assim dizer a primeira expressão oficial das ideias de Sarto para a reforma da música de igreja – encontram-se novamente mais tarde no *Motu Proprio*, de 1903” (PACIK, 2003, p. 273, tradução minha)³³. Já Hayburn (1979) considera que a exatidão e firmeza dos pensamentos do Bispo Sarto ao estabelecer essas regulamentações foram consequência de suas experiências vividas em Tombolo, Salzano, Treviso e Mantua e que “além disso, ele percebia que a maioria dos abusos então

³² Padre Angelo de Santi (1847-1922) – Apoiou a necessidade de restauração dos Cânticos Gregorianos em sua autenticidade defendidos pelas pesquisas em Solesmes, através de seus contatos e articulações com a Curia, publicou uma série de artigos pela reforma da música de Igreja no periódico *La Civiltà Cattolica*, entre Julho de 1887 e Novembro de 1892, e fez publicar comunicações escritas na revista italiana Música Sacra sob o pseudônimo *Gregorius*. Dom Lorenzo Perosi (1872-1956) – Apoiou a restauração da música sacra como compositor, maestro e professor. Tornou-se famoso compositor, em 1894 foi mestre de capela em Veneza e em 1898 recebeu do Papa Leão XIII o posto de *Maestro Perpetuo della Cappella Sistina*. (STEINMETZ, 2009, p. 99; PACIK, 2003, p. 273; PACIK, 2009, p. 117).

³³ *Aller diese Regeln – sozusagen der erste offizielle Ausdruck von Sartos Ideen zur Kirchenmusikreform – finden sich später im Motu Proprio von 1903 wieder.* (PACIK, 2003, p. 273).

predominantes na música de Igreja na Itália estavam relacionados com esses aspectos” (HAYBURN, 1979, p.199, tradução minha)³⁴.

Como continuidade à afirmação dos pensamentos sobre a música amadurecidos em sua carreira eclesiástica, após a promulgação emitida pelo sínodo de 1888, o Bispo Sarto emitiu outros documentos que foram tomados como modelos precursores à elaboração do *Motu Proprio* (1903). Foram eles o *Votum* de 1893 e a Carta Pastoral de 1895.

Em junho de 1893, o Bispo Sarto foi nomeado Cardeal e Patriarca de Veneza e antes mesmo de deixar Mantua, o que só ocorreu em novembro de 1893, preparou e enviou a Roma o documento que nominou de *Votum*, atendendo à demanda requerida pelo Papa Leão XIII (1878-1903)³⁵. O *Votum* foi elaborado com auxílio do Padre Angelo de Santi, que utilizou como fonte o decreto de 1888 e materiais próprios publicados em *La Civiltà Cattolica*. Foi enviado à Sagrada Congregação dos Ritos em agosto de 1893. O *Votum* apresenta uma introdução contendo os princípios que regulam a música e argumentos que refutam a oposição à reforma. É composto a seguir de um retrospecto sobre origem e desenvolvimento da reforma da música sacra e de instruções para o novo regulamento. Em parte, essas instruções foram incluídas nos Regulamentos para Música Sacra de 1894³⁶ e mais tarde utilizadas no *Motu Proprio* (PACIK, 2009, p. 272-273, RAINOLDI, 1996, p. 257-258)³⁷.

³⁴ *Moreover, he felt that the majority of these abuses then prevalent in Church music in Italy were concerned with these aspects.*” (HAYBURN, 1979, p.199).

³⁵ O Papa Leão XIII (1878-1903), intencionando renovar as regulamentações sobre a música na Igreja, mandou enviar um questionário sobre a música sacra a uma ampla relação de especialistas. A relação dos nomes que receberam o citado questionário e o seu teor podem ser encontrados em HAYBURN, 1979, p. 201-202. Posteriormente foi também enviado a todos os cardeais italianos.

³⁶ O Regulamento para a Música Sacra, de julho de 1894, emanado pela Sagrada Congregação dos Ritos, sob o pontificado de Leão XIII é composto de duas partes: Primeira - Normas gerais para a música de função eclesiástica: que deve corresponder ao sentido do Rito e do texto e exaltar a devoção dos fiéis (Art. 1); exalta o Canto Gregoriano, a música polifônica do século XVI, destacando Palestrina e seus imitadores, e a Música Cromática que convenha à sacra função, destacando os mestres romanos (Art. 2 ao 5); a música do órgão que corresponda ao estilo do instrumento, ao caráter do ofício, à função de acompanhamento do canto, que corresponda nas improvisações à devoção dos fiéis e à arte musical. (Art. 6 e 12); o Latim é o idioma do canto litúrgico, são permitidas outras funções com texto em língua vulgar desde que o mesmo tenha caráter e tenha sido aprovado (Art. 7 e 8); proíbe omissões, repetições, seccionamento nos textos litúrgicos e música de índole profana e teatral (Art. 9 ao 11). Segunda - Instruções para promover o estudo da música sacra e erradicar os abusos: responsabiliza as autoridades do clero pela vigilância sobre música sacra e aprovações para congressos, sínodos e publicações, proíbe discussões sobre o presente regulamento e as permite sobre outros assuntos sacro-musicais desde que prevaleça a caridade e ninguém se erga como mestre ou juiz (Art. I); obriga o estudo do Canto Gregoriano para os seminaristas, não obriga o estudo de outros gêneros musicais e órgão e permite o aperfeiçoamento àqueles com prédisposição (Art. II); torna responsáveis as reverendas autoridades para supervisionar padres e reitores de igrejas para que não permitam execução de música contrária à regulamentação, sob pena canônica de desobediência (Art. III); com esse regulamento, revoga outros documentos precedentes. O texto completo do Regulamento

Em Veneza, o Cardeal Giuseppe Sarto munido de maior autoridade, em maio de 1895, emitiu uma Carta Pastoral intitulada “Música Sacra” ao clero do patriarcado, onde apresentou seu programa de reforma para a música eclesiástica. Pacik (2009), mesmo observando que a Carta Pastoral (1895) não se encontra assim constituída, sintetizou o seu conteúdo dividindo-a em quatro seções: 1. Qualidades da música sacra: santidade, beleza de formas e universalidade; função da música sacra: o Coral Gregoriano como canto litúrgico e a polifonia vocal do século XVI como repertório ideal para transmitir essas qualidades; faz referência aos regulamentos pontifícios de 1884 e 1894, segundo os quais os bispos devem estar atentos para que toda música profana seja expurgada; 2. Argumentações contra os embargos à reforma da música sacra; 3. Normas para a prática da música de igreja no sentido do Regulamento de 1894, no que tange à composição e execução; 4. Resoluções distintas ao patriarcado de Veneza. Esse novo documento aproveita e amplia o teor do *Votum*, de 1893, e retrata o então atual estilo da música profana e a situação da música de igreja (PACIK, 2003, p. 273, 2009, p. 116-117). Sobre esse documento, Rainoldi (1996) observou que nele “Temos, então, uma digna e autêntica ‘antecipação’ do futuro *Motu Proprio*: um texto que ilumina o verdadeiro sentido de alguns conceitos que serão mais solenemente e com autoridade reafirmados” (RAINOLDI, 1996, p. 268, tradução minha)³⁸.

O Cardeal Sarto tornou-se Papa Pio X em agosto de 1903. Através então dos pensamentos expostos nos documentos precedentes em 1888, 1893 e 1895, logo ao assumir o pontificado, os princípios essenciais para o novo documento já estavam formulados³⁹. Novamente auxiliado pelo Padre Angelo de Santi, o *Motu Proprio* foi elaborado em italiano e lançado no âmbito da Itália em 22 de novembro de 1903, dia de Santa Cecília. Mais tarde, para que se tornasse universalmente aplicado em todas as Igrejas, foi traduzido para o latim, a língua oficial da Igreja Católica, e promulgado pela Sagrada Congregação dos Ritos, em janeiro de 1904 (STEINMETZ, 2009, p. 99-100). Como de hábito para esse tipo de

de 1894 encontra –se em italiano em RAINOLDI, 1996, p. 525-527 e traduzida para inglês em HAYBURN, 1979, p. 141-142.

³⁷ O *Votum*, traduzido em inglês encontra-se em HAYBURN, 1979, p. 205-212.

³⁸ *Abbiamo, così, una degna ed autentica "anticipazione" del futuro Motu proprio: un testo che illumina il vero senso di alcuni concetti che verranno più solennemente ed autoritariamente ribaditi.* (RAINOLDI, 1996, p. 268).

³⁹ Um estudo comparativo entre o texto do *Motu Proprio* de 1903 e os textos dos documentos precedentes foi feito por HAYBURN, 1979, p. 220-221. Estudos semelhantes também são encontrados em ROMITA, F. *La preformazione del Motu proprio di S. Pio X sulla musica sacra*, Desclée, Roma, 1961, e CAGLIO, F. Moneta, *La Fonti del Motu proprio di Pio X*, Musica Sacra, n° 85, 1961, p. 8-20. (RAINOLDI, 1996, p.285).

documento, em 1904, foi nominado pelas suas primeiras palavras de abertura em latim *Inter Sollicitudines*, porém se tornou mais conhecido pelo seu título em italiano *Tra le Sollicitudini*, uma vez que, segundo Miserachs (2004), inicialmente o documento se direcionou ao âmbito italiano, como também porque “O original italiano, a que fazemos referência, é sem dúvida o que melhor expressa as intenções do papa Sarto” (MISERACHS, 2004, p. 259, tradução minha)⁴⁰.

1.2 O Motu Proprio Tra le Sollicitudini - Introdução e Capítulo I. Princípios Gerais, parágrafos 1 e 2

O documento apresenta um texto introdutório seguido de uma seção intitulada *Istruzione sulla Musica Sacra* – Instruções sobre a Música Sacra. Contém vinte e nove parágrafos organizados em nove capítulos: I. Princípios Gerais, II. Gêneros de Música Sacra, III. Texto Litúrgico, IV. Forma Externa das Composições Sacras, V. Cantores, VI. Órgão e Instrumentos Musicais, VII. Extensão da Música Litúrgica, VIII. Meios Principais, IX. Conclusão.

Com exceção à introdução, o teor dos capítulos da seção subsequente é semelhante ao conteúdo da terceira parte do *Votum* (1893), enquanto as inovações trazidas pelo documento são expostas de formas diversificadas⁴¹. No corpo do texto introdutório Langarita (2004) põe em relevo que “Um dos elementos mais novos do *Tra le sollicitudini* vem a ser sem dúvida o da ‘participação ativa’” (LANGARITA, 2004, p. 424, tradução minha)⁴², apontando para o início de um caminho de renovação da liturgia que se estendeu até o Concílio do Vaticano II. Na introdução do documento, a atitude pastoral manifestada pelo Papa Pio X (1903), quando requer o provimento à santidade e dignidade do templo para proporcionar aos fiéis “a participação ativa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja” (PIO X, 1903, p. 2), foi manifestada junto à preocupação em indicar os princípios básicos a vigorar na música sacra, como também estabelecer “as principais prescrições da Igreja contra os abusos

⁴⁰ *El original italiano, al que hacemos referencia, es sin duda el que mejor expresa las intenciones del papa Sarto*” (MISERACHS, 2004, p. 259).

⁴¹ HAYBURN (1979) expõe a igualdade dos títulos dos capítulos e números dos artigos, bem como a semelhança do conteúdo de ambos os documentos (HAYBURN, 1979, p. 223-231).

⁴² *Uno de los elementos más novedosos de Tra le sollicitudini va a ser sin duda el de la “participación activa”* (LANGARITA, 2004, p. 424).

mais comuns em tal matéria” (PIO X, 1903, p. 2)⁴³. Contudo, Pacik (2003) afirma que a distinção existente entre o *Motu Proprio* de Pio X e as resoluções pontifícias anteriores e que conduziu as regulamentações sobre a música sacra para uma nova fase está centrada sobretudo em dois pontos: o pioneirismo de ser a primeira promulgação sobre a música sacra que obriga a toda Igreja ocidental e pela primeira vez tratar-se de uma legislação positiva, isto é, que não apenas se defende dos negativos abusos, mas além disso afirma positivamente como a música da Igreja deve ser (PACIK, 2003, p. 275). Já Ferrer (2004) chamou atenção para o fato que “A diferença – radical – que presumiu a promulgação destas disposições foi o seu caráter normativo e a extensão universal” (FERRER, 2004, p. 212, tradução minha)⁴⁴ e observou que os Regulamentos para a Música Sacra de 1884 e 1894, emitidos sob o pontificado de Leão XIII pela Sagrada Congregação dos Ritos, não tinham o caráter universal daquele documento, de modo que sua influência foi muito mais reduzida. Nesta passagem, exposta ao final da introdução do *Motu Proprio*, o Papa Pio X (1903), fazendo uso de sua plena Autoridade Apostólica e desejando que fosse dada força de lei às instruções definidas para a música nas funções do culto, determinou a todos “a mais escrupulosa observância” a qual será “como um código jurídico da música sacra” (PIO X, 1903, p. 2)⁴⁵.

⁴³ *Essendo, infatti, Nostro vivissimo desiderio che il vero spirito cristiano rifiorisca per ogni modo e si mantenga nei fedeli tutti, è necessario provvedere prima di ogni altra cosa alla santità e dignità del tempio, dove appunto i fedeli si radunano per attingere tale spirito dalla sua prima ed indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa. [...] Per la qual cosa, affinché niuno possa d'ora innanzi recare a scusa di non conoscere chiaramente il dover suo e sia tolta ogni indeterminatezza nell'interpretazione di alcune cose già comandate, abbiamo stimato espediente additare con brevità quei principii che regolano la musica sacra nelle funzioni del culto e raccogliere insieme in un quadro generale le principali prescrizioni della Chiesa contro gli abusi più comuni in tale materia.* Sendo de fato nosso vivíssimo desejo que o espírito cristão reflorêsca em tudo e se mantenha em todos os fiéis, é necessário prover antes de mais nada à santidade e dignidade do templo, onde os fiéis se reúnem precisamente para haurirem esse espírito da sua primária e indispensável fonte: a participação ativa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja. [...] Portanto, para que ninguém doravante possa alegar a desculpa de não conhecer claramente o seu dever, e para que desapareça qualquer equívoco na interpretação de certas determinações anteriores, julgamos oportuno indicar com brevidade os princípios que regem a música sacra nas funções do culto e recolher num quadro geral as principais prescrições da Igreja contra os abusos mais comuns em tal matéria (PIO X, 1903, p. 2, tradução do site Vaticano).

⁴⁴ *La diferencia – radical – que supuso la promulgación de estas disposiciones fue su carácter normativo y la extensión universal* (FERRER, 2004, p. 212).

⁴⁵ *E però di moto proprio e certa scienza pubblichiamo la presente Nostra Istruzione, alla quale, quasi a codice giuridico della musica sacra, vogliamo dalla pienezza della Nostra Autorità Apostolica sia data forza di legge, imponendone a tutti col presente Nostro Chirografo la più scrupolosa osservanza.* E por isso, de própria iniciativa e ciência certa, publicamos a Nossa presente instrução; será ela como que um código jurídico de Música Sacra; e, em virtude da plenitude de Nossa Autoridade Apostólica, queremos que se lhe dê força de lei, impondo a todos, por este Nosso quirógrafo, sua mais escrupulosa observância (PIO X, 1903, p. 2, tradução do site Vaticano)

No capítulo I. Princípios Gerais, primeiro parágrafo, o Papa Pio X. (1903) afirma que a música, é “parte integrante da solene Liturgia [...] concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, [...] revestir de adequadas melodias o texto litúrgico [...], o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto” como meio de condução dos fiéis à devoção (PIO X, 1903, p.2)⁴⁶. Analisando esse parágrafo Steinmetz (2009), apesar de não o abordar como um denominador diferencial, chamou a atenção para o fato de o Papa Pio X não ter se ocupado apenas em estigmatizar a dualidade entre o sacro e o profano, mas sim propor uma reforma a partir de seu interior. Ao definir a música sacra como parte integrante da solene Liturgia o Papa Pio X não inventa nem revoluciona o pensamento e a tradição litúrgica, mas na forma de sua argumentação ele alcança um enfoque especial na hermenêutica do texto.

Como a música é parte integrante da liturgia, a Igreja está no mundo. Ao decidir a restauração da música sacra, o Papa iniciou uma restauração global de um catolicismo daqui por diante integral. É surpreendente constatar que é através da música que o pontífice decidiu começar esta grande obra anunciada em sua primeira encíclica [*E Supremi*]. (STEINMETZ, 2009, p.106, tradução minha)⁴⁷.

⁴⁶ 1. *La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione e edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo officio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all'intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione dei sacrosanti misteri.* A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitem mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios (PIO X, 1903, p. 2, tradução do site Vaticano)

⁴⁷ *Comme la musique est partie intégrante de la liturgie, l'Eglise est dans le monde. En décidant la restauration de la musique sacrée, le pape entame une restauration globale d'un catholicisme dorénavant intégral. Il est étonnant de constater que c'est par la musique que le pontife décide de commencer cette grande oeuvre annoncée dans sa première encyclique* (STEINMETZ, 2009, p.106). Vale aqui observar que em sua primeira carta encíclica *E Supremi*, emitida em 4 de outubro de 1903, o Papa Pio X, no parágrafo 4, anuncia o propósito único de seu pontificado “Rinnovare tutte le cose in Cristo” (Renovar todas as coisas em Cristo). Site do Vaticano: http://www.vatican.va/holy_father/Pios_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_04101903_e-supremi_it.html#_ftn4

Em seu propósito de renovação da música, no capítulo I. Princípios Gerais, segundo parágrafo ⁴⁸, Prassl (2004) observou que o Papa Pio X (1903), ao definir as três eminentes qualidades requeridas para a música sacra: santidade, delicadeza das formas e universalidade como critérios fundamentais para a música de igreja, expressou uma definição que alcançou significativa projeção à atualidade em função de sua confirmação revigorada no Concílio do Vaticano II, pela Constituição pontifícia *Sacro sanctum concilium* (1963), válida até o presente. O autor ressalta a música sacra verdadeira como sendo santa ao se voltar à Liturgia e excluir o profano, artisticamente valorosa como arte verdadeira inerente à Liturgia e universal ao fazer jus à comunidade em seu caráter sacro-musical (PRASSL, 2004, p. 13). Em um quirógrafo lançado no centenário do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, o Papa João Paulo II (2003) ressaltou as referidas afirmações contidas no capítulo I. do documento, chamando atenção para as definições dadas à música sacra e sua menção renovada no Capítulo VI da referida Constituição de 1963, emitida pelo Concílio Vaticano II, apontando ao mesmo tempo para a antiga tradição bíblica, cujo canto nas celebrações litúrgicas apresentava “segundo a criatividade de cada cultura, maravilhosos exemplos de comentário melódico dos textos sagrados, nos ritos tanto do Ocidente como do Oriente” (JOÃO PAULO II, 2003, p.1).

⁴⁸ 2. *La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità e la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'universalità. Deve essere santa, e quindi escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta per parte degli esecutori. Deve essere arte vera, non essendo possibile che altrimenti abbia sull'animo di chi l'ascolta quell'efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l'arte dei suoni. Ma dovrà insieme essere universale in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona.* Por isso a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a *santidade* e a *delicadeza das formas*, donde resulta espontaneamente outra característica, a *universalidade*. Deve ser *santa*, e por isso excluir todo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes. Deve ser *arte verdadeira*, não sendo possível que, doutra forma, exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua liturgia a arte dos sons. Mas seja, ao mesmo tempo, *universal* no sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (PIO X, 1903, p. 2, tradução do site Vaticano).

1.3 *Motu Proprio Tra le Solletitudini*, Capítulo II. Gêneros de Música Sacra, parágrafo 3 – A Música Sacra Litúrgica e o Canto Gregoriano

O Papa João Paulo II (2003) ao fazer referência à antiga tradição dos cânticos bíblicos pôs em relevo, não somente a tradição do Canto Gregoriano, mas especialmente o cântico eclesiástico que remonta à herança da antiga prática de entoação melódica dos textos sagrados sob as diferentes culturas na expansão do cristianismo. O Canto Gregoriano, no *Motu Proprio*, capítulo II, Gêneros da Música Sacra, terceiro parágrafo, foi considerado pelo Papa Pio X (1903) como detentor supremo das qualidades requeridas para a música sacra litúrgica, sendo por consequência “o canto próprio da Igreja Romana o único que ela herdou dos antigos Padres, que conservou cuidadosamente ao longo dos séculos em seus códigos litúrgicos” (PIO X, 1903, p.3)⁴⁹.

O Papa Pio X, através do restabelecimento do Canto Gregoriano, pretendeu a renovação do rito litúrgico por meio da restauração de sua inerente unidade na antiga prática da entoação dos textos sagrados. Na antiga tradição dos ritos religiosos, os textos sagrados estilizados na linguagem em expressão melódica tornaram o canto um importante condutor nas celebrações litúrgicas. Esse procedimento definiu a unidade entre liturgia e música, cuja essência emana em sua origem da intrínseca união entre o canto e a liturgia da palavra. Esse teor foi enfatizado por Fellerer (1985) como determinante para a manifestação do culto:

Quanto mais intrínseca for a ligação da arte com a formação de culto, maior é o seu sentido religioso e responsabilidade religiosa. Isto é especialmente verdadeiro para a arte do som, que com a palavra, ato e gesto, é a portadora mais importante do culto. A estilização do som da linguagem e da expressão melódica determina tanto os cultos dos povos primitivos, como os cultos de civilizações antigas. Não é a linguagem, mas é o canto a primeira expressão cultural, por consequência não existe Culto sem música. (FELLERER, 1985a, p. 242-243, tradução minha)⁵⁰

⁴⁹ 3. *Queste qualità si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto ch'essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici* Estas qualidades se encontram em grau sumo no canto gregoriano, que é por consequência o canto próprio da Igreja Romana, o único que ela herdou dos antigos Padres, que conservou cuidadosamente no decurso dos séculos em seus códigos litúrgicos (PIO X, 1903, p. 3, tradução do site Vaticano).

⁵⁰ *Je enger innerlich eine Kunst mit der Kultgestaltung verbunden ist, desto grösser sind ihr religiöser Sinn und die religiöse Verantwortung. Dies gilt im Besonderen von der Tonkunst, die mit Wort, Handlung und Gebärde der bedeutendste Träger des Kults ist. Die Klangstilisierung der Sprache und des melodischen Ausdrucks bestimmt ebenso die Kulte der Naturvölker wie die Kulte der Hochkulturen. Nicht die Sprache, sondern der Gesang ist das erste Mittel kultischen Ausdrucks, daher gibt es keinen musiklosen Kult.* (FELLERER, 1985a, p. 242-243)

Em consonância com os princípios inerentes às funções da música na cerimônia litúrgica, Ebel (1985) atesta que, desde as civilizações antigas, suas finalidades não eram meramente técnicas ou de intenções ilustrativas, mas tinham o objetivo de inserir além de um sentido didático, psicológico de expressão e compreensão, transmissão e permanência, sobretudo o intuito de uma acepção religiosa de condução à dimensão divina.

Um orador antigo não falava em tom cotidiano. A musicalidade latente da língua em si já estilizava seu discurso. Esta foi elevada e assisada com arte, até o conteúdo, a expressão e a forma estarem em uma unidade espiritual. [...] Assim foram também as palavras sagradas de Deus, a moral e os mandamentos, sagas transmitidos de forma musical por séculos e milênios, sem a qual eles talvez não teriam sido preservados. [...] Com isso é outorgada ao Verbo cantado sua própria dimensão que o eleva do nível do proveito acústico, do propósito pedagógico, da inteligibilidade construída ou dos afetos da alma (EBEL, 1985, p. 233-234, tradução minha)⁵¹.

A música sacra no culto, no que tange à entoação dos diferentes tipos de salmos, estava associada à cantilação, uma etapa intermediária entre o dizer e o cantar. A partir desse princípio, as adaptações das formas de expressão dos diferentes cânticos e suas leis internas foram determinadas e desenvolvidas segundo suas correspondentes funções litúrgicas. A Igreja buscou salientar, desde a Idade Média, a profunda e íntima vinculação da música à liturgia para os ritos e celebrações comunitárias, ao mesmo tempo em que a tomou como agente na consecutiva propagação do cristianismo (SCHELL, 1961, p.28).

Com esse direcionamento, o Papa Gregório I (590-604), em um sínodo realizado no ano 595, promulgou um decreto que firmou a posição da Igreja em relação à função litúrgica dos cânticos. Nesse decreto o Papa Gregório, voltado para a fé e o caráter moral de todo o clero, estabeleceu ações disciplinares com respeito à ordenação dos diáconos⁵². Questões

⁵¹ *Ein antiker Redner sprach nicht im Alltagston. Die latente Musikalität der Sprache selber stilisierte bereits seine Rede. Dies wurde nun mit Kunst gehoben und gesteuert, bis Inhalt, Ausdruck und Form eine geistige Einheit waren. [...] So wurden auch heilige Gottesworte, Sittenlehren, Gebote, Sagen seit Jahrhunderten und Jahrtausenden in musikalischer Form überliefert, ohne die sie vielleicht gar nicht erhalten geblieben wären. [...] Damit ist dem gesungenen Wort eine eigene Dimension verliehen, die es von der Ebene der akustischen Nützlichkeit, pädagogischen Zweckdienlichkeit, erbaulichen Verständlichkeit oder des seelischen Affektes abhebt.* (EBEL, 1985, p. 233-234)

⁵² Baseando-se no *Liber Pontificalis*, que registra todas as ordenações executadas pelos papas, observa-se que desde o pontificado de Vigilius (537-555) até o início do período do pontificado de Gregório I somente 49 diáconos haviam sido ordenados. Tomando-se em consideração que não muitos desses diáconos ainda estariam ativos no período de Gregório I e considerando ainda os surtos de pragas acometidos (meado de 560, início 570 e 590), que devem ter abatido ainda mais o quantitativo

musicais a serem corrigidas não foram abordadas. Porém, desse decreto três princípios fundamentais podem ser extraídos: a identificação dos textos litúrgicos com as diferentes formas do Canto Eclesiástico, dessa forma afirmando a música no rito tão somente a serviço da Liturgia; a determinação dos pré-requisitos: beleza da voz e conduta de vida exemplar, para a escolha dos diáconos e cantores responsáveis por executar o canto litúrgico e através dele influir para o efeito edificante dos fiéis; e o estabelecimento que os “salmos e as outras leituras devem ser lidos pelos subdiáconos, ou, se necessário, pelos clérigos das ordens menores” (EWALD-HARTMANN, 1363 apud DYER, 1993, p. 32, tradução minha)⁵³. Em seu período, monges e cantores foram eleitos para serem enviados a outros países em serviço missionário para difundir os costumes e a prática do cristianismo católico romano (DYER, 1993, p. 29 e 32; SCHELL, 1961, p. 27-28). Essencialmente, o método de difusão estava centrado na prática de transmissão oral, isto é, cantores com o conhecimento do canto romano treinavam o clero local à sua forma do canto. As execuções apresentavam em parte um caráter de improvisação e, portanto, algumas diferenças entre si, cujo resultado estava sujeito à interação de conhecimentos por parte do executante quanto à categoria do canto, ao modo e às especificidades do texto cantado (HUGHES, 1987, p. 377). Dentro da prática da execução e da transmissão oral, a inserida liberdade de escolha de afinações locais e de improvisações continuou como determinantes da essência da melodia gregoriana, e dessa forma persistiu ainda por alguns séculos após o surgimento da notação com neumas, em cerca de 900 (LEVY, K., 1995, p. 175)⁵⁴.

Devido às medidas contidas no decreto de 595, bem como outros fatores no decorrer da história da Igreja Católica, uma lenda se criou em torno do nome do Papa Gregório I, O Grande, que veio a ser considerado como o suposto criador das melodias dos cânticos gregorianos. Os principais documentos que trouxeram relevo a esses fatores foram: 1. Os textos em *Gregor-Vita* de Johannes Hymmonides Diaconus⁵⁵, comissionado pelo Papa João VIII em 873; 2. O texto presente no prólogo de livros de missas e antifonários do séc. IX,

existente, pode-se compreender a preocupação voltada para a formação, disciplina e ordenação dos novos diáconos. (DYER, 1993, p. 32)

⁵³ *Psalms vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel si necessitas fuerit, per minores ordines exhiberi* (EWALD-HARTMANN, 1363, apud DYER, 1993, p. 32).

⁵⁴ Especificidades sobre os arquétipos e a transmissão do canto gregoriano podem ser encontradas em LEVY, 1987, HUGHES, 1993 e PLANCHART, 1993.

⁵⁵ Giovanni Hymmonides Diacono, que recebeu do Papa João VIII a incumbência de escrever a biografia do Papa Gregório, O Grande - *Gregor-Vita* e a executou no ano 873, é citado por originar problemas filológicos em WALD-FUHRMANN, 2012, p.99-100. Fontes sobre a lenda em torno do Papa Gregório I são indicados pela mesma autora, p.100.

cujas palavras iniciais apresentam “*Gregorius presul meritis et nomine dignus,/ Unde genus ducit, summum conscendit honorem: /Quem vitae splendore, suae mentisque sagaci/ Ingenio potius compsit, quam comptus ab illo est.*”⁵⁶; 3. A ilustração contida no citado livro de J. H. Diaconus que, em uma cena tradicional alusiva à escrita evangelista, apresenta o Papa Gregório ditando os cânticos inspirado pelo Espírito Santo, representado pela pomba ao seu ouvido pousada sobre seu ombro (WALD-FUHRMANN, 2012, p.100-103). Porém, na literatura é também vasta a desmistificação desses fatos apresentando variadas argumentações: 1. O nome de Gregório nos livros de cânticos com semelhante citação e a influência da corte inglesa sob os efeitos da recepção da liturgia e dos cânticos litúrgicos, através da missão de St. Agostinho:

A associação do canto ao nome Gregório surgiu nos primórdios do período da franco assimilação do canto romano. Os primeiros livros de cânticos francos – *libelli* [livros] com os textos dos cânticos de Missa copiados dos exemplares romanos perdidos – tinham um breve prefácio começando com as palavras ‘*Gregorius presul composuit hunc libellum musicae artis*’⁵⁷ [...]. Eles tinham um bom motivo para fazer essa suposição, pois o primeiro Gregório era um favorito especial dos ingleses (ele foi lembrado com gratidão pelo envio de Santo Agostinho de Cantuária, para convertê-los), e sábios ingleses como *Alcuin* de *York* dominaram o círculo da corte carolíngia. (McKINNON, J., 2001, p. 373, tradução minha)⁵⁸.

2. A missão de monges beneditinos em outros países;

É mais do que apenas um acaso histórico, que especialmente o Papa Gregório, O Grande, ao qual o canto gregoriano foi nominado no período seguinte, talvez tenha se tornado o mais importante multiplicador da filosofia e ideais beneditinos, quando enviou monges beneditinos em missão para as Ilhas Britânicas, França e Alemanha. (STEINSCHULTE, 1985, p. 335, tradução minha)⁵⁹.

⁵⁶ Gregório, digno de comandar por seus méritos e por seu nome, cuja estirpe o conduziu à honra mais elevada, pelo esplendor de sua vida e agudeza de sua mente, sistematizou [organizou, regulamentou], com sua inteligência mais do que propriamente criou ornamentos (Tradução Vera Prodan).

⁵⁷ Gregório compôs este pequeno livro de arte da música.

⁵⁸ *The association of the chant with the name of Gregory took place during this earlier period of Frankish assimilation of the Roman chant. The earliest Frankish chant books – unnotated libelli with the texts of the Mass chants copied from lost Roman exemplars – have a short preface beginning with the words ‘Gregorius presul composuit hunc libellum musicae arts’.[...] They had good reason to make this assumption because the earlier Gregory was a special favourite of the English (he was remembered with gratitude for sending St. Augustine of Canterbury to convert them), and English scholars like Alcuin of York dominated the Carolingian court circle.* (McKINNON, 2001, p. 373).

⁵⁹ *Es ist mehr als nur ein historischer Zufall, dass gerade Papst Gregor d. Gr., nach dem der Gregorianische Choral in der Folgezeit benannt wird, vielleicht der bedeutendste Multiplikator der benediktinischen Ideale und Geisteswelt geworden ist, als er Benediktinermönche zur Mission auf die britischen Inseln, nach Frankreich und Deutschland sandte.* (STEINSCHULTE, 1985, p. 335).

3. Estratégia política para sustentação da assimilação do Canto Gregoriano e de sua notação em território Franco-romano.

Em resumo, notação musical tornou-se logicamente a ferramenta crucial para a transmissão e disseminação do canto gregoriano, uma ferramenta que assegurava a notável uniformidade dos primeiros estratos do repertório melódico, tanto mais que foi utilizada em conexão com a lenda Gregoriana em si, de forma que as melodias escritas alcançavam uma relação de força jurídica. (PLANCHART, 1993, p. 43, tradução minha)⁶⁰.

Afora as questões em torno do nome do Papa Gregório, o Canto ou Coral Gregoriano foi o termo designado ao antigo canto tradicional do rito romano na idade média, assim como para o repertório de canto da liturgia romana reunido nos livros litúrgicos que remontam dessa antiga tradição. Desde o Século IX o termo Canto Romano, Canto Sacro ou Canto Eclesiástico foi substituído pelo termo Canto Gregoriano, em referência ao Papa Gregório I. O mais antigo manuscrito é originário da França do séc. IX e o mais antigo livro de cantos de ofícios se origina da segunda metade do mesmo século, contendo ambos apenas texto sem nenhuma notação musical. A maior parte dos textos para o canto são trechos selecionados da Bíblia em forma de prosa para uma configuração de canto distinto que se apresentam nos gêneros Responsórios e Antífonas. A transmissão dos cânticos concentrava-se especialmente na orientação da entonação e condução das leituras. Da primeira metade do século X se originam os primeiros livros, que apresentavam neumas junto aos textos para cânticos de missa, e da virada para o século XI os livros para cânticos de ofícios. A transição e difusão do Canto Gregoriano apresentam três estágios: transmissão oral, livros com neumas sem linhas e notação com linhas (HUCKE; MÖLLER, 1996, p. 1609). Huckle (1980) conclui que a constituição da franco transmissão do Canto Gregoriano está conectada ao desenvolvimento do sistema de modos eclesiásticos e à adaptação do canto romano a esse sistema (HUCKE, 1980, p. 258). Nos séculos VIII e IX, com o apoio do Papa Estevão II (752-757), o rei Pepino III (751-768) seguido de seu filho Carlos Magno (768-814), que desejavam unir a Liturgia Católica ao Império, mandaram trazer à França os cânticos romanos. Originou-se um canto híbrido entre o canto antigo romano e o repertório gálico, resultando no Canto Franco-Romano, conhecido posteriormente como Canto Gregoriano. Para sua memorização e difusão

⁶⁰ *In short, music notation became logically the crucial tool for the transmission and dissemination of Gregorian chant, a tool that ensured the remarkable uniformity of the first layers of the melodic repertory, all the more so since it was used in connection with the Gregorian legend itself, so that the written melodies achieved something akin to juridical force.* (PLANCHART, 1993, p. 43)

foram criadas as primeiras notações musicais. O novo canto se expandiu e, ao final do séc. XI, o Canto Gregoriano se tornou o canto litúrgico da igreja católica. Sob essa forma ele retorna a Roma a partir do século X e gradualmente substitui o seu ancestral, o Canto Romano antigo. Em Roma, no séc. XIII, o Papa Nicolau III adotou o Canto litúrgico Franco-Romano ou Canto Gregoriano, no missal e breviário *Secundum Ordinem Romanae Curiae*, suprimindo gradativamente o Canto Romano antigo (BERNARD, 1994, p. 336-340).

Por ter o Canto Gregoriano em suas transformações no decorrer da história se desenvolvido como parte integrante do rito, Poterack (2004) observou que historicamente ele foi reconhecido como o Canto do Rito Romano e assim declarado como modelo supremo para a música sacra pelo Papa Pio X no parágrafo três do *Motu proprio*. “De fato, em uma frase famosa, [...], o Papa Pio X estabeleceu que: ‘uma composição para a igreja será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima em andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo’” (POTERACK, 2004, p. 5-6, tradução minha)⁶¹. No mesmo parágrafo, o Canto Gregoriano foi recomendado para ser amplamente restabelecido nas funções do culto e bem como praticado pelo povo “para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente” (PIO X, 1903, p.3)⁶².

O desejo pela participação ativa dos fiéis e o exercício da devoção através do canto foi uma questão fundamental na renovação litúrgica revigorada posteriormente pelos Papas Pio XI, Pio XII e com novas perspectivas pelo Papa Paulo VI, na Encíclica emitida pelo Concílio do Vaticano II (1963). Esse direcionamento pastoral quando associado ao canto pode ser tomado como um portal para a abordagem do problema básico vinculado à celebração da liturgia e sua relação com a dignidade e fervor de seu cântico. Tal questão já havia sido

⁶¹ *Indeed, in a famous sentence, [...], Pope Pios X stated that “[t]he more closely a composition for church approaches the Gregorian form in movement, inspiration, and flavor, the more sacred and liturgical it is; and the more it departs from that supreme model, the less worthy it is of the temple.”* (POTERACK, 2004, p. 5-6). *Tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell’andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme.* Uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo (PIO X, 1903, p. 3, tradução do site Vaticano).

⁶² *L’antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsì largamente nelle funzioni del culto, [...]. In particolare si procuri di rest ituire il canto gregoriano nell’uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all’ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi.* O canto gregoriano deverá, pois, restabelecer-se amplamente nas funções do culto, [...]. Procure-se nomeadamente restabelecer o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente (PIO X, 1903, p. 3, tradução do site Vaticano).

defendida rigorosamente no período do pontificado do Papa João XXII (1316-1334), em Avignon, quando a Igreja foi impelida a tomar uma posição perante as inovações do canto no rito litúrgico decorrentes da prática da polifonia inovada pela *Ars Nova* (SKERIS, 2003, p. 6).

1.4 *Motu Proprio Tra le Solletitudini*, Capítulo II. Gêneros de Música Sacra, parágrafos 4 ao 6 – A Música Sacra Polifônica e a Encíclica *Docta Sanctorum Patrum* (1324/1325).

O estabelecimento de limites para a utilização da polifonia foi uma das preocupações expostas no *Motu Proprio*, capítulo II. Gêneros da Música Sacra. Nesse capítulo o Papa Pio X diretamente se refere à polifonia da Escola Romana como o estilo musical autorizado pela Igreja. Poterack (2004) observou no teor do documento a expressa preocupação em não somente definir exemplos de música que atendam ao desejado modelo supremo para música eclesiástica, como também declarar os exemplos antagônicos a este (POTERACK, 2004, p. 6). As determinações manifestadas no *Motu Proprio* voltadas ao cuidado por preservar a música litúrgica resguardada da introdução de motivos musicais e sonoridades de caráter profano estão inseridas em questões que remontam ao início da admissão da polifonia no canto executado no rito católico.

Na virada do primeiro milênio maior significado passou a ter o emprego da polifonia nos cânticos litúrgicos. As atenções se voltaram não somente para a iminência da penetração de cânticos seculares através da forma musical polifônica, mas, sobretudo, às advertências aos cantores e suas práticas seculares de expressão. Maior preocupação estava dirigida às seguintes questões: à nova prática da arte vocal por empregar o caráter sonoro da música profana, à falta de postura religiosa por parte dos cantores, à inserção de textos profanos através dos motetos e à consequente secularização da melodia litúrgica. A Igreja se ocupou em salientar a postura de conservar e zelar pelo caráter do canto como portador do espírito da liturgia, e sob essa perspectiva se encontrou novamente diante da necessidade de requerer e fomentar no clero a formação musical que os instruisse para a nova forma musical do canto litúrgico (FELLERER, 1956, p. 3-6; SCHELL, J., 1961, p. 28).

A tradição do canto eclesiástico acometido pela cada vez mais frequente e, ao mesmo tempo, contestada intervenção da arte musical secular através da prática do canto polifônico no rito religioso, obrigou as autoridades da Igreja a uma tomada de posição quanto à condição da música sacra perante as novas evoluções artístico-musicais. Sob essas circunstâncias, no

século XIV, o Papa João XXII (1316-1334) promulgou a Constituição *Docta Sanctorum Patrum* (1324/25), o primeiro documento com caráter imperioso, que apresenta algumas especificações técnicas relativas à música. No teor dessa promulgação, o Pontífice se ocupou em criticar, estabelecer regras e restrições contra os abusos e inovações que não coadunassem com o sentido litúrgico inerente à música sacra no rito, especialmente atento à preservação da integridade do Coral Gregoriano. A Constituição não se ocupa em proibir completamente o uso da polifonia, mas tenta colocá-la a serviço da música da Igreja, inibindo as inovações procedentes da polifonia profana sobrepostas à forma expressiva do Coral Gregoriano, conservando sua disposição fundamental no domínio da música sacra (FELLERER, 1985, p. 11-12). O Papa João XXII trata dos problemas causados no âmbito do ritmo e da modalidade. Faz referências e censuras aos diversos abusos cometidos pelos discípulos da nova escola que preferem reescrever com novas notas ao invés de cantar as antigas melodias, seccionar as melodias em notas mais curtas, introduzir motetos de configuração vulgar, desrespeitam os antifonários e graduais e ignoram seu fundamento, não discriminam o modo, confundem-na na multiplicidade de notas e movimentos ascendentes e descendentes, alteram, isolam e obscurecem o cantochão (SCHELL, 1961, p.30; KÖRNDLE, 2012, p.78-79)⁶³. Fellerer (1985b) observou que a antiga estética de significado expressivo do modo vinculado à melodia foi posta em perigo pela nova forma de expressão sonora desenvolvida pelo tratamento polifônico da *ars nova*, livre da antiga acepção. Segundo o autor: “A *ars nova* não toma mais em consideração o significado ético da expressão musical sacra. Ela atinge sua eficácia expressiva fora das leis éticas e influencia o homem acariciando o sentido,

⁶³*Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonus nesciant, quos non discernunt, immo confundunt cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensiones que temperatae, plani cantus quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur.* Porém, alguns discípulos da nova escola, não estão atentos à mensuração dos tempos, tendem a novas notas, preferem inventar as suas próprias a cantar as antigas; em semibreves e mínimas os textos eclesiásticos devem ser cantados; eles batem notinhas e ainda entremeiam melodias saltitantes criam descantos deslizantes, às vezes acrescentam frases e motetos vulgares [populares], outras vezes desprezam os fundamentos dos antifonários e dos graduais, ignoram aquilo sobre o qual constroem, desconhecem os modos, que não diferenciam, pelo contrário, criam confusão com uma multidão de notas em ascensões e descidas vergonhosas, seccionam e prejudicam, um após o outro, os modos do cantochão (JOÃO XXII, 1324/1325, *apud* SCHELL, 1961, p.30, *apud* KÖRNDLE, 2012, p.78-79, tradução Vera Prodan).

exatamente como faz a música profana” (FELLERER, 1985b, p.12, tradução minha)⁶⁴. Esse teor encontra-se confirmado no documento, onde o Papa João XXII prossegue advertindo a música quanto ao andamento, ao caráter inebriante aos ouvidos, aos gestos insinuantes, à busca da devoção séria e ao evitar produzir afeto sensual (SCHELL, 1961, p.30, KÖRNDLE, 2012, p.78-79)⁶⁵. Em sua conclusão o Papa expressamente afirma não ter a intenção de proibir o novo estilo musical, especialmente em ocasiões de festas e missas solenes, que algumas consonâncias como oitava, quinta e quarta possam ser introduzidas simplesmente sobre o canto eclesiástico, contudo subordinado em sua utilização de tal forma que o canto gregoriano permaneça integral e inalterado, que tais consonâncias evoquem a devoção e cantem louvores a Deus (SCHELL, 1961, p.31, KÖRNDLE, 2012, p. 80)⁶⁶.

Nas observações sobre o documento apresentadas por Fellerer (1985b, p. 13) a censura apresentada pelo Pontífice quanto ao movimento veloz da nova forma do canto se refere à consequente diminuição da inteligibilidade do texto, a advertência manifestada quanto à promoção de caráter lascivo faz alusão à decorrência de uma expressão musical inadequada ao ambiente religioso e que o motivo que suscitou o Pontífice à emissão do documento, não foi o receio à polifonia em si, mas a intenção de resguardar a estrutura-base do canto gregoriano em relação à *ars nova*⁶⁷.

Os indícios da grande importância desse documento estão no extenso período de sua repercussão pelos séculos seguintes em discussões, estudos e instruções, em sínodos e

⁶⁴ *La “ars nova” non prende più in considerazione il significato ético dell’espressione musicale sacra. Essa raggiunge la sua efficacia espressiva al di fuori delle leggi etiche ed influenza l’uomo accarezzandone i sensi, proprio come fa la musica profana”* (FELLERER, 1985b, p.12).

⁶⁵ *Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotion quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur.* Correm apressados e não têm paz, inebriam os ouvidos e não lhes dão remédio; imitam movimentos dos quais se aproveitam e desprezam a devida devoção, multiplicam sensualidades que deveriam ser evitadas (JOÃO XXII, 1324/1325, *apud* SCHELL, 1961, p. 30; *apud* KÖRNDLE, 2012, p. 78-79, tradução Vera Prodan).

⁶⁶ *Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen ut ipsius cantus integritas illibata permaneat et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime cum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent et psallentium Deo animos torpere non sinat.* Por este [documento] não temos intenção de proibir que, de vez em quando, em dias de festas específicas, oitavas, quartas, quintas e aqueles ornamentos sejam construídos sobre o canto eclesiástico simples, desde que a integridade do dito canto permaneça inalterada e nada seja modificado nos bons propósitos da música, principalmente quando aquelas consonâncias acariciam o ouvido e convidam à devoção religiosa, para que o cantar a Deus não seja a causa do enfraquecimento das almas. (JOÃO XXII, 1324/1325, *apud* SCHELL, J. 1961, p.31; *apud* KÖRNDLE, 2012, p.80, tradução Vera Prodan).

⁶⁷ Informações e uma revisão detalhada sobre o referido artigo de Fellerer em suas relações com a musicologia podem ser encontradas em BISPO, 2013:5.

concílios, que trataram sobre a música no culto litúrgico fundamentados nas resoluções contidas na Constituição *Docta Sanctorum Patrum*⁶⁸. Os aspectos técnicos musicais não são o objeto principal de tais textos. Eles estão voltados, sobretudo, para os atos do rito católico e a música como sua integrante, para repreensões às atitudes do clero e à postura ética do músico de igreja, no sentido de manter o fundamento religioso expressivo da música. Sob essa perspectiva, a questão da polifonia na composição em princípio autorizada com reservas no documento, nos séculos posteriores teve sua prática interpretada sob a diretiva da adoção rigorosa ou da ignorância às suas restrições (KÖRNDLE, 2012, p. 68-75)⁶⁹.

Assim como no documento promulgado no século XIV, pelo Papa João XXII, os referidos documentos emitidos pelo Papa Pio X, nos séculos XIX e XX se ocupam em banir da Igreja a inserção da música profana. Sobretudo, aquela em estilo teatral que não apresenta nada em comum com o sobredito estilo eclesiástico Gregoriano e Polifônico, mais especialmente por não expressar o texto litúrgico com a devida propriedade e nitidez (HAYBURN, 1979, p. 213-214). No capítulo II, Gêneros da Música Sacra, parágrafo quatro, a polifonia da Escola Romana foi afirmada pelo Papa Pio X como o estilo musical eclesiástico que alcançou o seu apogeu no século XVI, através das obras polifônicas de Palestrina. Nominada no documento como polifonia clássica, por aproximar-se do Canto Gregoriano em sua inspiração, foi considerada detentora das requeridas qualidades da música sacra e assim também eleita a ser restabelecida nas funções litúrgicas da Igreja⁷⁰. A música moderna foi

⁶⁸ Uma relação de textos que tratam sobre a Encíclica pode ser encontrada em KÖRNDLE, 2012, p. 67-68.

⁶⁹ Relatos sobre esses fatos levantados nos documentos *Instrucción de eclesiástica* do Frei Martín de la Vera (Madri 1630), *Syntagma musicum* de Michael Praetorius (1615) e Relatos de Peter Waynknecht (Séc.XVI) sobre os atos de desobediência do Abade Martin Rinckenberg no Mosteiro de Sagan (Séc. XV) são encontrados em KÖRNDLE, 2012, p. 68-75.

⁷⁰ 4. *Le anzidette qualità sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia, specialmente della Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pier Luigi da Palestrina e continuò poi a produrre anche in seguito composizioni di eccellente bontà liturgica e musicale. La classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano, e per questa ragione meritò di essere accolta insieme col canto gregoriano, nelle funzioni più solenni della Chiesa, quali sono quelle della Cappella Pontificia. Dovrà dunque anche essa restituirsi largamente nelle funzioni ecclesiastiche, specialmente nelle più insigni basiliche, nelle chiese cattedrali, in quelle dei seminari e degli altri istituti ecclesiastici, dove i mezzi necessari non sogliono fare difetto.* As sobreditas qualidades verificam-se também na polifonia clássica, especialmente na da Escola Romana, que no século XVI atingiu sua maior perfeição com as obras de Pedro Luís de Palestrina, e que continuou depois a produzir composições de excelente qualidade musical e litúrgica. A polifonia clássica, aproximando-se do modelo de toda a música sacra, que é o canto gregoriano, mereceu por esse motivo ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Por isso também essa deverá restabelecer-se nas funções eclesiásticas, principalmente nas mais insignes basílicas, nas igrejas

também admitida, porém sob grandes cuidados para que não apresentasse motivos teatrais, formas e andamentos de composições seculares⁷¹. Observa-se que assim como João XXII não proibiu o uso da polifonia, assim também a música moderna foi admitida por Pio X, resguardando, porém, em ambos os casos suas correspondentes proporções restritivas, em suas respectivas eras.

O estilo teatral, referindo-se ao gênero secular da ópera italiana, foi declarado no *Motu Proprio* como o máximo opositor ao Canto Gregoriano e à polifonia clássica⁷². Semelhante preocupação em banir o tratamento e práticas secularizadas na música sacra polifônica da Igreja foi tratada no século XVI pelo Concílio de Trento. Contudo, as ações determinadas pelo Concílio, mais ainda especialmente aquelas executadas pela Igreja no período pós conciliar, foram responsáveis por atrelar a trajetória do canto sacro de estilo polifônico à técnica de composição polifônica palestriniana. A partir de então a própria Igreja traçou tão extenso vínculo ao nome do compositor Palestrina, que o projetou aos séculos XIX e XX, quando foi ainda tomado como padrão de referência para a música polifônica eclesiástica, tendo alcançado sua referida menção no capítulo II do *Motu Proprio*.

catedrais, nas dos Seminários e outros institutos eclesiásticos, onde não costumam faltar os meios necessários. (PIO X, 1903, p. 3, tradução do site Vaticano).

⁷¹ 5. *Per conseguenza la musica più moderna è pure ammessa in chiesa, [...] Nondimeno, [...], si dovrà attendere con maggior cura, perché le composizioni musicali di stile moderno, che si ammettono in chiesa, nulla contengano di profano, non abbiano reminiscenze di motivi adoperati in teatro, e non siano foggiate neppure nelle loro forme esterne sull'andamento dei pezzi profani.* Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, [...] Todavia, [...] deverá vigiar-se com maior cuidado por que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas (PIO X, 1903, p. 3, tradução do site Vaticano). No texto do documento *Votum* (1893) os motivos teatrais estão exemplificados nas formas da Ária, Romance, Cavatina, Caballeta, Recitativo, entre outros (HAYBURN, 1979, p. 225).

⁷² 6. *Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra.* Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI esteve tanto em voga, sobretudo na Itália. Este, por sua natureza, apresenta a máxima oposição ao canto gregoriano e à clássica polifonia, por isso mesmo às leis mais importantes de toda a boa música sacra (PIO X, 1903, p. 3, tradução do site Vaticano).

1.5 *Motu Proprio* (1903), Capítulo III. Texto Litúrgico, parágrafos 7 ao 9 e Capítulo IV, Forma externa das composições sacras, parágrafo 10 e 11 – O Concílio de Trento, o compositor Palestrina e a *Capella Sistina*

O Papa Pio X se ocupou especialmente com o estabelecimento de normas e formas pertinentes à expressão do texto litúrgico através da música. Com análogo pensamento, porém no que tange à evolução alcançada pela forma da polifonia e sua inserção na prática do canto litúrgico, a Igreja desde o século XVI, no Concílio de Trento, se ocupou em estabelecer normas quanto ao tratamento da música no rito.

A polifonia, no século XV, havia se popularizado na sociedade tornando-se uma prática difundida além do ambiente religioso e intelectual. Testemunhos dessa prática na esfera artística e social são comprovados em textos de peças de teatro e tratados de polifonia em língua vernácula⁷³. Porém, para a igreja católica, a evolução da forma e da estrutura polifônica das frases musicais na composição sacra se tornou o principal motivo de insatisfações e críticas, por não proporcionar a devida clareza, entendimento e expressão do texto litúrgico (WEGMAN, 1996, p. 417-420).

No século XVI, o Concílio de Trento (1545-1563), profundamente dedicado à Reforma da Igreja Católica, não considerou a música como um tópico específico no programa das discussões, mas sim como parte das deliberações que trataram das transformações da cerimônia litúrgica. Em 14 de setembro de 1562, uma comissão de cardeais formulou de forma breve a posição da Igreja afirmando a interdependência da liturgia com a música, porém sem tratar em detalhes as questões pertinentes ao estilo musical e à estrutura de uso do texto, mas sob a perspectiva de rejeição ao profano e aos abusos ou “*abusus in sacrificio missae*”. Em um reduzido texto, o tema pertinente à música eclesiástica foi aprovado no decreto da 22ª reunião, no dia 17 de setembro de 1562. As afirmativas foram, sobretudo, direcionadas ao emprego do canto e do órgão que deveriam evitar todo elemento “*lascivum aut impurum*”⁷⁴. O canto gregoriano foi abordado em seu aspecto prático, através da determinação de seu cultivo pelos seminaristas em sua formação⁷⁵.

⁷³ Exemplos, relação de fontes e referência de tratados podem ser encontrados em WEGMAN (1996, p. 418).

⁷⁴ 1. Na reunião de 14 de setembro de 1562, o primeiro texto aprovado tratou sobre os abusos na cerimônia da missa: “...*Verum ita cuncta moderentur, ut missae, sive plana voce sive cantu celebrentur, omnia clare matureque prolata: in audientium aures et corda placide descendant. Quae vero rithmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur [...] Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non ad inanem aurium*

O Concílio de Trento não apresenta novos pontos de vista para a música nem revoga a constituição anterior, isto é, fundamentalmente mantém as mesmas diretrizes contidas na Constituição *Docta Sanctorum Patrum* no que tange à preservação do Canto Gregoriano e ao seu cultivo pelos seminaristas, à aceitação da música polifônica sob condicionamento, à exigência de expressão clara do texto e à rejeição ao profano. Em relação à música sacra, a principal importância do Concílio de Trento está na restauração musical litúrgica que se derivou a partir dele e ordenada por ele, através de posteriores realizações de concílios e sínodos regionais que buscaram a implementação de suas normas restritivas ao canto e ao instrumento do órgão⁷⁶ (WEINMANN, 1980, p 1-6). Dyer (2001) chamou atenção para o fato

oblectationem erit componenda, sed ita ut verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur.” Que tudo isto seja verdadeiramente moderado, para que a Missa, tanto com cantochão como com órgão seja celebrada e se desenrole com clareza e pelo tempo certo; que entre placidamente nos ouvidos e corações da audiência. Pois verdadeiramente o ritmo da música e do órgão costumam estimular, que não haja neles nada de profano, ao contrário, que os hinos e as laudes divinas se intercalem. [...] Além disso, todo o propósito de se cantar e compor segundo estas normas musicais não seja para o deleite de ouvidos vazios, mas para que as palavras possam ser percebidas por todos e para que os corações dos ouvintes sejam arrebatados pelo desejo da harmonia celeste e pela contemplação da felicidade dos beatos. 2. Na 22ª. Reunião, em 17 de setembro de 1562, o decreto foi estabelecido apenas com o reduzido texto: “... *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores ordinarii locorum arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*”. Que sejam afastadas da Igreja aquelas músicas, tanto para órgão como para canto, que misturam algo de sensual e de impuro, assim como todos os atos seculares, que acrescentam diálogos vazios e profanos, movimentos estrépitos e clamores vulgares, para que a casa de Deus possa ser vista e denominada verdadeiramente como casa de oração (*apud* WEINMANN, 1980, p.1-2, tradução Vera Prodan).

⁷⁵ Na 23ª. Reunião, no texto referente à disciplina eclesiástica dos seminaristas lhes foi dada a responsabilidade de cultivo do canto: “...*Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarunque bonarum artium disciplinam discent*” ...A arte do canto é atribuição de gramáticos e eclesiásticos que aprendem a disciplina das outras boas artes (*apud* WEINMANN, 1980, p.6, tradução Vera Prodan).

⁷⁶ Na 24ª. Reunião, em 11 de novembro de 1562, esse teor foi estabelecido no capítulo que determinou a implementação da Reforma. “*Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi, seu modulandi ratione quae necessaria erunt, et si qua huiusmodi, synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate, et moribus, certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis, quorum unus ab episcopo, alter a capitulo eligatur, in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere*”. Igualmente, tudo que se relaciona à devida condução do ofício divino e que for necessário para estar de acordo tanto com esta maneira de cantar como de executar o ritmo; deste modo o Sínodo regional determina a norma estabelecida para uso e conduta de qualquer província. Enquanto isso, efetivamente, o Bispo poderá providenciar não menos que dois clérigos, dos quais um designado pelo Bispo e outro pelo Capítulo, para com estes agilizar o que foi determinado. 5. Na 25ª. Reunião, última do concílio, encontra-se ainda no texto conclusivo a rejeição ao impróprio canto e música de órgão: “...*Ita omnem superstitionem, omnem quaestum, omnem irreverentiam a divina missarum celebratione abstulistis [...] molliores cantus et symphonias, deambulationes, colloquia, negotiationes a templo Domini summovistis...*” ...também toda superstição, toda avidez, toda irreverência deve ser eliminada da divina celebração da Missa [...] cantos e músicas que enfraquecem [a alma] movimentos, conversas,

que a partir do Concílio de Trento “na história da música torna-se possível começar a falar de uma tradição musical distintamente Católico-Romana” (DYER, 2001, p.545, tradução minha)⁷⁷

As referidas diretrizes inerentes ao intuito manifestado nos documentos são encontradas no escopo do texto do *Motu Proprio* (1903). O Papa Pio X reafirma semelhantes preocupações, já antes manifestadas tanto pela Constituição emitida pelo Papa João XXII quanto pelo Concílio de Trento. Especialmente em relação às questões que os motivaram, isto é, o restabelecimento da propriedade da expressão do texto litúrgico. No *Motu Proprio*, capítulo III. Texto Litúrgico, nos parágrafos sete e oito, o Papa Pio X (1903) estabeleceu a proibição do canto em língua vulgar e assegurou o latim como língua da Igreja Romana, assim como reconfirmou exigências em relação à expressão do texto durante as funções litúrgicas, no que tange à não alteração da ordem, substituição ou omissão na íntegra ou parte de textos litúrgicos⁷⁸.

No entanto, a dificuldade de implementação das normas estabelecidas pelos documentos eclesiásticos, desde o século XVI, pode ser observada através do registro da reincidência de análogas questões e contínuos confrontos em relação ao tratamento dos textos no canto litúrgico e atitude dos cantores. Körndle (1999) abordou e exemplificou essa problemática através de uma explanação sobre a situação da música sacra pós Concílio de Trento, publicada pelo teólogo e jurista da Igreja Martín de Azpilcueta (1492-1586). Também nominado como Doutor Navarrus, quatro anos após o Concílio o teólogo/jurista mudou-se para Roma e se ocupou com a publicação de textos próprios, entre eles a revisão e publicação do tratado *Enchiridion sive Manuale de oratione et horis canonicis*, em Roma, no ano 1577. Nesse texto, o Doutor Navarrus repreende os cantores por ostentarem o canto de modo a

comércios devem ser banidos do Templo do Senhor (*apud* WEINMANN, 1980, p.6, tradução Vera Prodan)

⁷⁷ *From this point in the history of music, [...], it is possible to begin to speak of a distinctly ‘Roman Catholic’ musical tradition* (DYER, 2001, p. 545)

⁷⁸ 7. *La lingua propria della Chiesa Romana è la latina. È quindi proibito nelle solenni funzioni liturgiche di cantare in volgare qualsivoglia cosa; [...]* 8. *Essendo per ogni funzione liturgica determinati i testi che possono proporsi in musica, e l’ordine con cui devono proporsi, non è lecito né di confondere quest’ordine, né di cambiare i testi prescritti in altri di propria scelta, né di ometterli per intero od anche solo in parte, se pure le rubriche liturgiche non consentano di supplire con l’organo alcuni versetti del testo, mentre questi vengono semplicemente recitati in coro.* A língua própria da Igreja Romana é a latina. Por isso é proibido cantar em língua vulgar, nas funções litúrgicas solenes, seja o que for, [...]. 8. Estando determinados, para cada função litúrgica, os textos que hão de musicar-se e a ordem por que se devem cantar, não é lícito alterar esta ordem, nem substituir os textos prescritos por outros, nem omiti-los na íntegra ou em parte, a não ser que as Rubricas litúrgicas permitam suprir, com órgão, alguns versículos do texto, que são simplesmente recitados no coro. (PIO X, 1903, p. 4).

distrair e perturbar a concentração dos ouvintes, a harmonia e o entendimento do texto litúrgico, por não apresentarem ao cantar o devido comportamento, postura e entendimento do sentido da palavra divina⁷⁹, chama atenção à acepção do canto como meio de alcançar a Graça e afirma que o canto não é para Deus mais do que a palavra entoada⁸⁰. Faz referências ao tratamento da polifonia estabelecida na Constituição *Docta Sanctorum Patrum* e põe a Capela Papal em Roma como devendo representar o modelo a ser imitado no mundo⁸¹. No

⁷⁹ *Peccare eos, qui ut vocem suam ostentent, & ut audiantur, non callentes arte nec usu cantum, quem contrapunctum vocant, canunt illud, & ut aiunt, cantillant contra omne punctum, & omnem bonam harmoniam in divinis officijs alijs ridendi, alijs verò obmurmurandi ansam praebentes, & per consequens dantes, & sumentes occasionem distrahendi se ipsos, & auditores á debita attentione, contra hoc notabile, Quod ipsum dico de ijs, qui data opera tardius finiunt suum versum, aut in ultima syllaba ultra caeteros reboant, & repetendo velut quoddam echo, non solum ad supra memorata provocant, verùm etiam se ipsos, & alios impediunt, ne audiant initium versus alterius chori, quod peccatum est, & in dies imò verò in horas accidit. XIX [...] Tum quia dant ocasionem, ut fere omnes alij, qui in choro sunt, relictis suis sedilibus, ad alienas se approximent, & mutuò colloquantur, iocentur, rideant, & alterum cantores cantus organi concinunt. Nam cum non benè audiant, & minus intelligant id, quod canitur, cumque non sit facilè ipsis ascendere ad fastigium conversationis divinae sine verborum quae canuntur intellectu (qui serviat pro sacala & gradu) descendunt ad humanam, quia intellectus potissimum acuti, quales sunt ut plurimum ecclesasticorum, ad aliquid semper agendum sunt propensi, nequeuntque esse ociosi. Erram aqueles que, ou para mostrar a própria voz, ou para serem ouvidos, não levam em consideração o canto em sua arte e tradição; vocalizam em contraponto, insistem em cantar nota contra nota e contra toda a boa harmonia no ofício divino, alguns rindo, outros conversando e debruçando-se na balaústra, e conseqüentemente, dando e assumindo o risco de distrair a si mesmos e aos ouvintes da atenção devida ao que é importante. O que dizer daqueles que terminam o seu verso depois do tempo e deixam a última sílaba ressoar depois dos outros, repetindo como se fosse um eco; não apenas provocam o que foi mencionado acima, como também impedem a si mesmos e aos outros de ouvirem o início dos versos do outro coro, o que é um erro e acontece até em cerimônias de datas e horas. XIX [...]. Finalmente, os que fazem com que os outros que estão no coro, sentados em seus lugares, se aproximem e conversem entre si, brinquem, riam e cantarolem a melodia do órgão. De fato, como não ouvem bem e menos ainda compreendem o que está sendo cantado, em ambos os casos não é fácil, para eles ascender à altura do diálogo com o divino sem conhecer o significado das palavras que cantam (as quais servem de escada e degrau), descem então ao nível humano, pois a inteligência viva da qual muitíssimos clérigos são dotados impele-os a fazer sempre alguma coisa e os impede de permanecerem quietos. (Azpilcueta 1577, apud KÖRNDLE, 1999, p.82-83, tradução Vera Prodan).*

⁸⁰ *Tum quia ut sit licitus cantus in divinis officijs duo sunt necessaria. Alterum, ut non canatur delectationis dandae, vel accipiendae gratia. Alterum ne canatur existimando, quod cantatum per se magis arrideat Deo, quàm recitatum, uti rectè probavit Cardinalis Caietanus. Portanto, para que o canto seja permitido no ofício divino, duas coisas são necessárias. Uma, que não se cante para o deleite vazio, e sim para obter a graça. A outra, que não se julgue que o que é cantado agrada mais a Deus do que a palavra recitada, como corretamente demonstrou o Cardeal Caetano (Azpilcueta, 1577, apud KÖRNDLE, 1999, p. 84, tradução Vera Prodan)*

⁸¹ *Dixi suprà (aliquota cantores) quia multi adèdè modestè devoteque canunt, ut de Deo, deque homnibus benè mereantur, praesertim in urbe, & maximè in capella Papae, ad quam de cuiusque gentis artis musicae callentissimi deliguntur, & tali cantu organicum utuntur, ut eum minimè comprehendere videantur rationes, quibus praefatus Ioan. XXII. cantum organicum prohibuit. Quae videtur ratio germana, quarè in tota urbe non obstante dicta extravagante, usitatur cantus organicus, qui nec auditum, nec intellectum verborum, quae cantantur, impedit, ut postquam in urbem appuli animadverti. Istud videtur in usu esse Sanctimonialibus huius civitatis dignis, quas universus orbis*

significativo texto de Martín de Azpilcueta é importante ressaltar que em 1577, mais de dois séculos após a *Docta Sanctorum Patrum* e mais de dez anos após o Concílio de Trento, as insatisfações relatadas ainda são análogas àquelas que provocaram as suas discussões, bem como é interessante notar que a menção ao modelo a ser reproduzido no mundo foi feita em referência à *Cappella Sistina* ou Capela Papal, não havendo qualquer referência ao nome dos compositores ou de mestre de capela. Pode ser observado, assim, que o tratamento dado à Capela Papal como instituição e sua definição como modelo estabelecido em referência a determinados procedimentos cerimoniais e musicais nela perpetuados, intencionalmente visavam garantir, legitimar e fortalecer a continuidade de uma tradição. As reformas que nela ocorreram, bem como a renovação de seu repertório, faziam parte de um importante processo para dignificação de sua função e representatividade, como um exemplo para todo o universo católico (KÖRNDLE, 1999, p. 82-85).

1.5.1 O Compositor Palestrina no contexto da música sacra: o seu elo com a *Cappella Sistina* e com a perpetuação dos cânticos litúrgicos

Dentre as reformas direcionadas à *Cappella Sistina*, já em 1555, o Papa Paulo IV (1555-1559) logo ao início de seu pontificado, pretendendo retornar a capela ao seu antigo estado de organização, composta apenas por clérigos, afastou, aposentando do cargo, todos os membros que fossem casados. Entre eles se encontrava o compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), que havia assumido a posição apenas no início do mesmo ano. Em 1565, os esforços para continuidade de sua reforma foram retomados pelos membros da comissão determinada pelo Concílio de Trento, os Cardeais Vitellozzo Vitelli e Carlo

imitetur, quae ad tanto maiorem devotionem excitant auditores, quò attentius, modestius, humiliter, devotius, gravius, & convenientius canunt vocibus diversis, non corrupto, vel immutato punctus cantus Gregoriani. O que afirmo acima refere-se a alguns cantores, pois muitos cantam com verdadeira modéstia e atenção, para que mereçam todo o bem de Deus e dos homens, particularmente na cidade [em Roma] e, acima de tudo, na capela Papal para a qual devem ser escolhidas pessoas altamente experientes na arte da música. Os que utilizam o tal canto de órgão [canto polifônico] procurem entender e examinar as razões pelas quais João XXII proibiu anteriormente o canto de órgão [canto polifônico]. Observei e adverti aqueles que, conhecendo semelhantes motivos, apesar das expressões extravagantes fazem uso do canto de órgão [canto polifônico] em toda a cidade, não se sentindo impedidos nem pelo que foi determinado, nem pela compreensão dos textos cantados. Tudo isto que foi apresentado é digno de estar em uso no cerimonial religioso desta cidade, e deve ser imitado em todo o orbe universal para estimular nos ouvintes uma devoção mais elevada e para que, com vozes diversas cantem com atenção, modéstia, humildade, devoção, seriedade e conveniência o puro e imutável cantochão gregoriano (Azpilcueta, 1577 apud KÖRNDLE, 1999, p. 84-85, tradução Vera Prodan)

Borromeo, responsáveis pelo cumprimento das resoluções estabelecidas no Concílio de Trento. Em uma audição realizada pela comissão conciliar na casa do Cardeal Vitelli, buscando atender à questão levantada no concílio quanto à adequação da música polifônica para a missa do rito católico, a Missa *Papae Marcelli* de Palestrina foi considerada a mais plausível, dentre a de outros compositores apresentada à comissão. Desde então, o significado de Palestrina no período pós conciliar ganhou maior relevo, quando, no mesmo ano de 1565, o Papa Paulo IV concedeu a Palestrina o título de *modulator pontificus*, compositor pontifício. A partir desse parâmetro estilístico, no século XVII, o repertório da *Cappella Sistina*, foi cada vez mais sendo marcado pelo estilo e obras de Palestrina. As gerações de alunos de Palestrina desde Felice Anerio (1560-1614) e Giovanni Fr. Anerio (1567-1630) e seus sucessores até chegar em Johan J. Fux (1660-1741), com a publicação do livro de contraponto *Gradus ad Parnassum* (1725), foram os principais responsáveis por tornar a técnica de contraponto palestriniano uma tradição ou um ideal de estilo que atravessou o século XVIII e chegou a alcançar o século XIX (ACKERMANN, 1996, p. 7- 11 e 39- 42). A *Capella Sistina*, rapidamente renovou seu repertório, porém apresentou pelos séculos seguintes um conservadorismo que pode ser verificado através da relação de motetos para solenidades, apresentada pelo mestre de capela Andrea Adami (1663-1742), em seu texto *Osservazioni per bem regolare il coro dei cantori dela Cappella Pontificia* (1711), onde se pode constatar a repetição de obras executadas em mesmas cerimônias desde 1616. Observa-se ainda uma predominância de composições de Palestrina no quantitativo de obras relacionadas. Conseqüentemente, a *Capella Sistina* tornou-se a guardiã e mantenedora da prática de um repertório que vinculou o nome do compositor à sua própria tradição (PIETSCHMANN, 2012, p. 151-152).

A personalidade de Palestrina se encontra também fortemente vinculada à preservação dos cânticos litúrgicos através da publicação de livros para uso nos serviços religiosos. No período pós conciliar, a tarefa de revisão e edição dos livros de cânticos foi parte integrante das preocupações eclesíásticas voltadas à unidade do rito católico. Como decorrência, os livros de cantos litúrgicos da Igreja passaram por algumas revisões através de comissões especialmente designadas pelos Papas para essa função. O Papa Pio V (1566-1572) foi responsável pela publicação do Breviário reformado, em 1566, e o Missal, em 1570. A comissão incumbida teve por tarefa recuperar o estado mais puro dos textos dos Cantos Gregorianos. Porém, em 1577, o Papa Gregório XIII (1572-1585) encarregou dois compositores, G.P. Palestrina e Annibale Zoilo (1537-1592), como comissão para empreender

uma nova edição dos livros visando adaptar algumas melodias ao texto em latim revisado. Ambos os compositores, porém, mestres no estilo polifônico, executaram sobre os cânticos adaptações e transformações segundo os novos critérios estilísticos que causaram tão negativas reações e receptividade, que o Papa Gregório XIII, após ordenar uma investigação sobre o trabalho, diante dos resultados viu-se na contingência de ter que suspender a publicação do Livro de Cânticos revisado por Palestrina e Zoilo (HAYBURN, 1979, p.42-43).

Apesar de Palestrina e Zoilo terem sido grandes compositores polifônicos, eles sabiam muito pouco sobre o canto da Igreja. Uma vez que a autêntica tradição rítmica há muito tempo já tinha sido abandonada e as melodias foram utilizadas principalmente como temas para composições polifônicas, o Canto Gregoriano era mais uma curiosidade do que uma forma de arte viva. (HAYBURN, 1979, p. 43, tradução minha)⁸².

Nova tentativa de publicação do livro ocorreu sob o pontificado de Clemente VIII (1592-1605), solicitado e fomentado pelo editor Giovanni Battista Raimondi, porém com a morte de ambos os compositores, a tarefa de revisão dos manuscritos foi delegada ao filho de Palestrina, Iginio. Por não possuir os manuscritos do material integral, Iginio submeteu à aprovação os livros completos, porém contendo em parte uma produção própria. Como consequência, a segunda tentativa de publicação resultou infrutífera. O editor Raimondi voltou a insistir solicitando autorização ao novo Papa Pio V (1605-1621). Outra comissão foi formada orientada para as antigas metas de Gregório XIII, porém com os poderes limitados a corrigir as falhas somente onde considerasse necessário. Apesar de não se poder comprovar concretamente que a comissão tenha se baseado nos manuscritos de Palestrina e Zoilo, contudo, foi observada a semelhança dos critérios utilizados para a realização da reforma. Desse modo, em 1614/1615, sob o pontificado de Pio V e a revisão de Francesco Soriano e Felice Anerio, foi finalmente publicada a edição do livro de cânticos *Graduale de tempore et de sanctis* conhecido por *Editio Medicaea* (Edição Médici) ou Gradual Médici, publicada pela editora Médici, em Roma, que propagou um transformado antigo Canto Gregoriano. Essa edição alcançou o século XIX e, apesar de questionada, serviu de fonte às pesquisas musicológicas dedicadas à recuperação do Canto Gregoriano no século XIX pelo movimento

⁸² *Even though Palestrina and Zoilo were great polyphonic composers, they knew very little about the chant of the Church. Since the authentic rhythmic tradition had long since been abandoned and the melodies were used mainly for themes for polyphonic compositions, Gregorian chant was more of a curiosity than a living art form.* (HAYBURN, 1979, p. 43)

ceciliano na Alemanha, bem como foi adotado como o Livro de Cânticos oficial indicado pelo Vaticano (HAYBURN, 1979, p.57-65).

Todos esses fatos se tornam relevantes quando associados à importância dada pela Igreja e pelo Papa Pio X (1903) à tradicional forma da prática dos cânticos e ao Livro de Cânticos. Tal manifestação encontrada no *Motu Proprio*, Capítulo III, parágrafo nove, determina o canto do texto litúrgico conforme os livros aprovados, de forma inteligível, sem alterações ou repetições de palavras e repetições de sílabas⁸³. Porém, o Livro de Cânticos ao qual o Papa Pio X se refere era outro, como será visto mais adiante, fruto das pesquisas de caráter restaurativo publicado pelos monges de Solesmes. As considerações voltadas à preservação da unidade nos cânticos, manifestadas por Pio X, prosseguem através das determinações fixadas no capítulo IV: Forma externa das composições sacras, parágrafo dez, quando musicalmente exige a conservação da forma tradicional eclesiástica para missa e ofícios expressada no canto gregoriano⁸⁴. A seguir, no parágrafo onze, o Papa se ocupou em especificar as normas prescritas a serem seguidas, em especial: na Missa quanto à preservação da unidade de suas partes, não permitindo sua composição como peças separadas; no Ofício de Vésperas quanto à preservação do canto gregoriano para a salmodia, permite o uso de música figurada no *Gloria Patri* e hino, bem como, nas grandes solenidades permite musicar os salmos desde que conservem a forma da salmodia e proíbe os salmos na forma de concertos; no Hino determina a conservação da forma tradicional, proibindo sua secção com utilização de formas musicais seculares; nas Antífonas de Vésperas determina a preservação da melodia gregoriana, permite em casos particulares serem cantadas com outras melodias porém nunca com características de melodia de concerto nem com amplitude de moteto e cantata⁸⁵.

⁸³ 9. *Il testo liturgico deve essere cantato come sta nei libri, senza alterazione o posposizione di parole, senza indebite ripetizioni, senza spezzarne le sillabe e sempre in modo intelligibile ai fedeli che ascoltano.* O texto litúrgico tem de ser cantado como se encontra nos livros aprovados, sem posposição ou alteração das palavras, sem repetições indevidas, sem deslocar as sílabas, sempre de modo inteligível (PIO X, 1903, p. 4, tradução do site Vaticano).

⁸⁴ 10. *Le singole parti della Messa e dell'ufficiatura devono conservare anche musicalmente quel concetto e quella forma che la tradizione ecclesiastica ha loro dato, e che trovasi assai bene espressa nel canto gregoriano.* As várias artes da Missa e Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontra admiravelmente expressada no canto gregoriano (PIO X, 1903, p. 4, tradução do site Vaticano).

⁸⁵ 11. *In particolare si osservino le norme seguenti: a) Il Kyrie, Gloria, Credo, ecc. della Messa devono mantenere l'unità di composizione, propria del loro testo. Non è dunque lecito di comporli a pezzi separati [...]. b) Nell'ufficiatura dei Vesperti si deve ordinariamente seguire la norma del Caerimoniale Episcoporum, che prescrive il canto gregoriano per la salmodia, e permette la musica figurata per i versetti del Gloria Patri e per l'inno [...] Si potrà eziandio concedere qualche volta che i*

1.6 *Motu Proprio* (1903), Capítulo V, parágrafos 12 ao 14, capítulo VI. Órgão e Instrumentos, parágrafos 15 ao 21 e capítulo VII. Amplitude da Música Sacra, parágrafos 22 e 23 – As Disposições Eclesiásticas após o Concílio de Trento e a Encíclica *Annus qui* (1749)

Como foi visto, a preocupação com os livros e a forma dos cânticos e com a reiteração em documento eclesiástico banindo a inserção de elementos profanos no rito, bem como com a criação de meios ou instituições dedicadas ao zelo da tradição da religião foram comuns às linhas de atuação do clero, não somente no século XX, por Pio X, mas também nos períodos que se seguiram após o Concílio de Trento. Os principais documentos eclesiásticos pós conciliares vêm confirmar e enfatizar as diretrizes promulgadas em sua legislação. Dentre esses documentos são relevantes: 1. O decreto *Confirmatio erectionis Confraternitatis Musicorum de Urbe cum indulgentiis in forma Rationi congruit*, promulgado em 1585 pelo Papa Sisto V (1585-1590), fundou a primeira Congregação de Música de Roma, que posteriormente foi denominada Academia de Santa Cecília, em Roma⁸⁶; 2. O Papa Urbano VIII (1623-1644) promulgou em 1624 um documento concedendo a aprovação *in perpetuum* à Congregação de Músicos de Roma, indulgência plena e liberação de penitências aos seus membros, regulamentando a publicação de obras sacras e delegando à Congregação o poder e a responsabilidade de averiguar o teor musical de todas as obras a serem publicadas, autorizar apenas aquelas adequadas à Liturgia e à Missa fiéis às determinações do Concílio de Trento, aplicar multas aos infratores, controlar e licenciar a abertura de qualificadas escolas de música

singoli salmi si propongano per intero in musica [...] Restano dunque per sempre esclusi e proibiti i salmi cosiddetti di concerto. c) Negli inni della Chiesa si conservi la forma tradizionale dell'inno. [...] d) Le antifone dei Vespri devono essere proposte d'ordinario con la melodia gregoriana loro propria. Se però in qualche caso particolare si cantassero in musica, non dovranno mai avere né la forma di una melodia di concerto, né l'ampiezza di un mottetto e di una cantata. Observem-se, em particular, as normas seguintes: a) O *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo*, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, [...] b) No ofício de Vésperas deve seguir-se, ordinariamente, a norma do *Caeremoniale Episcoporum* que prescreve o canto gregoriano para a salmodia, e permite a música figurada nos versículos do *Gloria Patri* e no *hino*. [...]. Poderá também conceder-se, uma vez por outra, que cada um dos salmos seja totalmente musicado, [...]. Ficam proibidos, nas cerimônias litúrgicas, os salmos de concerto. c) Conserve-se, nas músicas da Igreja, a forma tradicional do hino. [...]. d) As *antífonas* de Vésperas têm de ser cantadas, ordinariamente, com a melodia gregoriana que lhes é própria. Porém, se em algum caso particular se cantarem em música, não deverão nunca ter a forma de melodia de concerto, nem a amplitude dum *motete* ou de *cantata*. (PIO X, 1903, p. 4-5, tradução do site Vaticano).

⁸⁶ A história dessa Congregação, que veio a se transformar na Academia Nacional de Santa Cecília em Roma, bem como o texto do citado decreto podem ser encontrados em GIAZOTTO, Remo. *Quattro secoli di storia dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, 1970 (SCHRAMMEK, 2012).

na cidade. Porém, em 1626, Urbano VIII revogou desse documento os artigos VI e VII concernentes ao poder outorgado à Congregação sobre o controle de publicações, aplicações de multas e licenciamento de escolas de música (SCHRAMMEK, 2012, p. 157; HAYBURN, 1979, p. 72-76). Sob o mesmo pontificado, em fevereiro de 1643 a Congregação dos Ritos promulgou um decreto geral no qual fez censuras às composições apresentadas na igreja e o crítico contraste entre estilo de época expressado em suas predisposições perante a Liturgia (SCHELL, 1961, p. 36)⁸⁷; 3. O decreto *Piae sollicitudinis* promulgado em 1657 pelo Papa Alexandre VII (1655-1667), foi imperioso e violento, reafirmou as igrejas de Roma como exemplo para o mundo e, para promover a devoção dos fiéis e o banimento da música que não estivesse de acordo com o rito eclesiástico, impôs aos responsáveis pela execução musical, ao clero de todos os níveis e cargos, aos religiosos de todas as ordens e aos músicos a obediência ao decreto sob pena de excomunhão, suspensão eterna de suas funções, multa financeira e castigo corporal. Em 1665, o Papa emitiu outro documento direcionado aos mestres de capela, com regulamentações específicas para a música realizada nos Ofícios Divinos e Santíssimo Sacramento. Reafirmou, baseado no decreto anterior, a imposição do juramento de observância às prescrições estabelecidas e a execução dos castigos, em caso do não cumprimento das mesmas. 4. Os Papas Inocêncio XI (1676-1689) e Inocêncio XII (1691-1700) em setembro de 1678 e 1716, respectivamente, voltaram a confirmá-lo para o clero, igrejas e instituições religiosas e advertiram os mestres de capela quanto ao cumprimento do juramento de estar em conformidade às regulamentações instituídas para a música sacra, sob pena de incorrerem nos mesmos castigos estabelecidos no decreto do Papa Alexandre VII.

Em todos os documentos citados pode-se observar a forte ênfase dada às ações repressivas. Não há, porém, nesses documentos a clara menção quanto à formação dos conjuntos vocais ou instrumentais. Encontra-se, contudo, em 1716, um documento emitido pelo Papa Clemente XI (1700-1721) de teor sobretudo administrativo, confirmando no estatuto da Congregação de Músicos de Roma as obrigações para os membros do coro e orquestra, fazendo menção aos instrumentos violino, viola e baixos e ‘para outros instrumentistas’, sem a especificação dos mesmos (HAYBURN, 1979, p. 76-83).

O estabelecimento de normas quanto à participação dos músicos e celebrantes responsáveis pela execução do canto no rito, bem como quanto ao seu caráter, foi tratado pelo

⁸⁷ *ut non musica Sacrae Scripturae, sed haec illi inservire videatur, [...] ut non musica Missae, sed Missa musicae famuletur* (Não como música da Sagrada Escritura, embora eles pareçam servir, [...] não como música de missa, embora música subordinada à missa). (ROMITA, F. *Ius Musicae liturgicae. Dissertatio historica-iuridica*, Turin 1936, p. 77, apud SCHELL, 1961, p. 36).

Papa Pio X (1903) no *Motu Proprio*, capítulos cinco e seis. No capítulo V, Os Cantores, nos parágrafos doze, treze e quatorze, foram estabelecidas especificações quanto ao canto e ao coro: os celebrantes devem cantar sempre em gregoriano e o restante do canto litúrgico destinado ao coro eclesiástico deve conservar o caráter de música de coro, o que não determina a exclusão dos solos, porém estes não devem predominar e devem apresentar caráter melódico simples, intimamente ligado à composição coral; como o ofício Litúrgico na Igreja não admite a participação de mulheres, foi vedada sua participação no coro ou na capela musical, devendo as vozes agudas serem executadas por meninos cantores; determinou que na capela musical devem fazer parte somente homens de conhecida dignidade e devoção, estabeleceu como vestimenta do coro o uso do hábito eclesiástico e se estiver muito exposto ao público que seja resguardado por grades⁸⁸.

Sobre a utilização de instrumentos, no *Motu Proprio*, capítulo VI, Órgão e Instrumentos, o Papa Pio X (1903) dando prioridade ao canto, no parágrafo quinze restringiu o acompanhamento musical ao instrumento órgão e condicionou a admissão de outros instrumentos a consentimento especial, porém sem especificá-los; nos parágrafos dezesseis e dezessete afirma que o órgão e instrumentos devem apenas sustentar o canto, nunca encobri-

⁸⁸ 12. *Tranne le melodie proprie del celebrante all'altare e dei ministri, le quali devono essere sempre in solo canto gregoriano [...], tutto il resto del canto liturgico [...] fanno propriamente le voci del coro ecclesiastico. Per conseguenza le musiche che propongono devono, [...], conservare il carattere di musica da coro. Con ciò non s'intende del tutto esclusa la voce sola. Ma questa non deve mai predominare nella funzione, [...]; Piuttosto deve avere il carattere di semplice accento o spunto melodico ed essere strettamente legata al resto della composizione a forma di coro.* 13. *[...] segue che i cantori hanno in chiesa vero officio liturgico e che però le donne, essendo incapaci di tale officio, non possono essere ammesse a far parte del Coro o della cappella musicale. Se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa.* 14. *[...] non si ammettano a far parte della cappella di chiesa se non uomini di conosciuta pietà e probità di vita, i quali, col loro modesto e devoto contegno durante le funzioni liturgiche, si mostrino degni del santo officio che esercitano. Sarà pure conveniente che i cantori, mentre cantano in chiesa, vestano l'abito ecclesiastico e la cotta, e se trovansi in cantorie troppo esposte agli occhi del pubblico, siano difesi da grate.* 12. Excetuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, que sempre devem ser em gregoriano, [...], todo o restante canto litúrgico faz parte do coro dos levitas. Por isso, [...], devendo as músicas, ao menos na sua maior parte, conservar o caráter de música de coro. Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar [...]; deve antes ter o caráter de uma simples frase melódica e estar intimamente ligada ao resto da composição coral. 13. Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja. 14. [...] não se admitam a fazer parte da capela musical senão homens de conhecida piedade e probidade de vida, os quais, com sua devota e modesta atitude, durante as funções litúrgicas, se mostrem dignos do santo ofício que exercem. Será, além disso, conveniente que os cantores, enquanto cantam na igreja, vistam hábito eclesiástico e sobrepeliz e que, se o coro estiver muito exposto à vista do público, seja resguardado por grades (PIO X, 1903, p. 5, tradução do site Vaticano).

lo, não ser precedido por longos prelúdios ou interrompido por interlúdios. Em relação ao caráter sonoro do acompanhamento, no parágrafo dezoito, determina que o órgão deve não apenas apresentar harmonia “grave”, como própria da natureza do instrumento, mas também as qualidades requeridas para música sacra, apresentadas no capítulo I; nos parágrafos dezenove e vinte proibiu o uso de piano, instrumentos de percussão e conjuntos de bandas nas Igrejas, porém com consentimento especial “será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcional, ao ambiente, de instrumentos de sopro” (PIO X, 1903). O Papa Pio X novamente não especificou os instrumentos a serem utilizados e apenas os associou a um estilo semelhante ao requerido para o órgão. No parágrafo vinte e um permitiu a banda em procissões fora da igreja, desde que não execute música profana⁸⁹.

Para Shenk (2004), apesar das citadas proibições, a admissão de instrumentos sem caracterização específica, contando apenas com referências quanto à adequação para a música sacra litúrgica, permitiu uma considerável interpretação subjetiva, uma vez que um consenso de opinião sobre o que é adequado para o sagrado tende a estar associado à cultura da sociedade e pode apresentar diversificadas opiniões dentro do próprio meio eclesiástico

⁸⁹ 15. *Sebbene la musica propria della Chiesa sia la musica puramente vocale, nondimeno è permessa eziandio la musica con accompagnamento d'organo. In qualche caso particolare, [...], potranno anche ammettersi altri strumenti, ma non mai senza licenza speciale dell'Ordinario, giusta la prescrizione del Caerimoniale Episcoporum.* 16. *Siccome il canto deve sempre primeggiare, così l'organo o gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e non mai opprimerlo.* 17. *Non è permesso di premettere al canto lunghi preludi o d'interromperlo con pezzi di intermezzo.* 18. *Il suono dell'organo [...] non solo deve essere condotto secondo la propria natura di tale strumento, ma deve partecipare di tutte le qualità che ha la vera musica sacra e che si sono precedentemente annoverate.* 19. *È proibito in chiesa l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, [...].* 20. *È rigorosamente proibito alle cosiddette bande musicali di suonare in chiesa; e solo in qualche caso speciale, [...], sarà permesso di ammettere una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all'ambiente, di strumenti a fiato, purché la composizione e l'accompagnamento da eseguirsi sia scritto in stile grave, conveniente e simile in tutto a quello proprio dell'organo.* 21. *Nelle processioni fuori di chiesa può essere permessa dall'Ordinario la banda musicale, purché non si eseguiscono in nessun modo pezzi profani.* 15. Posto que a música própria da Igreja é a música meramente vocal, contudo também se permite a música com acompanhamento de órgão. Nalgum caso particular, [...], poderão admitir-se outros instrumentos nunca sem o consentimento especial do Ordinário, conforme as prescrições do *Caeremoniale Episcoporum*. 16. Como o canto tem de ouvir-se sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo, e nunca encobri-lo. 17. Não é permitido antepor ao canto extensos prelúdios, ou interrompê-lo com peças de interlúdios. 18. O som do órgão, [...], não só deve ser de harmonia com a própria natureza de tal instrumento, isto é, grave, mas deve ainda participar de todas as qualidades que tem a verdadeira música sacra, acima mencionadas. 19. É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, [...]. 20. É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, [...], será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcional ao ambiente de instrumentos de sopro, contanto que a composição seja em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo às do órgão. 21. Nas procissões, fora da igreja, pode o Ordinário permitir a banda musical, uma vez que não se executem composições profanas. (PIO X, 1903, p. 5-6, tradução do site Vaticano).

(SHENK, 2004, p. 6). As maiores e mais específicas definições quanto à utilização de instrumentos na música sacra executada no rito litúrgico foram expostas no século XVIII, na mais abrangente legislação eclesiástica anterior ao *Motu Proprio Tra le Solletitudini*, a Encíclica *Annus Qui*⁹⁰ (1749), emitida pelo Papa Bento XIV (1740-1758).

Os Papas Bento XIII (1724-1730) e Bento XIV (1740-1758), envolvidos em ações pertinentes ao Ano do Jubileu comemorado em 1725 e 1750, respectivamente, promulgaram constituições com questões pertinentes à música fundamentadas em decretos anteriormente emitidos. O Papa Bento XIII fez menção aos Papas João XXII e Alexandre VII, enquanto o Papa Bento XIV, atento às novas tendências de seu tempo, em um longo documento repleto de citações de representativos personagens históricos da igreja e da literatura, ao tratar sobre a música preferiu fazer variada e ampla referência aos numerosos decretos emitidos pela igreja.

O Papa Bento XIV promulgou, em fevereiro de 1749, um dos mais importantes documentos eclesiásticos que, segundo Hayburn (1979), “Pode-se dizer, de fato, que ocupa o segundo lugar apenas para o *Motu proprio* do Papa Pio X, de 22 novembro de 1903” (HAYBURN, 1979, p. 92, tradução minha)⁹¹. A Encíclica *Annus qui* representa no século XVIII um marco nas disposições eclesiásticas, não somente por conter em seus pareceres sintéticas citações dos decretos antecedentes e expor de forma objetiva questões disciplinares da Igreja e os problemas da música sacra durante seu período, mas sobretudo, por introduzir um novo parâmetro na história das promulgações eclesiásticas referentes à música no rito católico. Essa Encíclica oficialmente declarou abertura para as novas concepções do estilo de música sacra ao conceder permissão à música instrumental para acompanhamento da música vocal, bem como tolerância à música instrumental pura. Ao tratar sobre o canto, o órgão, o uso de instrumentos orquestrais, o Canto Gregoriano, a polifonia e a música de seu período, o Papa Bento XIV deixou claro que as divergências elevadas a inconveniências, comumente citadas como “abusos”, não são ocasionadas pelo novo estilo ou uso de instrumentos, mas pela falta de discernimento para uma sensata conexão com a liturgia através dos meios de expressão musical (SCHELL, 1961, p. 43).

A primeira seção do documento foi dedicada às questões disciplinares direcionadas ao clero. Na segunda seção, ao tratar sobre o Ofício Divino, o Papa Bento XIV dispôs sobre a

⁹⁰ A Encíclica *Anuus qui*, em latim e italiano, é encontrada traduzida completamente para o inglês em HAYBURN, 1979, e parcialmente para o português em MONTEIRO, 1998. As traduções, apresentadas por mim na presente pesquisa, foram apoiadas em ambos.

⁹¹ *One may say, in fact, that it ranks second only to the November 22, 1903, motu proprio of Pope Pios X.*” (HAYBURN, 1979, p. 92).

música. Primeiramente, expôs uma citação do Papa Inocêncio III, no Concílio de Latrão, e se preocupou em esclarecer e enfatizar na referência o significado dos termos *studiose* e *devote*, pondo em relevo a importância do texto através da exata e completa pronúncia das palavras e a devoção da alma através da oração⁹². Ainda versando sobre os deveres de participação nos Ofícios Divinos, fez referências aos Concílios de Viena e de Trento e concluiu fazendo observações técnicas sobre a execução dos cânticos no que tange aos andamentos, a devida realização das pausas, a não sobreposição dos textos de finais e inícios dos salmos causados pela superposição de entradas dos coros, ao canto em uníssono e o coro conduzido por pessoa versada em Cânticos Eclesiásticos⁹³. É interessante observar que o Papa Bento XIV ao se referir ao canto não empregou, como usual em sua época, o termo Canto Gregoriano preferindo citá-lo como Canto da Igreja ou Eclesiástico. Demonstra, talvez, o já mencionado cuidado de vincular a música do Rito Divino à instituição e não a um personagem, porém em referência ao canto não deixou de fazer menção ao Papa Gregório I pelo seu grande trabalho conforme atestado por Giovanni Diacono no livro *Gregor-Vita*⁹⁴. A seguir, foram expostos os méritos do Canto Gregoriano, que quando bem executado, propicia à alma dos fiéis devoção e piedade e é por isso mais preferido pelos devotos do que o canto polifônico⁹⁵. Na terceira

⁹² *Il Sommo Pontefice Innocenzo III nel Concilio Lateranense (riferito nel capitolo Dolentes, de celebratione Missarum) parla del suddetto obbligo nei seguenti termini: “Noi ordiniamo rigorosamente, in virtù di obbedienza, di celebrare l’Ufficio Divino, tanto di notte quanto di giorno, per quanto sarà possibile, con diligenza e devozione. (La Chiesa, spiegando la parola studiose – com diligenza – soggiunge che essa si riferisce ala esatta e completa pronuncia delle parole; e quanto al termine devote – com devozione – annota che esso si riferisce al fervore dell’animo).* O Sumo Pontífice Inocêncio III, no Concílio de Latrão (referido no capítulo *Dolentes, da celebração da Missa*) fala sobre essa obrigação nos seguintes termos: “Nós rigorosamente ordenamos, em virtude da obediência, a celebrar o Ofício Divino, tanto o noturno quanto o diurno, o quanto seja possível, com zelo e devoção. (A igreja explicando a palavra *studiose* – com zelo – acrescenta que essa se refere a exata e completa pronúncia das palavras; e quanto ao termo *devote* – com devoção – observa que essa se refere ao fervor da alma) (Bento XIV, 1749, *apud BELLOCCHI*, 1993, p. 159).

⁹³ *Dal che deriva che si deve vigilare com molta attenzione affinché il canto non sai precipitoso: o più affrettato del conveniente; le pause siano fatte nei punti indicati; una parte del Coro non incominci il verseto del Salmo se l’altra parte non há terminato il próprio. [...]Infine, il canto deve essere eseguito com vozi unisone ed il Coro deve essere diretto da persona esperta nel canto Ecclesiastico (chiamato canto piano o fermo).* Do que se deduz que se deve cuidar com muita atenção para que o canto não seja precipitado: ou mais ligeiro do que o convém; as pausas sejam feitas no lugar indicado; uma parte do coro não comece o versículo do Salmo se a outra parte não terminou o (versículo) precedente. [...] Finalmente, o canto deve ser realizado com vozes em uníssono e o coro deve ser regido por pessoa versada no canto Eclesiástico (chamado canto plano ou firme). (BENTO XIV, 1749, *apud BELLOCCHI*, 1993, p. 160-161)

⁹⁴ Ver nota de página n° 55 na presente tese

⁹⁵ *Questo canto è quello che eccita le anime dei fedeli ala devozione e ala pietà; è pure quello che, se eseguito nelle Chiese di Dio secondo le regole ed il decoro, è ascoltato più volentieri dagli uomini devoti e, a ragione, è preferito al canto detto figurato.* Este é o canto que incita a alma dos fiéis à

seção, sobre o estilo de música concertante introduzido na igreja, isto é, com acompanhamento de órgão e outros instrumentos, o Papa advertiu e reafirmou antigos axiomas de resoluções eclesiásticas precedentes, porém de forma menos intransigente admitiu que sejam executados de modo a não ter semelhança com o profano, mundano ou teatral.⁹⁶ Por essa medida, na quarta e quinta seções do documento, como em uma petição jurídica justificando e endossando tal resolução, foram apresentadas ponderações de diversas personalidades pronunciando-se contra e a favor do uso de instrumentos na Igreja. Dentre os adversários ao uso dos instrumentos, as principais argumentações citadas foram os de São Tomás de Aquino, cujos argumentos incidem sobre sua implicação como meio de prazer e não de interiorização da devoção necessária à participação no Ofício Divino. São Tomás de Aquino preocupou-se em justificar no Antigo Testamento a necessidade de uso dos instrumentos como um atrativo ou forma de estímulo ao povo devido à sua ignorância, sentido lascivo e promiscuidade, e por fim, fez uma alusão à sua origem material e à intrínseca simbologia terrena por eles representada⁹⁷. Na seção cinco, os defensores da utilização dos instrumentos, foram relacionados em maior número. Inicia a citação pelos proponentes do uso do órgão e de outros instrumentos, atento às premissas de expressão do estilo em “conveniente moderação” e culmina referindo-se à importância dos instrumentos em sua função pastoral empregados pelos missionários, com resultados eficazes na América Latina (BELLOCCHI, 1993, p. 159-163).

devoção e piedade; é também aquele que, se executado na Igreja de Deus de acordo as regras e o decoro, é escutado com mais boa vontade pelo homem devoto e, por isso, é mais preferido do que o canto chamado figurado. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 161).

⁹⁶*La terza cosa di cui Noi dobbiamo avvertire Lei, è che il canto musicale, che oggi si è introdotto nelle chiese e che, comunemente, è accompagnato dall'armonia dell'organo e di altri strumenti, sai eseguito in modo tale da non apparire profano, mondano o teatrale.* A terceira coisa sobre a qual Nós desejamos prevenir, é que o canto musical, que atualmente está introduzido nas igrejas e que, comumente, é acompanhado da harmonia do órgão e outros instrumentos, seja executado de modo tal a não parecer profano, mundano ou teatral. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 161).

⁹⁷*Questi strumenti musicali eccitano il piacere Piuttosto che disporre interiormente ala pietà; nell'Antico Testamento sono stati adoperati perché il popolo era più grossolano e carnale, ed occorreva allettarlo per mezzo di questi strumenti, como con promesse terrene. Aggiunge inoltre che gli inoltre che gli strumenti, nell' Antico Testamento, avevano valore di tipi o prefigurazioni di certe realtà: “Anche perché questi strumenti material raffiguravano altre cose”.* Estes instrumentos musicais excitam o prazer mais do que dispõe interiormente para a piedade; no Antigo Testamento foram utilizados porque o povo era mais grosseiro e carnal, e era necessário motivá-los por meio desses instrumentos, como com promessas terrenas.” Também acrescenta que esses instrumentos, no Antigo Testamento, tinham o valor de tipos ou prefigurações de certas realidades: “Também porque esses instrumentos materiais representavam outras coisas (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 163).

Em relação a esse ponto da Encíclica, importância especial foi dada pelo musicólogo Bispo (1991) quando observa “que o início da encíclica *Annus qui* diz respeito ao cuidado, à limpeza e ao decoro das igrejas e do culto; é sob este entendimento de cultura que deve ser considerada a atenção pela música” (BISPO, 1991:6), mais adiante ressaltou a notabilidade do documento como fonte de pesquisa e argumentação, em defesa do repertório com uso de instrumentos: “A encíclica *Annus qui* é o principal documento oficial relativo à música sacra com acompanhamento instrumental. Por esse motivo, não pode deixar de estar em mãos de todos aqueles que se dedicam à pesquisa ou mesmo à execução da música do século XVIII e início do XIX no Brasil e em Portugal” (BISPO, 1991:6). O autor observou que no corpo do texto do *Motu Proprio* (1903) o Papa Pio X (1903) não revogou disposições eclesiásticas precedentes, torna-se assim pertinente ponderar que a utilização de instrumentos fica condicionada às especificações determinadas em ambos os documentos.

É relevante também destacar na Encíclica do Papa Bento XIV (1749) uma menção ao Concílio de Trento, que apoiado nos escritos de Grancolas, afirmou ter sido a intervenção do Imperador Fernando⁹⁸ que, em defesa da música polifônica, induziu os clérigos reunidos na sessão n° 22 do Concílio, a voltar atrás e atenuar no decreto as restrições à música (BELLOCCHI, 1993, p.164)⁹⁹. Segundo a referência, essa ação teria levado ao desfecho que

⁹⁸ O Imperador Fernando I (1503-1564) enviou por seus representantes ao concílio um extenso documento, contendo quatro partes e uma lista de sugestões para a reforma da igreja católica, dentre elas também para a música sacra. Posteriormente, esse fato ao ser tratado por escritores, rendeu ao documento o título *Reformationslibell*, e, assim como a Palestrina pela Missa Papae Marcelli, rendeu ao imperador a fama de salvador da música sacra polifônica na igreja católica. Segundo Weinmann essa fábula na história, que chegou alcançar citação na *Annus qui*, foi originada pelo Padre Grancolas, que assim narrou: *Quant' à ce qui regarde la musique, la résolution du concilie de Trente fut de l'abolir, absolument par tout: le décret en fut dressé, et envoyé à l'Empereur Ferdinand, lequel en ayant délibéré avec son Conseil, representa humblement aux pères du Concile, que si la musique étoit nuisible à quelques personne, qu'il étoit très-sur qu'elle étoit utile à une infinité d'autres, et qu'il ne croyoit pas qu'on dût retrancher entièrement ce qui de soi pouvoit être un bien à plusieurs, mais la régler. Le Concile reçût sa remonstrance, l'approuva, et cassa le décret.* (No que se refere à música, a resolução do Concílio de Trento foi de aboli-la, completamente: o decreto foi elaborado, e enviado ao Imperador Fernando, o qual tendo deliberado com seu Conselho, apresentou humildemente aos padres do Concílio, que se a música era prejudicial a algumas pessoas, ele estava muito certo de que ela seria útil a uma infinidade de outras, e que ele não considerava que se deveria cortar inteiramente o que poderia ser um bem para muitos, porém regulá-la. O conselho recebeu seus argumentos, aprovou, e cassou o decreto) (GRANCOLAS, *Commentaire historique sur le Bréviaire Romain*, Paris 1727, p.115 apud WEINMANN, 1980, p.11-15, tradução minha).

⁹⁹ *Nel Concilio di Trento si era stabilito di eliminare la musica dalle Chiese, ma l'imperatore Ferdinando avendo, per mezzo dei suoi legati, annunziato che il canto musicale, o figurato, serviva di incitamento alla devozione per i fedeli e favoriva la pietà, si mitigò il Decreto già preparato; ed ora questo decreto si trova nella sezione 22, al titolo: De observandis et evitandis in celebratione Missae. Com esso sono state escluse dai sacri Templi solo quelle musiche in cui, “sia nel suono sia nel canto, si mescola alcunché di lascivo o di impuro.* No Concílio de Trento foi estabelecido eliminar a música

resultou no já citado decreto, porém, cuja sentença inspirou no decurso da história amplas interpretações e discussões no que tange ao uso de instrumentos na música do Ofício Divino, uma vez que a proibição incide apenas sobre o lascivo e o impuro na música sacra (WEINMANN, 1980, p.11-15).

Na encíclica *Annus qui* o Papa demonstrou a intenção de tornar ainda mais lícita a argumentação favorável à música acompanhada por instrumentos, não somente por meio da força jurídica representada pelo Concílio de Trento, mas também pelo testemunho levantado através das citações. Nas seções seis a treze trata sobre a condenação das formas teatrais, sobre regulamentações quanto ao moteto, expressão de texto e uso de instrumentos orquestrais e órgão na música eclesiástica. É interessante ressaltar a postura coerente e flexível do Papa Bento XIV face às transformações culturais e estilísticas da música de seu tempo, quando na seção sete, parte do princípio que se o estilo da música polifônica com acompanhamento instrumental em sua era é um fato estabelecido e já admitido por Ofícios Eclesiásticos, então torna-se somente necessário definir uma clara diferenciação entre o bom e o mau uso da mesma¹⁰⁰. Mantendo o mesmo princípio de exposição, foram apresentadas diversas citações levantadas em textos de concílios, autoridades eclesiásticas e seculares quanto aos abusos na música no que tange ao emprego de expressões de cunho teatral e textos não litúrgicos nos motetos em língua vernácula ou articulados de forma incompreensível. Sobretudo, através de diversas exemplificações e argumentações quanto ao mau uso, deixou expostas pela antítese implícita as condições necessárias para o seu bom uso¹⁰¹ (BELLOCCHI, 1993, p. 167-169).

das igrejas, mas o Imperador Fernando tendo, por meio de seus representantes, atestado que o canto musical, ou figurado, servia de estímulo à devoção dos fiéis e favorecia à piedade, se atenuou o Decreto já preparado; e agora esse decreto se encontra na seção 22, sob o título: *De observandis et evitandis in celebratione Missae* – Sobre o que observar e evitar na celebração da Missa. Com isso foram excluídos dos Templos sagrados somente aquela música na qual “Tanto no som [referência ao som instrumental – alusão ao órgão] como no canto, seja mesclado algo de lascivo ou de impuro. (BENTO XIV, 1749 apud BELLOCCHI, 1993, p. 164).

¹⁰⁰ *Stabilito che, essendo già introdotta la consuetudine del canto armonico o figurato e degli strumenti musicali negli Uffici Ecclesiastici, se ne condanna soltando l'abuso; [...] ne consegue che bisogna diligentemente studiare quale sai il retto uso e quale l'abuso.* Estabelecido que, tendo já sido introduzido o costume do canto harmônico ou figurado e de instrumentos musicais nos Ofícios Eclesiásticos, se condena apenas o abuso; [...] resulta que necessitamos estudar diligentemente qual seja o correto uso e qual o abuso. (BENTO XIV, 1749, apud BELLOCCHI, 1993, p. 167).

¹⁰¹ *Ma Noi qui Ci contenteremo di ricordare – tenendo presenti le prescrizioni dei Sacri Concilî e le sentenze di Scrittori autorevoli – che il canto musicale dei teatri viene fatto in modo (come Ci fu riferito) che il pubblico presente ascoltando i canti musicali ne riporti diletto, e goda degli artifizi della musica, si esalti per la melodia, per la musica in se stessa; provi piacere per la soavità delle varie voci, senza percepire, il più delle volte, l'esatto significato delle parole. Non così invece deve essere nel canto Ecclesiastico; anzi in questo si deve avere di mira l'opposto. Nel canto Ecclesiastico si deve badare innanzi tutto ad ottenere una audizione perfetta e facile delle parole. Mas aqui Nós*

O Papa Bento XIV concentrou-se na importância da relação música e palavra intrínseca à unidade litúrgica, na não omissão e inteligibilidade do texto e no enlevo à devoção. Porém, a citação de caráter mais próximo à referência técnica musical de execução foi colhida no texto do Concílio de Milão (1565) que ao proibir os cânticos profanos, menciona a rejeição às ornamentações – *languide flessioni* – assim como aos sons emitidos mais de forma guturalmente pressionada do que labialmente expressada¹⁰². Ele culminou essa passagem do texto com uma referência ao testemunho de Santo Agostinho, concluindo com certa ironia e humor e uma crítica à má articulação do texto na música sacra de seu tempo¹⁰³ (BELLOCCHI, 1993, p. 170-171).

O Papa Bento XIV, preocupado em estabelecer a distinção entre o canto com acompanhamento instrumental utilizado na igreja daquele realizado nos teatros, nas seções

vamos nos contentar em lembrar – tendo em consideração as prescrições dos Sagrados Concílios e os juízos de escritores reconhecidos – que o canto musical dos teatros é executado de modo (como nos foi reportado) que o público presente escutando o canto figurado se deleita, desfruta dos seus artifícios, se exalta pela melodia, e pela música em si mesma; experimenta prazer pela suavidade das várias vozes, sem perceber, na maioria das vezes, o exato significado das palavras. Ao invés, não é assim que deve ser com o canto Eclesiástico; na verdade, neste se deve ter como alvo o oposto. No canto Eclesiástico cuidados devem ser tomados primeiramente para obter uma audição perfeita e fácil das palavras. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 169).

¹⁰² *Nel primo Concilio di Milano, tenuto nell'anno 1565, nella parte 2, n. 51 della Collezione di Arduino, pag. 687, si legge: "Negli Uffici Divini, e in generale nelle Chiese, non si devono cantare o suonare cose profane; le cose sacre poi devono essere cantate senza languide flessioni di você, senza suoni piú gutturali che labiali;* No primeiro Concílio de Milão, ocorrido no ano 1565, na parte 2, n. 51 da Coleção de Arduino, pag. 687 se lê: "Nos Ofícios Divinos e de modo geral nas igrejas, não se deve cantar ou tocar o profano, o sagrado deve ser cantado sem flexões lânguidas na voz, sem sons mais guturais do que labiais; (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 170).

¹⁰³ *Il grande Padre Agostino racconta di se stesso (Confissioni, libro 9, cap.6) che sentendo cantare soavemente gli inni nella Chiesa, piangeva dirottamente [...] Ma poi essendogli venuto lo scrupolo del gran diletto che provava sentendo cantare gli inni nelle Chese, quase fosse un'offesa a Dio, e portandolo la severità a disapprovare il detto canto, ritornò però al primo pensiero di approvarlo, perché il suo animo si commuoveva, non per l'armonia solamente, ma per le parole che l'armonia accompagnava, come apertamente egli dichiarò (Confessioni, libro 10, cap. 33). Piangeva perciò Agostino di devota tenerezza, sentendo cantare nelle Chiese le sacre lodi, e ben intendendo le parole accompagnate dal canto. Piangerebbe forse ancora oggi, se sentisse qualcheduna delle musiche delle Chiese, ma non piangerebbe per devozione, ma per dolore di sentire bensì il canto, ma di non intenderne le parole.* O grande Padre Agostinho conta sobre si mesmo (Confissões, livro 9, cap. 6) que ouvindo cantar suavemente os hinos na Igreja, rompeu em lágrimas. Mas então veio o escrúpulo ao grande dileto pelo que sentiu ouvindo cantar os hinos da igreja, como se fosse uma ofensa a Deus, levando-o ao rigor de desaprovar o referido canto, retornou porém ao primeiro pensamento de aprova-lo, porque sua alma se comovera, não somente pela harmonia, mas pelas palavras que a harmonia acompanhava, como abertamente ele declarou (Confissões, livro 10, cap. 33). Portanto, Agostinho chorava por terna devoção, ouvindo cantar na Igreja o sagrado louvor, e bem entendendo as palavras acompanhadas pelo canto. Talvez chorasse ainda hoje, se ouvisse algumas das músicas da Igreja, mas não choraria pela devoção, mas pela dor de embora ouvir o canto, não entender as palavras. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 171).

onze a treze, organizou a abordagem sobre o uso de instrumentos em três distintos aspectos: nomeou os instrumentos musicais tolerados na igreja, afirmou sua função e som como instrumentos que acompanham o canto e, por fim, sobre seu uso independente do canto, definiu o emprego da sinfonia. Deve-se considerar relevante que, além do órgão, a condição para escolha dos instrumentos foi o fato de serem aceitos apenas aqueles considerados apropriados para o acompanhamento, estes foram: *violoni* (contrabaixos), violoncelos, fagote, violas e violinos¹⁰⁴. Esses instrumentos foram subordinados não somente à função de apoio vocal, mas sobretudo à finalidade de realçar o canto das palavras e propiciar que a alma dos ouvintes possa se tornar impregnada do sentido divino expresso por elas¹⁰⁵. Pode-se observar que, como exigência, o caráter do acompanhamento instrumental não deve perturbar a percepção da unidade e sentido do texto. Confirmando essa aceção, conclui com uma citação tratando sobre a adequação e moderação requisitadas às partes instrumentais¹⁰⁶. No terceiro aspecto, ao tratar sobre o caráter e função da sinfonia, ou seja, a música instrumental que não acompanha o canto, advertiu quanto à conveniência de seu uso na liturgia associado à sua natureza e extensão, isto é, séria e suave com duração que não cause tédio e fastio. Do mesmo modo, manifestou repugnância à execução de pomposas e estrondosas sinfonias e cantos não adequados a determinadas épocas e funções litúrgicas, mais especificamente à Semana Santa¹⁰⁷ (BELLOCCHI, 1993, p. 172-173).

¹⁰⁴ Em língua portuguesa, uma relação e estudo com análise terminológica referente aos instrumentos permitidos e proibidos na Encíclica *Annus Qui* pode ser encontrado em CASTAGNA, 2011, p.1-31.

¹⁰⁵ *Siano ammessi soltanto quegli strumenti che hanno il compito di rafforzare e sostenere la voce dei cantori [...] ammoniamo soltanto che essi vengano usati esclusivamente per sostenere il canto delle parole, affinché viepiù il senso di esse si imprima nella mente degli uditori, e gli animi dei fedeli vengano eccitati alla contemplazione delle cose spirituali, e siano spronati ad amare di più Dio e le cose divine.* São admitidos apenas os instrumentos que têm a função de fortalecer e apoiar a voz dos cantores [...] advertimos apenas que eles serão usados exclusivamente para apoiar o canto das palavras, para que cada vez mais o sentido delas seja impresso nas mentes dos ouvintes, e as almas dos fiéis sejam estimuladas para a contemplação das coisas espirituais, e sejam incentivados a amar mais a Deus e as coisas divinas. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 172).

¹⁰⁶ *Il pio e dotto Cardinale Bona, nel più volte lodato trattato De Divina Psalmodia, cap.17, parágrafo 2, n. 5, così scrive in proposito [...] Il suono deve essere eseguito in modo grave e moderato, da non assorbire tutte le facoltà dell'anima, ma da lasciare la maggior parte dell'attenzione per comprendere il significato di quello che si canta, e per i sentimenti di pietà.* O pio e douto Cardeal Bona, no muitas vezes louvada Tratado *De Divina Psalmodia*, cap.17, parágrafo 2, n. 5, assim escreve sobre isso: [...] O som instrumental deve ser executado de modo grave e moderado, para que não absorva todas as faculdades da alma, mas para que deixe a maior parte da atenção a fim de compreender o significado do que é cantado, e os sentimentos de piedade. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 173).

¹⁰⁷ *Infine, per ciò che riguarda le sinfonie, dove il loro uso è già introdotto, potranno tollerarsi, purché siano serie, e non rechino, a causa della loro lunghezza, noia o grave incomodo a quelli che sono nel Coro, o che funzionano all'Altare, nei Vespri e nelle Messe. [...] Non si deve però qui tacere*

Concordando com a encíclica *Annus Qui* no que tange à natureza e extensão da música no rito, o Papa Pio X (1903), no *Motu Proprio*, capítulo VII, Amplitude da Música Sacra, no parágrafo 22, chamou a atenção quanto à duração da música, que deve ser adequada à extensão da cerimônia litúrgica no cumprimento das prescrições eclesiásticas quanto à execução do *Sanctus*, *Gloria* e *Credo*. Como decorrência, no parágrafo 23, condenou como abuso gravíssimo que a liturgia seja tratada como subordinada à música¹⁰⁸.

O musicólogo Fellerer (1976c) argumentou que no século XVIII o Iluminismo desfez a fronteira entre adoração popular e ofício litúrgico, entre experiência de oração e formação moral e religiosa em geral, e que a música sacra se dissipou no Iluminismo e na sua correspondente manifestação do pensamento e formas de expressão religiosa. Ressaltou que o Papa Bento XIV, mesmo diante da secularização do pensamento presente durante seu pontificado, sustentou a compreensão da expressão musical de seu tempo e que a Encíclica *Annus qui* foi a base litúrgica para a música na Igreja e para o aprofundamento dos seus meios de expressão artística no período clássico, mas que seus efeitos somente vieram a surgir no período romântico, século XIX (FELLERER, 1976c, p. 151-152).

essere cosa assai sconveniente e da non più tollerarsi, che in alcuni giorni dell'anno si tengano sinfonie sontuose e rumorose, si tengano canti musicali nei Templi, del tutto sconvenienti ai Sacri Misteri che la Chiesa in quel dato tempo o propone alla venerazione dei fedeli. Finalmente, quanto ao que diz respeito às sinfonias, onde o seu uso já foi introduzido, podem ser toleradas, desde que sejam sérias, e não causem, por causa de sua extensão, tédio ou grave incômodo para aqueles que estão no coro, ou em função no altar, nas vésperas e missas. [...] Mas não se deve aqui silenciar ao que é muito inconveniente e não mais tolerar, que em certos dias do ano sejam realizadas sinfonias suntuosas e rumorosos cantos corais em templos, completamente inapropriados aos sagrados mistérios que a Igreja nesta época propõe à veneração dos fiéis. (BENTO XIV, 1749, *apud* BELLOCCHI, 1993, p. 173).

¹⁰⁸ 22. *Non è lecito, per ragione del canto o del suono, fare attendere il sacerdote all'altare più di quello che comporti la cerimonia liturgica. Giusta le prescrizioni ecclesiastiche, il Sanctus della Messa deve essere comPiato prima della elevazione, e però anche il celebrante deve in questo punto avere riguardo ai cantori. Il Gloria ed il Credo, giusta la tradizione gregoriana, devono essere relativamente brevi.* 23. *In generale è da condannare come abuso gravissimo, che nelle funzioni ecclesiastiche la liturgia appaisca secondaria e quasi a servizio dela musica, mentre la musica è semplicemente parte della liturgia e sua umile ancella.* Não é lícito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica. Segundo as prescrições eclesiásticas, o *Sanctus* deve ser cantado antes da elevação, devendo o celebrante esperar que o canto termine, para fazer a elevação. A música da *Glória* e do *Credo*, segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve. 23. É condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesiásticas a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da liturgia e sua humilde serve (PIO X, 1903, p. 6).

1.7 *Motu Proprio* (1903), Capítulo VIII. Meios Principais, parágrafos 24 ao 28 e Capítulo IX. Conclusão, parágrafo 29 – Fatores que antecederam o *Motu Proprio Tra le Solletitudini*, o século XIX e a Academia Cecilianiana

No século XIX, como reação ao Iluminismo e à secularização ocorridos no século XVIII¹⁰⁹, foram emitidos diversos documentos que incidiram sobre a música sacra. Desde promulgações eclesiais oriundas do Vaticano pelos Papas Leão XII, em 1824, Pio VIII, em 1828 e Gregório XVI, em 1842, até os pronunciamentos emitidos em Congressos e Sínodos, como em Reims (1849), Rouen (1850), Toledo (1850), Ravenna (1855), Praga (1860), Colônia (1860), Utrecht (1865), Arezzo (1882), Mantua (1888), entre outros (HARBELN, 1976, p. 283).

Desde o século XVII e XVIII ocorreram transformações que introduziram mudanças na valoração da música sacra. A unidade original entre liturgia e canto gradativamente transformou-se em uma relação de função participativa entre religião e arte musical sacra. Como exemplos desse fato: o coro, antes como coro litúrgico posicionado no altar, foi transferido para o fundo da igreja; a incorporação de vozes femininas e orquestra ocasionou no canto a dissolução de sua antiga função vocal litúrgica, quando outrora junto ao celebrante representava uma parte integrante da liturgia; a responsabilidade pela execução musical foi sendo cada vez mais entregue para instituições autorizadas pela Igreja; passou a exibir a função de embelezamento artístico, efeitos acústicos e novas orientações estilísticas; a orquestra ganhou partes e função própria, enquanto o coro desenvolveu e ampliou a polifonia coral (FELLERER, 1949, p. 110-116). Duas correntes musicais com direcionamentos diferenciados entre estilo antigo, orientado para a polifonia clássica antiga, e o estilo moderno-concertante, orientado ao estilo da música napolitana, se sucediam e se alternavam na música da igreja.

Na música de igreja do século XVIII são preferencialmente escritos em estilo concertante os locais de expressão de sentido interior (*et incarnatus*),

¹⁰⁹ No século XVIII, a igreja esteve sob os efeitos da secularização que duraram ainda até a primeira metade do século XIX. Sob o governo do Imperador Jose II (1765-1790), de 2.163 Mosteiros 738 foram suspensos, 42 feriados religiosos foram reduzidos para 27, o número de membros das Ordens religiosas diminuiu em 36.000, os fundos financeiros para a igreja foram reduzidos, procissões foram proibidas, na missa a música vocal foi reduzida e a instrumental ganhou maior duração e relevo, entre outras transformações (TITTEL, 1961, p. 177-178).

enquanto o *Kyrie, Cum sancto spiritu, Et vitam* são compostos geralmente no estilo antigo. (TITTEL, 1961, p. 145, tradução minha)¹¹⁰.

O estilo antigo desenvolveu a antiga polifonia com as novas harmonias e tratamentos corais descritos como arte *a cappella* ou *alla Palestrina*, enquanto o estilo concertante era marcado pela ópera, cantata, oratório e sinfonia – formas de acompanhamento instrumental que se desenvolveram com diversificados estilos na França, Alemanha e Itália. Sobretudo, provenientes do estilo napolitano emergiram na música eclesiástica novas formas de afetos e uma decorrente alienação à integração litúrgica, que introduziram no rito condutas seculares de expressão da então contemporânea arte musical, refletindo através dela as tendências de pensamento do humanismo iluminista (FELLERER, 1976a, p.1-2).

Também referida como reação ao iluminismo, encontra-se a restauração da música sacra em sua relação com a liturgia no Ofício Divino, que foi objeto não somente de discussões, mas de ações restaurativas baseadas em estudos e pesquisas. O restabelecimento de antigas formas como o canto gregoriano e a polifonia tornou-se um ideal para a configuração musical do Ofício Litúrgico. Enquanto por um lado o resgate das antigas formas foi alcançado sob a perspectiva de uma interpretação idealizada que conduziu à imitação estilística do Canto Gregoriano e da polifonia *a cappella* de Palestrina, por outro lado, imersos no senso do romantismo, a busca da restauração fundamentada na pesquisa histórica baseada em antigos Antifonários realizada por diversos pesquisadores, clérigos e seculares, (França: Dom Guéranger, Charon, Pothier e Mocquereau; Italia: Baini, Alfieri, Santi e Perosi; Alemanha: Sailer, Thibaut, Schlecht e Molitor, entre outros) conduziu o caráter religioso da música para uma acepção da prática de interpretação do coral gregoriano com orientação para a antiga tradição medieval (FELLERER, 1976e, p. 217. HOYER, 2012, p. 277).

A nova postura de reforma musical na igreja, no século XIX, fez não somente ressaltar a antiga tônica, presente nas diversas disposições eclesiásticas: a delimitação entre música sacra e secular, como também conduziu ao surgimento de organizações voltadas à aplicação de princípios restaurativos. A Academia Ceciliana ou Academia de Santa Cecília, fundada em 1868, por Franz Xaver Witt (1834-1888), assessorado principalmente por F.X. Haberl, em Regensburg, na Alemanha, logo adquiriu grande mérito e tornou-se uma das mais importantes organizações do século XIX, imediatamente seguida, em diferentes países, da criação de diversas outras associações semelhantes (Holanda - Associação Gregoriana, 1868; América -

¹¹⁰ *In der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts werden die inneren Gefühlsausdruck fordernden Stellen (et incarnatus) vorzugsweise im konzertanten Stil geschrieben, während Kyrie, Cum sancto spiritu, Et vitam meist im stile antico gesetzt sind* (TITTEL, 1961, p. 145).

Academia Ceciliana, 1873 e Associação Gregoriana, 1877; Irlanda, 1876; Bélgica, 1880; Itália, 1905, com a Revista Música Sacra, fundada em Milão em 1876) (TITTEL, 1961, p. 268-269). Entre os objetivos da Academia quanto à reforma da música sacra estavam incluídos: obrigatoriedade das aulas de música e canto nos seminários e institutos de ensino, criação de escolas de música religiosa, fundação de associações distritais e comissões para reformar e retirar os abusos pertinentes ao canto da igreja, revitalização do canto gregoriano e da polifonia do século XV/XVI Palestrina-Renascença, estímulo à composição e criação de um catálogo de composições corais sacras aprovadas segundo as normas da Academia para a música sacra, apoio à influência do bispado na definição do perfil do profissional para ocupar o cargo de professor de música nas escolas, entre outros. No estatuto da Academia Ceciliana a constituição de sua estrutura (presidente, diretoria e membros) estava submetida à autoridade superior da igreja (Papa e o Cardeal intermediador em Roma, entre Papa e o presidente da academia). Essa submissão, no entanto, onde a autoridade apostólica é o meio e o pressuposto para a implementação das intencionadas reformas musicais, conduziu a organização a um forte estreitamento político com a Igreja em Roma, à obtenção da aprovação eclesiástica concedida pelo Papa Pio IX, em 1870 e à expectativa de aprovação no Concílio Vaticano I (1869-1870) de uma regulamentação universal para a música da Igreja segundo a acepção Ceciliana. Contudo, devido à guerra franco-prussiana (1870-1871), o Concílio Vaticano I foi interrompido e a questão musical não chegou a entrar em pauta. Em 1876, sua denominação foi especificada para os países de língua alemã e mais tarde nominada especificamente para os países: Alemanha, Áustria e Suíça (KOLDAU, 2012, p. 264-268). No Concílio Vaticano I, a Academia almejava também a aprovação do Livro de Graduais Médici ou *Editio Medicae* (Edição Médici), para nova publicação pela editora Pustet, em Regensburg, como norma para o canto do coral gregoriano nas igrejas. A Edição Médici foi eleita pela organização Ceciliana como exemplar para empreender a reforma da música sacra litúrgica. Essa edição, no entanto, sob o ponto de vista dos estudos sobre fontes autênticas realizadas pelos pesquisadores, citados anteriormente, era considerada muito alterada no que tange à melodia e à rítmica, isto é, aos neumas e às regras de prosódia. Contudo, a força de influência política da Academia Ceciliana junto ao Vaticano, alegando como principais argumentos: aprovação pontifícia da Edição Médici em 1614, prática e facilitada edição para a execução do canto e o nome de Palestrina em sua preparação, fez com que a editora Pustet obtivesse do Papa Pio IX, em 1871, a garantia do privilégio de publicação do Gradual *Medicaea* para a Igreja Católica, pelo período de 30 anos. Em 1873, foi então publicada a Nova-Médici. O Papa Leão XIII, em

1883, ainda confirmou o privilégio concedido pelo Papa Pio IX. Porém em 1901, o Papa Leão XIII suspendeu o privilégio da edição Médici, pela editora Pustet, e o concedeu à edição de Solesmes, após longo período de discussões e contestações levantadas pelas personalidades¹¹¹ que defendiam a publicação realizada pelo Mosteiro de Solesmes¹¹², orientada por fontes consideradas autênticas, (HOYER, 2012, p. 276-280). Além das disputas pela publicação do livro de graduais, a Academia Ceciliana também enfrentou outros conflitos, em especial, causados pela tentativa do estabelecimento geral de um estilo ideal para a “música de igreja verdadeira” (SCHWERMER, 1976, p. 232), que em síntese seria: “1. O Coral Gregoriano, 2. A polifonia da música *a cappella*, nomeadamente no estilo Palestrina, 3. A música vocal e instrumental do século XVI e XVII, 4. Toda música de igreja que se diferencia do profano em sua estrutura, condução de vozes e instrumentação” (SCHWERMER, 1976, p. 232, tradução minha)¹¹³. Os intuitos e propostas musicais da organização Ceciliana podem também ser identificados dentro de um movimento histórico retrospectivo que remonta desde o Concílio de Trento (1546-1563) ao século XIX. Em 1903, o movimento ceciliano culminou e ao mesmo tempo submergiu em seu intento de instituição de um estilo ideal para a música sacra diante da promulgação do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, pelo Papa Pio X, que com semelhantes tendências, estabeleceu uma regulamentação imperiosa para a música na igreja (SCHWERMER, 1976, p. 229-234).

A diretriz imperativa do *Motu Proprio* pode ser reconhecida em sua introdução, conforme referência na página 7, nota número 16 da presente tese, bem como reafirmada no capítulo IX, Conclusão, parágrafo 29, sob a recomendação a todos as pessoas e instituições

¹¹¹ Personalidades que contribuíram para isso foram: a publicação de Raphael Molitor, *Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom* (A Reforma Coral Pós-Tridentina em Roma), F.E.C. Leuckart, Leipzig, 1901, que divulgou apurados detalhes sobre a edição Médici; Padres A. de Santi e C. Respighi, que levantaram documentos que testemunharam negativamente quanto à autoria de Palestrina na edição Médici (GÖSCHL, 2008, p. 14).

¹¹² Em 1833, a Abadia Beneditina de Solesmes foi restaurada por Dom Prosper Guéranger (1805-1875) com objetivo de revigorar a Igreja e a Liturgia na França. Por considerar o Canto Gregoriano intimamente ligado à Liturgia, Dom Guéranger empreendeu esforços pela recuperação do canto litúrgico através do levantamento e estudo dos antigos manuscritos medievais. Seguindo a mesma diretriz, Dom Joseph Pothier (1835-1923) publicou *Les mélodies grégoriennes d’après la tradition*, em 1880, e *Liber Gradualis*, em 1883, pela editora Desclée, em Tournai, Bélgica. Em 1895, o *Liber Gradualis* foi reeditado pela editora de Solesmes. Em 1889, Dom André Mocquereau (1849-1930) publicou o primeiro volume da série *Paléographie Musicale*, em edição de Solesmes. (PRASSL, 2003, p. 10 e 2009, p.78-80).

¹¹³ *Wahre Kirchenmusik ist, zusammengefasst: 1. Der gregorianische Choral, 2. Die polyphone A-cappella-Musik, namentlich im Palestrina-Stil, 3. Die Vokal- und Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, 4. Alle Musik, die sich in Anlage, Stimmführung und Instrumentierung von der weltlichen unterscheidet.* (SCHWERMER, 1976, p. 232).

religiosas favorecerem o cumprimento das reformas para que a autoridade da Igreja, que antes repetidamente empreendeu tal esforço, não caia novamente em desprezo¹¹⁴. As medidas para favorecer a execução da reforma proposta pelo *Motu Proprio* foram apresentadas no capítulo VIII. Meios Principais, parágrafos 24 ao 28. Antes de concluir o documento, o Papa Pio X (1903) preocupou-se em especificar os meios para implementação do que foi estabelecido: ordena aos Bispos a instituição de uma comissão especial para fiscalizar a conformidade da música, bem como a qualidade dos cantores; enfatiza o estudo do Canto Gregoriano nos Seminários e Institutos eclesiásticos, bem como a promoção da *Schola Cantorum* entre os clérigos; destaca na disciplina de teologia a necessidade de estudos sobre os princípios e leis da música sacra, bem como de estética da arte sacra como temas necessários à plena cultura eclesiástica; institui o restabelecimento das antigas *Scholae Cantorum* nas principais igrejas e as estimula nas igrejas menores; recomenda a sustentação e promoção de escolas superiores de música sacra para formação de mestres de música, organistas e cantores atendendo aos princípios estabelecidos para a arte sacra¹¹⁵. Sobre essas instruções, Schenk (2004) chama

¹¹⁴ 29. *Per ultimo si raccomanda [...] di favorire con tutto lo zelo queste sagge riforme, da molto tempo desiderate e da tutti concordemente invocate, affinché non cada in dispregio la stessa autorità della Chiesa, che ripetutamente le propone ed ora di nuovo le inculca.* Por último, recomenda-se [...] que favoreçam, com todo o zelo, estas reformas de há muito desejadas e por todos unanimemente pedidas, para que não caia em desprezo a autoridade da Igreja que repetidamente as propôs e agora de novo as inculca (PIO X, 1903, p. 7).

¹¹⁵ 24. *Per l'esatta esecuzione di quanto viene qui stabilito, i Vescovi, [...], istituiscano nelle loro diocesi una Commissione speciale di persone veramente competenti in cose di musica sacra, [...], sia affidato l'incarico d'invigilare sulle musiche che si vanno eseguendo nelle loro chiese. [...] che rispondano altresì alle forze dei cantori e vengano sempre bene eseguite.* 25. *Nei seminari dei chierici e negli istituti ecclesiastici, [...], si coltivi da tutti con diligenza ed amore il preludato canto gregoriano tradizionale, [...] si promuova tra i chierici la fondazione di una Schola Cantorum [...].* 26. *Nelle ordinarie lezioni [...] che si danno agli studenti di teologia, non si tralasci di toccare quei [...] principii e le leggi della musica sacra, e [...] istruzione circa l'estetica dell'arte sacra, [...], pur necessarie alla piena cultura ecclesiastica.* 27. *Si abbia cura di restituire, almeno presso le chiese principali, le antiche Scholae Cantorum, [...]. Non è difficile al clero zelante d'istituire tali Scholae perfino nelle chiese minori e di campagna [...].* 28. *Si procuri di sostenere e promuovere in ogni miglior modo le scuole superiori di musica sacra [...]. Troppo è importante che la Chiesa stessa provveda all'istruzione dei suoi maestri, organisti e cantori, secondo i veri principii dell'arte sacra.* Para o exato cumprimento de quanto fica estabelecido, os Bispos, [...], instituem, nas suas dioceses, uma comissão especial de pessoas verdadeiramente competentes na música sacra, à qual confiarão o cargo de vigiar as músicas que se vão executando em suas igrejas [...] também que correspondam ao valor dos cantores, para haver boa execução. 25. Nos Seminários e nos Institutos eclesiásticos, [...], promova-se entre os clérigos a fundação de uma *Schola Cantorum* [...]. 26. Nas lições ordinárias [...], que se dão aos estudantes de teologia, não se deixe de tocar naqueles pontos que, [...], dizem respeito aos princípios e leis da música sacra, e [...] estética da arte sacra, [...], tão necessária à plena cultura eclesiástica. 27. Tenha-se o cuidado de restabelecer, ao menos nas igrejas principais, as antigas *Scholae Cantorum*, [...]. Não é difícil, ao clero zeloso, instituir tais *Scholae*, mesmo nas igrejas de menor importância, [...]. 28. Procure-se sustentar e promover, do melhor modo, as escolas

atenção para o fato de que até 1960 elas ocuparam lugar significativo no quadro de instrução dos seminários, mas que a partir desse período a atenção dada à cultura eclesiástica plena e aos estudos sobre música sacra, conforme prescritos, pouco foram vistos como relevantes para a vida clerical (SCHENK, 2004, p. 8).

No período que se seguiu à promulgação do *Motu Proprio* (1903), os esforços pela sua implementação podem logo ser observados nas medidas tomadas pelo Papa Pio X. Em 1904, o Papa manifestou o desejo de criar uma edição Vaticana dos Cânticos Gregorianos e nomeou uma comissão para determinar qual a versão dos cânticos a ser adotada no livro. A comissão foi presidida por Dom Ponthier e a execução editorial confiada ao grupo de monges da Abadia de Solesmes sob a direção de Dom Mocquereau. Baseados na publicação de Dom Ponthier, o *Liber Gradualis*, em sua reedição de Solesmes, de 1895, foram lançados pela Edição Vaticana o primeiro volume *Kyriale*, em 1905, o segundo volume *Graduale Romanum*, em 1908, e o terceiro volume *Antiphonale Romanum*, em 1912 (GÖSCHL, 2008, p. 17-18). É relevante observar a seriedade dada pelo Papa Pio X à restauração do Cântico Gregoriano ao tomar esta tarefa como sua primeira medida para a reforma da música sacra, sobretudo de modo a unificar os princípios de execução do Canto em uma edição oriunda do Vaticano para todo o universo católico. Na continuidade de suas ações, em 1910, foi fundado o Instituto Pontifício de Música Sacra, para ocupar a posição de escola de música pontifícia, em Roma, e atender à necessidade de instrução dos seus mestres de música, organistas e cantores, segundo os princípios estabelecidos pelo *Motu Proprio*, assim, viabilizando a execução de um dos meios requeridos no capítulo VIII do documento (RUMPHORST, 2003, p. 83).

As ações póstumas que visaram à implementação das normas prescritas no documento, bem como ilustraram seus efeitos produzidos, podem ser reconhecidas através de escritos e documentos que se seguiram esclarecendo ou reforçando suas expressões. São exemplos dessas ações: emissões de regulamentações diocesanas locais pondo em execução os princípios contidos na reforma e a emissão da Constituição Apostólica *Divini cultus sanctitatem* (1928), pelo Papa Pio XI (1921-1938), que enfatizou seu caráter e tornou mais específicos alguns dos princípios do *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, no que tange à participação dos fiéis no rito e regras para o ensino de música sacra nos seminários. Posteriormente, dois documentos marcantes para a música sacra foram emitidos pelo Papa Pio

superiores de música sacra, [...]. É sumamente importante que a mesma igreja atenda à instrução dos seus mestres de música, organistas e cantores, segundo os verdadeiros princípios da arte sacra. (PIO X, 1903, p.7, tradução do site Vaticano).

XII (1939-1958). Na Encíclica *Mediator Dei* (1947), enfatizando o *Motu proprio*, o Papa Pio XII preocupou-se em elucidar e ampliar as diretrizes para a participação ativa dos fiéis nas celebrações e pôs em relevo o Canto Gregoriano promovido a canto da congregação (HAYBURN, 1979, p. 317, 327-332, 337-341). Na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, emitida em 1955, seu principal documento relativo à música sacra, o Papa Pio XII afirmou expressamente os padrões para a música sacra contidos no documento emitido pelo Papa Pio X e afirmados pelo Papa Pio XI. Porém, essa Encíclica (1955) trouxe alguns significativos diferenciais: ofereceu maior abertura ao uso de instrumentos orquestrais, à participação de vozes femininas na formação de coros mistos e ao emprego de cânticos religiosos populares em língua vernácula (LANGARITA, 2004, p. 428-429). Os fundamentos apresentados no *Motu Proprio Tra le sollecitudini* e reafirmados na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, representam os precursores das ideias desenvolvidas no Concílio Vaticano II, na Constituição *Sacro Sactum Concilium*, válida até o presente.

CAPÍTULO II

***O Motu Proprio Tra le Sollecitudini* – Antecedentes Históricos, Recepção e Receptividade no Brasil e Aproximações às Teorias de Escuta e Interpretação Musical**

Na segunda metade do século XIX e início do século XX encontra-se no Brasil uma estética da música sacra tão multifacetada quanto a própria sociedade brasileira. Os templos eclesiásticos como espaços religiosos e de vida social refletiam o quadro das transformações sociais. Na segunda metade do século XIX, a vida musical nas igrejas, ainda organizada pelas irmandades – entidades religiosas leigas, sociais e familiares – apresentavam na arte da música sacra o gosto musical em voga na sociedade. Esse período, marcado pela inserção do estilo profano na música da igreja, especialmente do estilo teatral marcado pela ópera, foi nominado por Cernicchiaro (1926, p. 165), em seus relatos sobre a música no Brasil no período de 1844 a 1889, como a ‘Decadência da Música Sacra’, expressão frequentemente encontrada nos estudos sobre a música sacra do período. Na Europa, Dahlhaus (2003, p. 178) em seus escritos sobre o música de igreja e o espírito burguês, associou as incongruências que assolaram a música de igreja no século XIX ao reconhecimento do fato que o período entre a revolução francesa e a primeira grande guerra foi um época burguesa. Alinhando-se a esses pensamentos e à referência ao processo de secularização da música no Brasil, Martins (2000) associou os eventos resultantes da aglomeração urbana, consequente do crescimento das classes agrárias privilegiadas, comerciantes, funcionários públicos, profissionais liberais e classes estudantis, a um desenvolvimento da música profana, tanto erudita, como popular, que no período do Império coincidem com a sedimentação do romantismo na Europa e suas várias correntes. Do período do segundo Império até os primeiros anos da República, Martins (2000), relatando sobre os compositores brasileiros que, na busca de contato, conhecimento e atualização nas diversas correntes do romantismo europeu, receberam bolsas para estudos na Europa, afirmou que “se ficassem no Brasil no período que se estende dos anos 60 aos anos 20, entre os séculos XIX e XX, respectivamente, a desatualização poderia permanecer crônica” (MARTINS, 2000, p.3). Contudo, o próprio autor reconhece o preparo musical dos compositores brasileiros para fazer frente aos estudos no exterior. Esse reconhecimento foi apontado em estudos musicológicos que trouxeram à atualidade fatos, tratados, documentos e considerações que desmistificam o ‘despreparo’ ou o ‘amadorismo’ dos compositores do século XIX (VOLPE, 1994; DUPRAT e LANDI, 1998; HAZAN, 2008; GOLDBERG, s.d).

Dentre os compositores com estudos na Europa abordados nessa pesquisa, figuram Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga. Junto à eles, Barroso Neto e Glauco Velasquez, vêm compor a geração dos considerados compositores românticos, que somados à Luciano Gallet e Villa-Lobos, tendo este último também vivido experiências nos centros europeus, com suas obras atravessaram o modernismo musical brasileiro e passaram a integrar, nos estudos histórico musicais, as diferentes gerações que constituíram o período do Nacionalismo Musical Brasileiro. O repertório sacro desses compositores, entretanto, não estava restrito ao espaço eclesiástico. Na segunda metade do século XIX e a Primeira República, assim como ocorreu na Europa no século anterior, observou-se um deslocamento do ambiente de cultivo da música para o ambiente doméstico do cidadão de classe média ou para os locais de concertos das sociedades musicais patrocinadas pela burguesia emergente (VOLPE, 1994)¹¹⁶. Nesses ambientes eram praticadas a execução das obras para conjunto de câmara, dos compositores, apresentando não somente repertórios seculares, mas também temas religiosos¹¹⁷.

A organização da música na Igreja, até então orientada ao gosto pelo estilo da ópera italiana, começou a receber novas requisições, especialmente alimentada pelos compositores que retornaram dos estudos e vivências nos grandes centros europeus. Em uma visão generalizada, na Europa o caráter dos ideais para a música de igreja no século XIX convergia para um recolhimento e um retorno à ideia da ‘nobre simplicidade’ sob o domínio do estilo de Palestrina ao lado da tradição do conjunto de acordes melódiosos edificantes, que representava a ‘verdadeira música de igreja’” (DAHLHAUS, 2003, p. 181)¹¹⁸. Dahlhaus (2003) observou que a "religiosidade burguesa era no século XIX uma religiosidade do interior da alma; e assim devia a música, para resguardar-se como música de igreja, ‘ser calma e introspectiva’” (DAHLHAUS, 2003, p. 180-181)¹¹⁹. Essa tendência à busca dos valores “nobres” na música brasileira, que perpassava tanto pela música executada nos espaços sociais dos clubes musicais, como também nos espaços eclesiásticos, como observado por

¹¹⁶ Um amplo estudo sobre os compositores românticos brasileiros e sua produção camerística é encontrado em VOLPE, 1994.

¹¹⁷ Um panorama sobre o repertório sacro e religioso produzido pelos compositores brasileiros nos séculos XVIII e XIX, chegando ainda ao início do século XX, pode ser encontrado em FIGUEIREDO (2010), bem como, sobre questões editoriais ligadas ao referido repertório em FIGUEIREDO (2014).

¹¹⁸ *Die Idee der „edlen Simplizität“, unter deren Herrschaft der Palestrina-Stil neben der Tradition des erbaulich-melodiösen Akkordsatzes die „wahre Kirchenmusik“ repräsentierte* (DAHLHAUS, 2003, p. 181).

¹¹⁹ *Bürgerliche Religiosität war im 19. Jahrhundert eine Religiosität des seelischen Interieurs; und so musste Musik, um sich als Kirchenmusik zu bewähren, ‚beruhigt und in sich gekehrt‘ sein.*

Hazan (2008), representava também a busca da tomada de um novo direcionamento “em relação à conformação de uma identidade para a nação que se voltava para novos modelos culturais europeus no seu intuito de ingressar na chamada ‘rota da civilização’” (HAZAN, 2008, p. 72). Em contraposição à degradação ou ‘decadência da música sacra’, em busca da evocação da pureza da ‘arte religiosa edificante’, a música do período colonial, sobretudo, representada pelo compositor Pe. José Maurício Nunes Garcia, reconhecido pela sua orientação aos clássicos europeus¹²⁰, foi tomada como parâmetro para um caminho de restauração da música sacra nacional. Entretanto, os movimentos de ordem social e intelectual que buscavam definir a música ideal para o rito católico esbarravam, ao final do século XIX e início do século XX, em um período de culminâncias de crises e tensões entre a Igreja e as lideranças sociais e políticas do país. No Brasil, os conflitos entre essas duas instâncias predominaram sobre o campo da música no período que antecedeu à promulgação do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*.

2.1 Antecedentes Históricos ao *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* no Brasil: o Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro – 1895 e Atas do Concílio Plenário da América Latina, 1899.

A prática da música sacra no rito eclesiástico no Brasil apresentou sua expansão intrinsecamente ligada ao florescimento cultural e artístico do país. No Brasil, dois fatores relevantes no século XVIII foram atuantes nesse contexto: o avanço econômico e social, fruto da dinâmica exploração do ouro, e o aumento demográfico, decorrente do crescente movimento imigratório¹²¹. Porém, em paralelo a esse crescimento, a igreja enfrentou cada vez maior dificuldade em sua estrutura administrativa para abarcar à aumentada população dispersa em extenso território. As reclamações enviadas pelos bispos ao Vaticano referiam-se frequentemente à desproporção entre a administração eclesiástica e a realidade a ser

¹²⁰ Um enfoque sistemático sobre as orientações clássicas na obra de José Maurício Nunes Garcia é encontrado na abordagem analítica musical comparativa entre a Missa de *Requiem* de Mozart e José Maurício, exposto em TACUCHIAN, 1991.

¹²¹ O aumento do fluxo de imigrantes e de comércio interno de escravos fez com que a população no início do século XVIII, estimada em cerca de trezentos mil habitantes, crescesse para cerca de três milhões ao final do século XVIII. O mercado interno tornou-se mais amplo e a sociedade mais diversificada com maior presença de comerciantes, artesãos, intelectuais e artistas. O eixo social e econômico foi transferido para o interior, a Capitania de Minas Gerais, e para o litoral, acarretando o deslocamento da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763. Historianet. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=302>>. Acesso em 6 jul. 2014

enfrentada. Ao longo do século XIX, em termos de necessidade de abrangência “as paróquias correspondem ao que na Europa são dioceses, as dioceses à nações inteiras” (PAZOS, 1992, p. 22, tradução minha)¹²².

No século XVIII e XIX, a evolução social e econômica trouxe, também, como decorrência, inevitáveis transformações para a realização da música sacra no rito da Igreja. Em Minas Gerais, por exemplo, a partir da criação do Primeiro Bispado da Capitania de Minas Gerais, em Mariana, no ano de 1745, sob o reinado de D. João V (1689-1750) e o pontificado do Papa Bento XIV (1740-1758), as atividades artísticas e religiosas tornaram-se especialmente intensas. A partir da segunda metade do século XVIII a produção musical nos gêneros popular, folclórico e sacro floresceu, e logo se sucederam manifestações de confronto contra a utilização de música secular nas celebrações eclesiais.

Foram 200 anos de intensa atividade musical que não encontra paralelo em toda a América Latina. O acervo folclórico de cantos populares, especialmente dos de mineração, e a coreografia foi tanto, que invadiu o adro dos Templos. Frei Antônio de Guadalupe e Frei Manuel da Cruz queixaram-se a el-Rei D. José de Portugal [1714-1777] contra a infiltração dessa música nas igrejas. (SOUZA, 1957, p.148)

Frei Antônio de Guadalupe (1672-1740) foi Bispo do Rio de Janeiro entre 1725 e 1740, porém incluídas em sua administração eclesial da província do Rio de Janeiro estavam os territórios da Capitania de Minas Gerais, até 1706, e São Paulo, até 1708, fato que reitera a referência sobre as gigantescas extensões administrativas para as dioceses no Brasil. Os reclamos do Bispo Guadalupe, após uma visita à região, sobre o estado de secularidade em que se encontrava a música nas festividades das Igrejas com “muita profanidade e indecência, tanto nas letras, como na solfa” (apud OLIVEIRA, 1984, p. 25) foram registrados em 1753 pelo sucessor Frei Manuel da Cruz (1690-1764), Bispo em Mariana entre 1748 e 1764, em documento que estabelecia ações corretivas para música na Igreja. No entanto, as frustradas tentativas do Bispo Cruz para coibir os abusos foram registradas pelo Cônego Raimundo Trindade (1883-1962) “[...] veio o padroado¹²³, como sempre, travar a ação do zeloso pontífice [Bispo Manuel da Cruz]: ‘que o bispo não podia gravar os vassallos com imposições

¹²² Las parroquias corresponden a lo que en Europa son diócesis, las diócesis a naciones enteras.

¹²³ O Direito de Padroado, como um instrumento jurídico de origem medieval, caracterizava-se por um regime construído por um acordo de concessões entre instituição, sujeito ou Estado e a Igreja Católica, no qual o Patrono se comprometia a fazer do catolicismo a religião oficial da região sob seu controle, criar e manter tudo aquilo que fosse necessário para a religião. O Patrono era o responsável por criar santuários e igrejas, remunerar e indicar nomes para o clero e coletar o dízimo eclesial (AQUINO, 2012).

novas'. O bispo o que não podia era administrar sua igreja num regime daquele.” (TRINDADE, 1953, apud OLIVEIRA, 1984, p. 28). Torna-se relevante ressaltar nesse comentário as ações de influência sobre a música na Igreja provenientes do regime do padroado, que obrigavam ao clero rever suas ações repressivas e a tomar uma postura mais flexível. Desse modo, as tentativas de prescrições eclesiásticas para a música na Igreja viam-se subordinadas ao poder temporal, induzidas à maleabilidade em sua aplicação e à contingência de permanecerem articuladas ao gosto da sociedade. Se por um lado a Igreja cumpria o papel de instância legitimadora de valores religiosos, sociais e culturais e representava a principal instituição fomentadora da demanda musical clássica no gênero sacro, por outro lado pode-se observar as dificuldades enfrentadas para regular a estética da composição sacra executada no ambiente religioso.

Fatos que contribuíram para agravar o quadro de secularidade da música executada na Igreja ocorreram a partir do início do século XIX, com a chegada da família Real ao Brasil, em 1808. No Rio de Janeiro, a vida cultural tornou-se mais intensa. O campo intelectual e artístico foi ampliado e acrescido de novas possibilidades instrumentais e técnicas, outros gêneros como a ópera, a música sinfônica e de câmara passaram a predominar no meio musical da sociedade da capital, alimentada por um campo de concorrência entre variadas forças de influências musicais europeias. Prontamente, na primeira metade do século a música sacra executada nas celebrações da Igreja católica passou logo a apresentar uma variedade de gêneros profanos, entre aberturas de óperas, árias e cavatinas com textos litúrgicos adaptados. O desenvolvimento instrumental sinfônico alcançado possibilitou às orquestras maior expansão sonora e a falta de observância aos critérios religiosos para a organização das festividades permitiu na música sacra a inserção de motivos teatrais (AZEVEDO, 1956, p. 46).

Na segunda metade do século XIX, pode-se observar, então, o estabelecimento de um campo artístico de produção de música sacra erudita, que apresentava uma forte tendência a se libertar da estética religiosa, valorizando a música sinfônica e de câmara, mais especialmente o gênero da ópera, assim como passou a ser posta em relevo a figura do artista. A música executada em Missas de festejos religiosos assumiu cada vez maior caráter de execução artística e passou a receber da imprensa comentários que ressaltavam, não o sentido religioso, mas a maestria e expressividade artística dos músicos executantes e a estética romântica da arte musical. Além do Rio de Janeiro, relatos oriundos de outras regiões vêm atestar sobre as circunstâncias da música sacra, comentadas sob a ótica da relação intérprete e *performance* no

ambiente religioso. Artigos publicados na imprensa da cidade de Campinas, São Paulo, expostos por Nogueira (2001) trazem exemplos dessas ocorrências:

A música da missa em que tomaram parte as distintas senhoras, esteve excelente e sublime quanto a cantoria, segundo os entendidos. [...] Todas as distintas cantoras desempenharam com gosto, esmero e perfeição as partes que lhes foram distribuídas e arrebataram o auditório, por vezes, com a melodia e a harmonia de tão meigas e doces vozes. (*O Constitucional*, 19/5/1875, p. 1, apud Nogueira, 2001, p. 23).

A autora chamou especial atenção ao termo ‘auditório’ dado como tratamento ao espaço da Igreja, enfatizando o estado de teatralização em que a música sacra se encontrava. A força predominante da estética romântica penetrou no ambiente religioso e expressou sua autonomia sobrepondo sua forma e estilo sobre a função da representação do tema religioso. Assim sacrificado, o tema religioso tornou-se sujeito subordinado à demanda da estética da música de ‘espetáculo’, e o homem fiel tornou-se público ou espectador. Atestando ainda essa ocorrência, no mesmo periódico, em outro artigo, encontra-se a crítica sobre a música executada em uma missa, cujo foco do comentário ao invés do sentido devoto do hino cantado, pôs em relevo a artista executante e o sentido secular do canto, que pode ser observado através das expressões utilizadas para a descrição da estética em voga:

Foi indizível o profundo enlevo de todos pelos magníficos acentos de uma voz tão cheia de atrativos. [...] E depois aquelas notas todas de um viço e de uma frescura não vulgares, corria a saber de uma rara flexibilidade, ora vívidos e ardentes, ou meigos e melancólicos emoldurando os arroubos do hino ao santíssimo os ímpetus ideais de comoções. (*Gazeta de Campinas*, 31/7/1873 apud NOGUEIRA, 2001, p. 24-25).

Reagindo à tendência de secularização na música sacra eclesiástica na segunda metade do século XIX, o Papa Leão XIII (1878-1903), em 1894, emitiu uma nova regulamentação para a música da Igreja no âmbito de Roma, Itália, na qual estabeleceu normas gerais para música de função eclesiástica, instruções para promover o estudo da música sacra e erradicar os abusos (ver cap. I, p. 24, nota nº 34). Porém, no que tange ao Brasil, as preocupações do Papa Leão XIII estavam mais direcionadas às relações diplomáticas oficiais entre Igreja e as lideranças do novo regime republicano. No Vaticano, o clero demonstrou-se atento à separação dos poderes entre Igreja e Estado, consequência do fim decretado ao regime de padroado, e às novas leis estabelecidas pelo governo brasileiro, em 1890, que viriam a

proceder nos artigos sobre religião presentes na Constituição de 1891¹²⁴. A partir desse período, a Igreja se manteve ocupada em empreender esforços para cultivar com o Brasil, através da Internunciatura Apostólica – que foi, no período, a mais alta representação diplomática do Vaticano na América – relações oficiais dedicadas a alcançar diplomaticamente apoios governamentais para reconstruir e multiplicar a Igreja no extenso território brasileiro, então debilitada pelo antigo regime do padroado português (PAZOS, 1992, p. 77-78, 2002, p. 41). Pode-se afirmar então que, ao final da monarquia, a estratégia ou o empenho de atuação da Igreja no Brasil esteve em acordo com as diretrizes fundamentais de visão do Vaticano para ações na América Latina, resumidas por Pazos (2002) como:

a) toda a América Latina é um único continente e é claramente católico; b) a carência fundamental está no clero, escasso e ignorante; c) se requer portanto aumentar, fortalecer e unificar a hierarquia para melhorar o clero e assim poder também organizar os laicos para influir intelectualmente – imprensa e ensino – na sociedade. (PAZOS, 2002, p. 49-50, tradução minha)¹²⁵.

Porém, além da preocupação com as ações descritas, o clero, ao final do século XIX, necessitou também ocupar-se em reagir às ações contrárias à Igreja provocadas por movimentos ideológicos e políticos antirreligiosos de origem maçônica, positivista e liberalista, ao crescimento do protestantismo e penetração de novas seitas com caráter sincretista¹²⁶. A imprensa, com a participação de artistas e intelectuais republicanos, toma

¹²⁴ O Decreto 119-A, de 7 de janeiro de 1890 estabeleceu a separação entre o Estado e Igreja enfatizando o caráter laico da República. Após conflitos e negociações sobre a questão religiosa, foi promulgada em 24 de fevereiro de 1891 a primeira Carta Magna republicana apresentando nos artigos relativos à religião um direcionamento semelhante ao referido decreto: separação entre Estado e Igreja, secularização dos cemitérios, reconhecimento estatal apenas para o casamento civil, liberdade de culto desde que respeitadas as leis republicanas, ensino laico na escola pública, inelegibilidade de cidadãos não alistáveis, proibição de voto aos submetidos a juramento de obediência, impedimento de subvenção de cultos ou obras religiosas da parte da União ou dos Estados (AQUINO, 2012).

¹²⁵ a) toda América Latina es un único continente y es claramente católico; b) la carência fundamental es el clero, escasso e ignorante; c) se requiere por tanto aumentar, fortalecer y unificar la jerarquía para mejorar el clero y así poder también organizar a los laicos para influir intelectualmente – prensa y enseñanza – em la sociedad.

¹²⁶ No século XIX, esse conjunto de preocupações da Igreja Romana apresentava as seguintes circunstâncias: as seitas já existentes no período, à margem da Igreja, eram as vinculadas às etnias africanas e que mesclavam espiritismo e catolicismo; as novas seitas, com caráter mais próximo ao catolicismo, adotavam formas de messianismo, com líderes locais com apoio popular e tendência à ação político-religiosa (PAZOS, 1992, p.191-192); o protestantismo apresentava no século XIX uma implementação ainda reduzida, mas o crescimento de sua penetração tornou-se preocupante para a Igreja Romana (PAZOS, 2002, p. 42-43); as influências da maçonaria no âmbito da política, cultura e educação se estenderam à Igreja provocando uma complexa relação citada por Pazos (1992, p. 194 e 2002, p. 112) como incompreensível para o clero em Roma, na qual havia numerosos maçons católicos e numerosos católicos, incluindo clérigos, que eram maçons; porém, na segunda metade do século XIX, as ações de um positivismo combativo e anticlerical, mescladas às ações maçônicas,

parte ativa no movimento de renovação artística e musical impulsionado nesses primeiros anos da República, manifestando duras críticas à postura conservadora da Igreja Católica. Na publicação do periódico positivista *Gazeta Musical*, no Rio de Janeiro, Andrade (2013) observou, que, na perspectiva do pensamento evolucionista, o canto coral e suas transformações através dos tempos, foi tomado como elemento de aferição do grau de evolução de uma sociedade musical. Em um artigo que, além dessa observação, emite ásperas censuras ao conservadorismo da Igreja Romana *versus* as tendências evolutivas da civilização, condena a estética do Canto Gregoriano e ao Papa Gregório como empecilho ao desenvolvimento estético da arte:

Dos mais remotos tempos vem o carrancismo em arte da Igreja Cathólica, refractária de tal forma a todo o progresso e adiantamento, que, para que seguisse um pouco os reclamos da civilização e permitisse ao grande Palestrina apresentar os seus trabalhos geniaes, foi preciso que lembrassem ao seu chefe que, a não aceitar as reformas e as belezas d'aquelle grande talento, correria o risco de ir engrossar com aquelle poderoso elemento a então já valiosa e acceita Igreja Lutherana. [...] E não se pode dizer que fosse o fervor da crença, o apego dos fiéis aos seus cantos primitivos o fator d'esse atrazo e d'essa má vontade dos dirigentes da Igreja Romana, porque, nos tempos remotos, com o desenvolvimento progressivo da civilização, as exigências populares se foram acentuando. [...] foram justamente essas exigências e a tendência que se ia accentuando de modificar essa música sem rythmo, sem belleza, monótona e desgraciosa. Os cantores da igreja marcavam na respectiva parte certos lugares que a isso se prestavam e, ao chegarem ahi, faziam cadências e modulações que o público applaudia. [...] Ao envez, porém do que devia fazer; em lugar de aproveitar a boa vontade dos cantores, o talento dos músicos e o bom gosto do povo, o que fez Gregório Magno? [...] o papa provou ao mundo sua incompetência [...] e as suas ideas refractárias ao progresso e ao desenvolvimento da música! Como papa praticou um erro [...], fez mais: cometeu um crime; crime de lesa-arte, qual o de perturbar e empecer o gosto do povo e seu adiantamento esthético. [...] a Itália, a pátria das artes, deve o não ter hoje, talvez, a preponderância que podia ter na música moderna, por isso que foi em todos os tempos o desenvolvimento do canto-choral, o estalão por onde se aferiu o grau de adiantamento de uma nação musical e que a Igreja Romana pôz todas as barreiras possíveis ao seu progresso, à sua propaganda, à sua influência benéfica! (*Gazeta Musical*, 1892, n.5, p. 65-67, apud ANDRADE, 2013, p.121-122)

foram focos da imprensa liberal e condenadas pela Igreja em uma luta travada entre episcopado e maçonaria; o positivismo havia se instituído como uma religião alternativa ao catolicismo, a religião do progresso e da ciência com aspectos político-liberais. As posturas liberalistas culminaram no reconhecimento do caráter laico presente na primeira Constituição Republicana (PAZOS, 1992, p. 209-210).

Todos esses dados se tornam ainda mais relevantes no escopo dessa pesquisa, quando as atenções se voltam à compreensão dos motivos porque o arcebispado do Rio de Janeiro não deu relevância para uma campanha pela reforma da música artística religiosa no rito católico, iniciada no ano de 1895, bem como não sancionou o projeto do Regulamento para a Música Sacra no Rio de Janeiro, submetido à sua aprovação em 1898.

Através do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, o colunista musical José Rodrigues Barbosa (1857-1939), iniciou em outubro de 1895 uma campanha a favor de uma reforma da música na Igreja católica. Ao dar abertura à campanha, se pode observar no artigo de Rodrigues Barbosa a demonstração de conhecimentos sobre as normas e modelos estabelecidos no Regulamento para a Música Sacra anteriormente emitido pelo Papa Leão XIII, em 1894.

Nenhum esforço nos parece mais louvável que o de empreender dar á parte musical do serviço divino a dignidade austera e a elevação artística que desaparecerão quase inteiramente das cerimoniaes e das solemnidades do culto catholico nesta Capital. [...] A renovação do canto gregoriano e da musica palestriniana é desejada pelos catholicos, porque esse canto é para eles uma tradição santa, e porque essa musica que teve nelle sua origem, conserva seu espirito e sua significação sob a castidade e riqueza de suas vestes: é desejada pelos artistas, porque os cantos seculares das antigas idades christãs encerrão tesouros de expressão melódica , tocante, profunda, ingênua, ardente, e porque a musica do século XVI oferece à sua admiração modelos incomparáveis de uma arte delicada e de uma sciencia infinita. Interessados igualmente nesta importantíssima questão, é preciso que os catholicos e os músicos se congreguem nesta cidade e formem uma associação que tenha por objeto – dar à música de igreja seu verdadeiro caracter e afastar dos templos os symphonistas e compositores profanos. [...] Essa sociedade, conforme os recursos que obtiver e os meios de acção de que venha a dispor, poderá cultivar e desenvolver o gosto pela música palestriniana, trabalhar pela restauração, em toda sua pureza, do modernos que queirão escrever obras puramente religiosas e consentâneas com as regras da liturgia catholica. (BARBOSA, Jornal do Commércio, Theatros e Música, 7 de outubro de 1895 apud GOLDBERG, 2006, p. 140-141)

Antes, porém, é interessante observar que ainda em 1892 a Gazeta Musical novamente havia censurado a Igreja pelo tradicionalismo estético arraigado ao ‘primitivo’ canto gregoriano, mas ao mesmo tempo, ironicamente coincidindo em parte com o futuro movimento do Jornal do Comércio e o *Motu Próprio*, criticou o uso oportuno da música de ópera, chamou atenção para a necessidade de reforma da música da Igreja e exaltou o compositor Palestrina, bem como Cherubini. Contudo, tomando o canto polifônico como

método educativo para o povo, criticou a Igreja, que com seu canto ‘ultra primitivo’ não contribui para o ‘desenvolvimento do gosto artístico’.

D’esse atrazo da Igreja Cathólica, d’essa falta de sentimento esthético, desse arreigamento pelo seu cântico gregoriano muito primitivo, apesar das suas raras belezas, para as exigências do desenvolvimento do nosso gosto musical, vem a introdução no seu culto de cantos profanos, do aproveitamento que foi obrigado a fazer da música de ópera lyrica. E esse enxerto de uma música profana no canto religioso é tão notório que tem merecido reparos de quantos se dedicam à música sacra. [...] Repetimos: o canto da Egreja Cathólica não satisfaz absolutamente o desenvolvimento esthético actual e, ao envez do que faz, devia a Egreja aproveitar o caminhar da sciência musical para reformar completamente sua música, guardando todavia com extrema avareza as obras geniaes de mestres como Palestrina, Cherubini e outros. [...] Se o canto-choral tem servido como reformador dos costumes, se é pelo canto-choral que se tem educado o povo, não é com certeza à Egreja Cathólica que se deve essa educação e essa reforma, que seu canto só poderá afugentar os seus fiéis e não congrega-los; não é o canto gregoriano que tem levantado ao ponto a que chegou o moderno canto-choral; não é a força de antífonas de caracter ultraprimitivo [sic] que se concorre para o desenvolvimento do gosto artístico e para o engrandecimento da música em nossos dias. (*Gazeta Musical*, 1892, n.5, p. 65-7, apud ANDRADE, 2013, p. 227).

Outra exposição do quadro em que a música sacra se encontrava no Rio de Janeiro, em período anterior à campanha, também é encontrado em Cernicchiaro (1926, p.171) que descreveu o “ardor antirreligioso” das orquestras nas funções sacras “revelado em um sentimento musical abundante de delícia profana, música de agitação que ofende o pudor da arte sacra”. O autor narrou sobre a música executada à introdução da liturgia com repertório marcado por ópera profana como *Marcos Spada* de Auber, *I Brigante* de Mercadante e *Le Vispe Comari* de Suppé; sobre o repertório cantado, relacionou adaptações como *Cavatina* da ópera *Il Corsario* para um *Laudamus*, uma ária de ópera de Donizetti para um *Domine Deus*, uma lânguida e erótica *Romanza* de Palloni para um *Salutaris* e de Offembach *Quand j’étais roi de Beocie* da ópera *Orfeo all’Inferno* para uma Ave Maria. Ressaltou que organistas, cantores e orquestra executavam na Igreja Católica “um gênero de música que se poderia chamar de abominável, quanto indigna do santuário” (CERNICCIARO, 1926, p. 171, tradução minha)¹²⁷. Encontra-se ainda outro relato sobre textos sacros que, em plena Semana Santa, foram executados com música da *Traviata* e o *non confundar in aeternum* do *Te Deum* executado com melodia do Hino Nacional (SOUZA, 1957, p. 150)

¹²⁷ [...] ardore anti-religioso è rivelado da un sentimento musicale abbondante di delizia profana, musica da tumulto che offende il pudore dell’arte sacra [...] un genere di Musica che si potrebbe chiamare abominevole, giacchè indegno del santuário.

Reagindo à circunstância secularizada da música na Igreja, em apoio ao movimento do *Jornal do Comércio*, personalidades do clero, intelectuais e músicos aderiram manifestando a necessidade de restauração da música sacra litúrgica. Dentre as manifestações das personalidades enviadas ao redator do jornal, na forma de cartas e denúncia aos abusos, destaca-se a carta do político e intelectual Visconde de Taunay (1843-1899), citada por Bevilacqua (1946): “Não há a insistir nos inconvenientes [...] de se executarem nos momentos mais sérios e solemnes do rito sagrado, trechos de operas lyricas e até operetas, a lembrarem cousas frívolas, meramente mundanas e de todas as feições, sem exceção da galhofa e do ridículo.” (TAUNAY, 1895 apud BEVILACQUA, 1946, p. 333); vale também destacar devido à variada exemplificação musical dos abusos e do sentido de profano, o trecho da carta enviada pelo compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920):

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do ‘Guarany’ ou ‘Cheval de bronza’, ou ‘Pique Dame’ ou ‘Zigeunerbaron’ ou Bocaccio’, etc., etc. É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais sugestivos da mais suggestiva revista de fim de anno; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu "officio". É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do ‘O Salutaris’, ‘Tantum Ergo’, etc... etc..., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo de sentimentos que manifestam a degradação do nível artístico do indivíduo, taes como ‘Ocello neri’ e ‘vorrei morir’, etc... etc... (Jornal do Commercio, Theatros e Música, 7 de outubro de 1895 apud VERMES, 2000 e GOLDBERG, 2006, p. 141-142).

Entre as cartas recebidas de apoio à campanha, é interessante também observar o manifesto de caráter provocativo ao Arcebispo do Rio de Janeiro feito por Alfredo Bevilacqua (1946), então diretor interino do Instituto Nacional de Música: “Acho que a victoria da causa, [...] muito poderá cooperar o eminente Sr. Arcebispo do Rio de Janeiro, [...], cujo auxilio, de certo, não será negado, visto que se trata de uma questão que interessa muito de perto aos christãos.” (BEVILACQUA, 1946, p. 333)

Contudo, a campanha não obteve reflexos perante o primeiro arcebispado do Rio de Janeiro, cuja posse recente havia sido tomada em setembro de 1893 pelo Arcebispo D. João Esberard (1843-1897). A campanha, com novas publicações pelo *Jornal do Comercio*, voltou a tomar impulso em dezembro de 1897, após a posse do Arcebispo Joaquim Arcoverde (1850-1930). Em princípio, sensibilizado pela campanha o Arcebispo Arcoverde veio a se manifestar, demandando em fevereiro de 1898 a criação de uma comissão para estudar a causa e elaborar um projeto para restauração da música sacra. Já em março de 1898,

elaborado pelo compositor Alberto Nepomuceno e aprovado pela comissão, foi encaminhado ao Arcebispo Arcoverde um “Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro”. O projeto é composto de quatorze artigos que, em síntese, apresentam: Art. I – A música sacra como aquela que corresponde ao caráter da cerimônia, sentido do rito e do texto litúrgico e desperta a devoção dos fiéis; exalta o Canto Gregoriano como sendo o único adotado nos livros litúrgicos e a música polifônica e cromática que convenha às funções sagradas. Art. II – A música figurada ao órgão que corresponda à índole harmônica e grave do instrumento, a música instrumental deve acompanhar o canto sem oprimi-lo ou abafá-lo e os interlúdios ao órgão ou sinfônicos devem corresponder ao caráter da Sagrada Liturgia; a improvisação ao órgão deve respeitar as regras da arte musical e a devoção dos fiéis. Art. III e IV – Nas funções estritamente litúrgicas deve-se usar a língua latina; nas demais cerimônias pode-se usar língua vernácula com textos aprovados. Art. V ao VIII – Proíbe: a música profana e de teatro; ao canto omitir, destacar do sentido e repetir palavras do texto litúrgico; o seccionamento dos versículos; Requer a unidade de estilo nas músicas da missa e outras cerimônias, sem inclusão de trechos de autores diversos; proíbe alternância, sem ordem e regra, do canto figurado com o cantochão. Art. IX – Proíbe atos inconvenientes no ambiente sagrado: inflexões de vozes muito afetadas, rumor de batidas de compasso, ordens aos executantes, vover as costas ao altar e conversar. Art. X – Proíbe instrumentos de percussão e outros impróprios ao ambiente sagrado; Art. XI ao XIV – Cria a Comissão Gregoriana responsável pelo exame das músicas a serem apresentadas pelas Irmandades, festeiros e mestres de *capella* e responsável pela organização de um catálogo de composições autorizadas para execução nas festividades religiosas e na Igreja; estabelece que, a partir de janeiro de 1899, somente poderão ser executadas obras musicais que façam parte do Catálogo organizado pela Comissão Gregoriana¹²⁸ (GOLDBERG, 2006, p.143-148). Pode-se aqui observar a semelhança à primeira parte do Regulamento para a Música Sacra, de 1894, emitido pelo Papa Leão XIII, apresentado de forma resumida no presente trabalho, cap. I, p. 24, nota n° 34.

O Arcebispo Arcoverde, porém, não se definiu pela sua aprovação e sem manifestar justificativas, o clero no Rio de Janeiro se manteve em estado de silêncio e reserva. A abrangência dos motivos que levaram a Igreja a não sancionar o projeto obtém mais ampla

¹²⁸ A descrição pormenorizada da campanha, bem como o texto completo do referido Projeto do Regulamento de Música Sacra, divulgado no *Jornal do Commercio*, pode ser encontrado em Goldberg (2006).

compreensão se forem considerados alguns aspectos dos conflitos enfrentados pela Igreja diante das tendências de secularização no período em torno da proclamação da República, já anteriormente descritos, como também se forem observados o confronto com a então atual conjuntura: o momento de empenho em que a Igreja se encontrava para negociar a expansão de sua atuação no Brasil em paralelo às transformações do quadro político e social com tendências laicas no âmbito da cultura e educação; a intenção de aumentar o número de fiéis usando como atrativo a música de gosto da sociedade, permitindo o afastamento do antigo imaginário sonoro religioso para admitir obras que atendessem à demanda da audiência com fins de exercer aproximação e atração; além do fato do projeto ter sido resultado de uma campanha conduzida por um grupo de liberais republicanos independentemente de uma diligência da própria instituição católica. Sob essa perspectiva, Goldberg (2006, p. 148) observou que “[...] é lícito concluir que se tratava de uma estratégia de sobrevivência a encenação de interesse sobre o movimento de restauração da música sacra por parte da Igreja Católica”.

Bispo (2014) observou que a música empregada com fins pastorais, de conquista ou atração de fiéis fez parte do processo de expansão da Igreja, como decorrência o cultivo da música sacra vocal e instrumental se tornou relevante no meio social e cultural, não somente no Rio de Janeiro, mas também em muitas regiões. Os objetivos restaurativos que pretendiam a recuperação de uma sacralidade para música, criticada em suas manifestações secularizadas e teatrais, representavam ações de intenções corretivas dos efeitos causados pelos processos de catequização, onde a música foi utilizada como “um meio para o alcance de fins” (BISPO, 2014:3b).

Ações restaurativas para a reforma da música sacra, legitimadas em documento eclesiástico, surgiram somente em julho de 1899, com abrangência para toda a América Latina, assim também para o Brasil, através das Atas emitidas pelo Concílio Plenário da América Latina. Dentro do extenso documento, no Título IV – Do Culto Divino, Capítulo IX – Da Música Sacra, se encontram doze parágrafos, n° 438 ao n° 450, dedicados às regulamentações da música na Igreja. De forma aqui sintetizada, o regulamento estabelece: Parágrafos: 439 e 440 – Exalta o cântico de hinos e salmos no rito; o canto e a música devem ser adequados ao ambiente sagrado, propiciar o entendimento das palavras e conduzir os ouvintes à devoção; a música que produz riso ou escândalo ao invés de fomentar a devoção deve ser abolida. Parágrafo 441 – Os cantores devem, se possível, ser clérigos, o coro deve trajar batina e sobrepeliz; cantores e músicos não podem usar trajes seculares nas procissões;

os cantores seculares devem ser religiosos e recomendáveis pelos seus costumes, não se admite não religiosos. Parágrafo 442 – Tolera-se orquestras contanto que sejam sérias e não causem tédio ou fastio com sinfonias prolongadas àqueles no coro e altar, nas vésperas e missas. Parágrafo 443 – O texto da Sagrada Escritura não deve ser substituído, mutilado, sobreposto, alterado em seu sentido de modo a adaptar a Escritura à música, quando a música deve se adaptar à Escritura. Parágrafo 444 – Os instrumentos devem sustentar os cantores e não abafá-los, acrescentar força ao canto das palavras para conduzir os fiéis à contemplação; Chama atenção para a Instrução emitida em 1894 sobre a música sacra e que se observem os decretos análogos. Parágrafos 445 e 446 – Deve-se abolir o hábito de não atender no canto da Missa as notas impressas no Missal; para o Canto Gregoriano deve-se empregar as edições aprovadas pela S. Congregação dos Ritos; recomenda-se o uso da edição do Gradual revisada pela S. Congregação dos Ritos para que em todas as partes o canto tenha uniformidade com a Igreja Romana. Parágrafo 447 – Que nos seminários sejam fundadas ou fomentadas o ensino de canto religioso e litúrgico. Parágrafos 448 e 449 – Cânticos religiosos populares serão permitidos somente com licença do Ordinário que deverá examiná-los sob aspecto doutrinal, literário e musical para que esteja em afinidade com o culto divino; proíbe na missa solene canções em língua vernácula. Parágrafo 450 – A participação de mulheres no coro fica condicionada à legítima licença¹²⁹. Torna-se possível observar que as regulamentações para a música na Igreja emitidas pelo Concílio em 1899 têm seus princípios fundamentados em afinidade e semelhança àqueles estabelecidos pelo Papa Bento XIV na Encíclica *Annus Qui*, em 1749, e pelo Papa Leão XIII na Regulamentação para a Música, em 1894.

Durante o Concílio ocorreram também conferencias sobre “Música sagrada y canto gregoriano” (PAZOS, 2002, p. 101). A participação do Arcebispo Arcoverde no Concílio é apontada em Pazos (2002, p.149-150) na relação dos membros mais destacados, tendo o Arcebispo presidido uma sessão solene e duas congregações gerais. No entanto, mesmo após seu ativo envolvimento com o Concílio Plenário da América Latina, em 1899, não foi encontrada qualquer menção pública pelo Arcebispo Arcoverde ao referido Projeto do Regulamento de Música Sacra do Rio de Janeiro, de 1898.

O movimento de reforma da música de Igreja voltou a ser impulsionado por lei eclesiástica de caráter restaurativo, sob o pontificado do Papa Pio X, a partir de novembro de

¹²⁹ O texto completo encontra-se em: Atas del Concílio Plenario de la América Latina. Disponível em: <<http://www.mercaba.org/CELAM/conci-01.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

1903, com a emissão do *Motu Proprio Tra le sollecitudini*, promulgado em 1904 pela Sagrada Congregação dos Ritos para todo o universo católico.

2.2 Recepção e Receptividade no Brasil às Normas do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*: Música Sacra – IV Carta Pastoral (1945) – D. Jaime Câmara e Revista Música Sacra (1941-1959) – Frei Pedro Sinzig

As medidas para restauração da música sacra contidas no documento promulgado pelo Papa Pio X em 1903, apresentam princípios, sobretudo, voltados à música vocal *a cappella*, ao Canto Gregoriano, à antiga clássica polifonia vocal proveniente do período renascentista e ao órgão, como o instrumento adequado à Igreja por excelência. Diante do rigor das normas estabelecidas, Bispo (1986, p. 127) observou ser melhor considerá-las não sob a visão de reforma da prática e concepção da música de Igreja, mas sob a perspectiva de um ‘novo começo’, ponderando ainda ser inadequado o emprego do termo ‘restauração’ para a esfera da prática musical religiosa no Brasil, pelo fato de, nesse âmbito, não corresponder a uma ação para recuperação de uma condição própria anterior ou busca de orientação para ela, conforme os princípios prescritos no documento pontifício. O autor chamou atenção para o fato de que “muito mais do que nos países europeus, a reforma da música de Igreja no Brasil significou uma revolução cultural – sobretudo também devido à extraordinária importância das igrejas como os únicos centros de cultivo de música erudita na maioria das cidades do país” (BISPO, 1986, p. 127, tradução minha)¹³⁰. A Igreja representava, tanto nos grandes centros urbanos como em pequenas cidades, a possibilidade para a população, em especial para a faixa populacional de baixa renda, ter contato com a música do gênero erudito, uma vez que, ainda no início do século, a prática musical no gênero se encontrava amparada fundamentalmente pela estrutura musical das Igrejas. A abolição do repertório coral com acompanhamento orquestral acarretou, não somente o distanciamento à música no gênero para grande parte da sociedade que não tinha acesso às programações sinfônicas promovidas pelas sociedades de concerto, como também, as composições sacras produzidas até então pelos compositores brasileiros destinadas à execução em sua função litúrgica, diante das novas prerrogativas

¹³⁰ Viel mehr als in den europäischen Ländern bedeutete die kirchenmusikalische Reform in Brasilien - nicht zuletzt auch wegen der außergewöhnlichen Bedeutung der Kirchen als einzige Pflegestätten anspruchsvoller Musik in der Mehrheit der Städte des Landes - eine kulturelle Umwälzung.

pontifícias, tornaram-se inadequadas e censuradas como música para a Igreja (BISPO, 1981, p. 135-136).

A mudança de concepção, valor e práticas estabelecidas para a música da Igreja acarretou um novo direcionamento em seu tratamento e uma renovação gradual do repertório e prática de execução, conduzindo como consequência aos fatores: dissolução de orquestras e coros mistos, reformulação dos arquivos de música com abandono e até mesmo destruição de grande parte do repertório antigo e substituição por novo material musical; necessidade de instrução litúrgica-musical dos clérigos e leigos, promoção de cursos nos seminários e mosteiros; necessidade de formação de coros com técnica de canto para música erudita sem acompanhamento orquestral, bem como à necessidade de aquisição de órgãos mesmo diante de dificuldades financeiras e de importação (BISPO, 1986, p. 125-127).

Acompanhando os fatores acima citados, como parte de suas decorrências pode-se observar a gradual dissolução do efetivo de músicos da Igreja e o significativo abatimento dos manuscritos musicais. Tais observações foram assinaladas através de pesquisas bibliográficas e documentais realizadas em acervos, como por exemplo em Cardoso (2005) que, ao trazer à atualidade novas informações sobre a história e a produção musical da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, menciona sobre a perda de manuscritos ocorrida entre os anos de 1902 e 1922 e constata que essas obras, “das quais não sobreviveram outras cópias em outros arquivos e que só serão lembradas através de seu título em uma listagem feita por Miguel Pedro Vasco, arquivista da Capela Imperial, estão irremediável perdidas” (CARDOSO, 2005, p.188). Hazan (2002, p. 102) apontou o *Motu Proprio* de 1903, que por privilegiar a música inspirada no Canto Gregoriano, assim como o Decreto 119-A de 1890, que instituiu o fim do regime de padroado, como as razões para a drástica redução de obras sacras e da produção musical, registradas no catálogo da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, no início do século. O autor fez referência ainda às pesquisas sobre o catálogo da mesma Catedral realizadas por Cleofe Person de Mattos, que mencionou sua destruição, constatada a partir de uma catalogação elaborada em 1922, citando os possíveis responsáveis e testemunhos da “grande fogueira feita com o material musical do arquivo” (MATTOS, 1970, p.59). Quanto a uma produção musical para o Ofício Litúrgico, tornou-se necessária a distinção do Ofício entre liturgias oficiais e particulares, assim como, entre ofícios litúrgicos e paralitúrgicos. Desse modo, se empregava na primeira somente composições ou arranjos vocais para vozes masculinas e na segunda se autorizava a utilização de vozes femininas, como também, em

cerimônias consideradas não oficiais, em conventos e colégios femininos (SCHUBERT, 1980, p. 25).

Prosseguindo ainda dentro dos fatores levantados por Bispo (1986), observa-se que os esforços direcionados à instrução litúrgica-musical para aplicação das novas resoluções pontifícias estiveram concomitantes com o empenho da Santa Sé em enviar ao Brasil monges, que trouxeram em sua bagagem a formação e a prática da liturgia com o Coral Gregoriano. Através desse esforço, o ensino e o cultivo da prática coral foi se ampliando gradativamente no decorrer das primeiras décadas do século XX. Representativos, no Rio de Janeiro, para a instrução e propagação do Canto Gregoriano foram o Mosteiro de São Bento e o Instituto Pio X. O Instituto fundado em meados do século pela Irmã dominicana Marie Rose Porto, que trouxe ao país os conhecimentos de sua formação no *Institut Grégorien* de Paris, passou a exercer intensa atividade de ensino e prática litúrgico-musical sob as normas restaurativas do *Motu Proprio* (ENOUT, 1981, p.136-138). Também intensas para a instrução e promoção da reforma da música na Igreja foram as atividades exercidas pelo Frei austríaco Pedro Sinzig (1876-1952) no Rio de Janeiro. Nesse sentido, Frei Sinzig compôs numeroso repertório para as funções religiosas, criou e dirigiu coros; lecionou, deu conferências e consultorias sobre princípios e leis referentes à composição sacra e com esse teor escreveu artigos, periódicos e livros didáticos de música; foi membro da Comissão Diocesana de Música Sacra e da Academia Brasileira de Música, onde foi consultor para os compositores em matéria de música religiosa; fundou a Escola de Música Sacra para formação de regente de coros, organistas e cantores e criou a Revista Música Sacra, publicada entre 1941 e 1959, como um veículo de difusão e orientação de estética religiosa para a composição destinada à Igreja (KOEPE, 1953, p. 195-196).

Sob esse princípio, a Revista Música Sacra publicou diversos artigos que divulgaram as normas pontifícias e ao mesmo tempo forneceram um cenário sobre a receptividade, bem como sobre a resistência a elas. Quase em meados do século XX são ainda frequentes os reclamos sobre as dificuldades, o desconhecimento ou o desprezo às normas, que apresentavam como possíveis justificativas:

Para muitas paróquias do interior, são múltiplas as dificuldades: falta de sacerdote que oriente, ausência do instrumento litúrgico, que então é substituído por instrumentos de banda, falta de organistas ou harmonistas habituados à gravidade da execução que convém aos ofícios religiosos [...] A existência de arquivos antiquados, repletos de músicas dos mais variados e exóticos autores, como a falta de arquivos modernos é também uma determinante dos abusos (CARVALHO, 1946, p.164).

Após dissertar sobre as dificuldades e sua visão sobre os possíveis meios para aplicação das normas, Padre Carvalho (1946, p.164) comentou: “Tudo isso começado, que bela fogueira dariam certos arquivos musicais!”, porém no mesmo artigo em nota de rodapé, sem assinatura, provavelmente o redator responsável, Frei Sinzig, replicou “Melhor, pô-los à disposição do arquivo desta revista, para documentação.” Observa-se através dos artigos e depoimentos a falta de consenso no meio eclesiástico, com posturas antagônicas no que tange ao sentido de preservação do acervo histórico musical da Igreja no Brasil, como também no que se refere à concordância ou obediência às normas do *Motu Proprio* de 1903. Apesar de em algumas igrejas as normas estarem sendo observadas, segundo Koepe (1955) em outras a prática da música eclesiástica estava deficiente ou ainda secularizada com músicas “que ficariam bem em casas de espetáculos ou de operetas [...] com seus ares profanos e sensuais... Isso, passado mais de meio século após a promulgação do Motu Próprio!” (KOEPE, 1955, p.1).

Porém, quase a meio século após o referido documento, o pouco ou inexistente investimento às atividades musicais religiosas por parte das Igrejas e Irmandades foi criticado por Muricy (1945, p. 6-7), crítico musical do Jornal do Comércio, ao admitir que estas não mereciam registro especial devido à condição de desprezo em que se encontravam:

Não existe nenhuma ‘capela’, no sentido tradicional da expressão: conjunto coral e instrumental permanente e privativo, para o serviço do culto. [...] As Irmandades e Congregações, muitas vêzes ricamente providas de patrimônio, cuidam com dedicação da assistência médico social; outras provêm à conservação das igrejas; Nenhuma de prestar à Nação um grande serviço cultural promovendo uma revivescência da vida musical religiosa [...] criando uma ‘capela’, com o seu ‘mestre de capela’ [...] o seu côro masculino, os seus meninos de côro. (MURICY, Jornal do Comércio, 1944. In Musica Sacra, 1945, n° 1, p. 6-7).

Reagindo a essa condição, D. Jaime de Barros Câmara, Arcebispo do Rio de Janeiro (1943-1971), em 1945, emitiu a Quarta Carta Pastoral – Música Sacra, que foi prontamente publicada pela revista. Nesse documento, de forma metódica, o Arcebispo versou sobre o tema baseando-se nas legislações anteriores sobre música sacra, mas, sobretudo, fundamentando-se no *Motu Proprio* de 1903. Ao tratar sobre a situação da música sacra no Rio de Janeiro, apresentou de forma mais específica as características rejeitadas: “Evite-se, pois, tudo quanto possa parecer teatral: languidez sensual de voz, vibrato, portamento, passagens bruscas de fortes e pianos de um lirismo ultra-suspeito.” (CÂMARA, 1945, p. 182). Sobre a música moderna, afirmou não ser possível admitir a atonalidade e a politonalidade por

estarem em desacordo com o modelo requisitado para a música religiosa: o Canto Gregoriano. Reafirmou não se admitir trechos musicais extraídos de composições profanas como “ouvertures, adágios, romanzas, cavatinas e intermezzos e quaisquer excertos de óperas.” (CÂMARA, 1945, p. 184-185). Lembrou sobre a proibição do canto em vernáculo nas missas solenes, mas o admitiu nas vésperas e outras horas canônicas. Sobre a música vocal, o Canto Gregoriano, o uso de instrumentos, órgão e banda reafirmou as determinações contidas no *Motu Proprio* de 1903. Quanto à presença de orquestra, relembrou os instrumentos admitidos pela Encíclica *Annus qui*, pelo Papa Bento XIV, bem como a premissa da necessidade de licença especial, também estabelecida pelo Papa Pio X. Entretanto criticou o papel de protagonista dado às orquestras sobre os coros, quando estes não têm qualidade e é dado à orquestra o papel de cobrir o conjunto vocal e suas falhas. Ao versar sobre os solos e coros, Dom Jaime reafirmou a permissão do uso de solos desde que se conserve o caráter e a forma de música coral. Porém, censurou a facilidade de se encontrar solistas e a dificuldade de se reunir vozes para um coral, assim como criticou a inadequação da estética vocal direcionada para teatros e óperas quando empregadas no canto sacro: “Daí tanta afetação descabida, tantos portamentos e tanta voz ‘tremida’ que deixam ‘trêmulos’ os nervos de quem está compenetrado da majestade da liturgia católica.” (CÂMARA, 1945, p. 186). Quanto aos coros, chamou atenção para a qualidade de sua constituição referindo-se à afinação, impostação, timbres e disciplina na execução e na própria formação do conjunto e observou que:

[...] os nossos cantores devem observar conscienciosamente o que os mestres prescrevem sobre a fusão num homogêneo, sem que se distingam vozes individuais. As vozes devem plasmar-se uma à outra, e o meio é ouvir-se mutuamente. Dê-se interpretação objetiva aos cantos da igreja: evite-se tanto a languidez, afetação e moleza, como a precipitação, a ligeireza e a mundanidade. Para tal efeito atenda-se aos seguintes pontos: ‘Pronunciar distintamente o texto com boa vocalização; emitir um som tranquilo e cheio, sem tremular de voz; entrar nitidamente; não unir os sons de sorte que entre um no outro; cantar o piano suave, mas claramente ao mesmo tempo; executar bem o ‘crescendo’ e o ‘decrescendo’; não gritar, nem quando é indicado ‘fortíssimo’; não respirar entre palavras cujo sentido não admite separação, muito menos entre sílabas da mesma palavra; não acrescentar notas ou ornamentos.’ (CÂMARA, 1945, p. 201).

Dom Jaime Câmara quando dissertou sobre os cantores do coro eclesiástico, que nas funções sagradas cumprem ofício estritamente litúrgico, confirmou a restrição feita por Pio X

ao uso de vozes femininas¹³¹. Contudo, chamou atenção para que se faça justiça e eles sejam dignamente remunerados, já que não se justifica “as desproporções e deficiências dos coros, quando se esbanja elevada quantia em flores, luzes e outros acessórios, em que mais discrição e parcimônia aconselham os sagrados cânones.” (CÂMARA, 1945, p. 201). Ao apreciar a Quarta Carta Pastoral observa-se que Dom Jaime não modificou ou acrescentou novas regras, ao contrário, ocupou-se em intensificar aquelas estabelecidas pela lei pontifícia de Pio X e seus antecessores, porém contribuiu para elucidar as exigências técnicas musicais para a prática da música sacra na Igreja brasileira, bem como delineou o quadro da situação como esta ainda se encontrava em meados do século XX. Sobre esse quadro, Bevilacqua (1946, p. 334) comentou sobre a adequação ao *Motu Proprio* de muitas obras de compositores brasileiros, porém, se forem apreciadas com certa maleabilidade, tomando em consideração a dificuldade para a mentalidade do compositor na modernidade de seu tempo em atender aos critérios de tratamento harmônico prescritos no documento. Os últimos parágrafos da IV Carta Pastoral são dedicados a apresentar o regulamento sobre música sacra, que toma como base e atualiza as normas estabelecidas pela Pastoral Coletiva das Províncias Meridionais do Brasil, de 1915, apêndice XXXIV¹³², bem como criar a Comissão Arquidiocesana de Música

¹³¹ A partir da Encíclica Música *Sacrae Disciplinae*, de 1955, e das normas da Sagrada Congregação dos Ritos, de 1956, somente em 1957 foi publicada na revista Música Sacra a permissão dada pelo Arcebispo D. Jaime Câmara para atuação de coros mistos, compostos de vozes masculinas e femininas, em todas as cerimônias, desde que não estejam próximos ao altar, mas de preferência sobre a entrada principal. (SCHUBERT, 1957, p. 185-186).

¹³² Síntese do Regulamento sobre Música Sacra, na Quarta Carta Pastoral, de D. Jaime Câmara: a) Proíbe canto em língua vernácula nas funções litúrgicas solenes e o permite nas outras funções; b) Exige o canto litúrgico sempre claro, inteligível, sem mutilação de sílabas, sem alteração, posposição e repetições de palavras; c) Confirma a proibição de Missas sem unidade na composição do texto, com tratamento das partes como seções avulsas, do mesmo modo para o *Tantum Ergo*; d) O canto do *Gloria in excelsis Deo* e *Credo in unum Deum* é exclusivo para o celebrante. Missas de outro modo devem ser corrigidas ou substituídas; e) O teor exposto na Carta sobre coros e solos torna-se obrigatório; f) Reafirma a proibição de música profana vocal e instrumental em todo tipo de cerimônia na Igreja; g) proíbe retardar as cerimônias com cantos litúrgicos extensos; h) Reafirma o caráter obrigatório do que foi legislado pela Santa Sé sobre música instrumental; i) Quando o coro não souber cantar as partes móveis da Missa poderá recitá-las em *recto tono* ou utilizar melodia dos salmos com leve apoio do órgão; j) Reafirma a proibição de acompanhamento de órgão ou harmônio durante a quaresma e advento e Ofícios da Semana Santa, e se mantém a permissão para os dias solenes como festa da Imaculada Conceição, de São José, Missa de primeira comunhão e semelhantes; k) Nas Missas de Requiem o acompanhamento do órgão fica limitado ao necessário para amparar o canto; l) Silenciar o órgão durante a Consagração ou deixá-lo soar com gravidade e doçura de estilo melódico durante a elevação; m) Ordena reformar em todas as igrejas o cantochão em voga substituindo-o pelo Canto Gregoriano recomendado pelo Santo Padre e que os seminaristas nele se instruem na Escola de Música Sacra ou no Seminário; n) Organistas e cantores devem ser instruídos em canto gregoriano e música sacra; o) Reafirma a ordem dada ao clero de impor aos organistas a obrigação de se absterem de tocar músicas teatrais e profanas e admitir somente aqueles que aceitarem essa premissa; p)

Sacra para garantir o cumprimento do Regulamento estabelecido¹³³. Com esse documento eclesiástico, que cita a revista *Música Sacra* como referência, o conteúdo veiculado por esta se tornou ainda mais um parâmetro para a música nas Igrejas. Após a Quarta Carta Pastoral, a preocupação em justificar e divulgar pela revista as premissas para aprovação ou recusa de composições sacras pela Comissão é manifestada em artigos variados. Frei Sinzig, por exemplo, na forma de réplica ou diálogos com leitores, elaborou artigos com esclarecimentos sobre gêneros e formas da composição considerada profana (ópera, sinfonia, danças, marchas, etc.), exemplos de uso de textos e prosódia do latim incorretos (*fru-ctus*, *passio-nis*, *coe-lorum*, etc.), estilo impróprio de execução do canto (voz trêmula, boca *chiusa*), texturas de acompanhamento ao órgão (arpejos, repetições de acordes à maneira do piano), fórmulas rítmicas (sambas e outras danças) e andamentos quando considerados inadequados (*presto*, *vivace*) ao caráter e expressão do texto litúrgico (SINZIG, 1946a, p. 84-85 e 1946b, p. 165-167). Além de esclarecimentos técnicos musicais, também foram manifestadas na revista preocupações em chamar atenção à obrigação imposta pelo documento, uma vez que passados cinquenta anos de sua promulgação ainda se registrava a falta da pretensão ou consciência ao comprometimento de atendê-lo. A existência da obrigação em cumpri-lo foi afirmada não apenas pelo fato do *Motu Proprio* possuir força de lei que obriga, mas porque o legislador, o Papa em sua competência, assim o quis. A questão foi exemplificada nas palavras do próprio

Recomenda aos Párocos e Reitores de igrejas e capelas a promoção de escolas *puerorum* ou *cantorum* para o estudo e execução do canto gregoriano e música sacra nas funções religiosas; q) Reitores, Párocos ou Capelão de Igreja são responsáveis por observar a proibição severa de cantos de motetos ou estrofes que não fazem parte da liturgia da Missa de *Requiem* ou Ofício dos defuntos; r) Recomenda às igrejas de Religiosos e Religiosas enviar membros para formação na Escola de Música Sacra. Preceitos Especiais: ordena aos Párocos, Reitores, músicos, cantores, organistas, diretores de orquestra e demais eclesiásticos ou seculares para a música nas igrejas providenciarem: a) Buscar instrução própria para pôr em prática as determinações contidas no *Motu Proprio* do Sto. Pe. Pio X e manterem-se atualizados através de leitura da revista *Música Sacra*; b) Renovar o repertório musical próprio e de suas igrejas substituindo por composições de estilo verdadeiramente sacro e maior valor artístico; c) Apresentar para exame o arquivo musical próprio e de suas igrejas à Comissão de Música Sacra, que indicará músicas dignas para substituir as que forem recusadas; d) Ao prazo de um ano nenhuma música poderá ser executada sem antes ter sido aprovada pela Comissão; e) Adquirir as igrejas os livros aprovados para o canto gregoriano e substituir a edição *Mediceia* pela Vaticana em uso obrigatório desde 1904.

¹³³ Síntese da Finalidade da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, apresentada na Quarta Carta Pastoral, de D. Jaime Câmara: a) Promover o estudo e a execução do canto gregoriano e da música sacra; b) Examinar aprovar ou rejeitar toda e qualquer composição a ser executada nas funções religiosas, usando o carimbo de aprovação com assinatura do examinador. Permite o recurso ao presidente da comissão e à autoridade eclesiástica; c) Vigiar e denunciar à Cúria abusos e inobservâncias; d) Facilitar a aquisição de música verdadeiramente sacra; e) Reunir-se bimestralmente para estudar a situação da música sacra e resolver as providências a serem tomadas; f) Dirimir e resolver todas as questões concernentes a esta matéria.

Papa quando afirmou o documento em sua introdução como um Código Jurídico de Música Sacra, em sua conclusão quando ordena que favoreçam o cumprimento das reformas e no Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos, de 1904, quando manda e ordena que este fosse recebido e observado por todas as Igrejas. O *Motu Proprio* pela solenidade de sua promulgação e gravidade da matéria encerra obrigação de espécie grave, mesmo não impingindo penas canônicas. (NAVARRO, 1954, p. 4-7). Contudo, diante do panorama exposto torna-se possível observar os problemas enfrentados pela Igreja no Brasil para aplicação das normas estabelecidas pelo *Motu Proprio* para música sacra na Igreja, causados não somente pelas dificuldades geográficas ou econômicas brasileiras, mas também pela resistência dentro do próprio meio eclesiástico para atendê-las. O Papa Pio X reconheceu, em carta ao Vigário de Roma, que a música sacra sob os princípios apresentados no *Motu Proprio* somente floresceria quando o clero e os maestros das capelas se convencessem das verdades nele contidas. Se estas normas, porém caírem no menosprezo “não há súplicas, nem admoestações, nem ordens severas e repetidas, nem ameaças de penas canônicas que bastem para que algo se mude: [...] e assim persistir anos e anos no mesmo censurável estado de coisas” (PIO X, 1903, apud NAVARRO, 1954, p. 6). Através das palavras de Pio X nota-se a dificuldade enfrentada pela Igreja dentro de seu próprio corpo na Europa para que suas normas fossem aceitas. Pode-se assim compreender que no universo católico extra europeu, junto à recepção das normas pontifícias, ocorresse em grau semelhante o reflexo de sua resistência.

O estado de laicização da música sacra em Roma e outras regiões da Europa, contra o qual o movimento ceciliano, o Papa Pio X e as normas do *Motu Proprio* se debateram, como foi observado, se encontravam também refletidos nas questões relativas à música sacra em sua relação com a cultura musical brasileira. Envolvendo essa temática, debates, reflexões e discussões sobre as transformações históricas e o desenvolvimento do pensamento no que tange à cultura da música sacra no Brasil vieram a ser considerados pelo meio acadêmico, por pesquisadores, teólogos e musicólogos em congressos e simpósios sobre o tema, em especial, a partir da década de 1980. Conforme relatado em Bispo (2014:3a) uma sequência de simpósios internacionais, foram realizados nos anos de 1981, 1989, 1992, 1999 e 2002, com o apoio e participação de diversas instituições e personalidades internacionais e brasileiras. Em uma visão global, as programações apresentaram caráter interdisciplinar envolvendo a música sacra católica na formação histórico cultural e musical do Brasil do passado relacionados às suas transformações e decorrências no presente. A partir dessas reflexões, foram considerados

os processos de produção musical por compositores brasileiros, cujos nomes entraram para a história da música brasileira, no conjunto de forças marcadas pela diferença entre a linguagem nacional buscada para a música brasileira e a universal para a música sacra, indicada pelo *Motu Proprio*. O contraste denotado em ambas as linguagens, porém, pode tornar-se apenas aparente, quando abordado sob perspectiva mais abrangente atenta aos pressupostos inseridos no Romantismo e suas múltiplas formas de expressão (BISPO, 2014:d).

Os estudos e reflexões desenvolvidos nos citados simpósios relatados por Bispo (2014:3a) apresentaram em seu escopo considerações que não podem aqui deixar de ser conectadas ao foco de interesse da presente pesquisa. Isto é, ao se focalizar os compositores brasileiros mais representativos no período delimitado pela pesquisa, a análise de sua produção sacra religiosa no contexto das restrições advindas da lei pontifícia em vigor, associadas à investigação sobre a recepção dessas normas em seus processos composicionais, se aspira alcançar uma abordagem sobre o tema que colabore para sua atualização e traga contribuições para o campo da prática interpretativa.

2.3 O *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* em Aproximações às Teorias de Escuta e Interpretação Musical

Atualmente a abordagem dos estudos para uma interpretação musical tem seu entendimento estendido à *performance*, como realização expressiva, sob o enfoque interdisciplinar aproximativo ao campo da pesquisa sobre escuta musical, semiótica, filosofia, estética, musicologia, entre outros.

Ao pensar sobre o *Motu Proprio* e a música nele requerida em aproximações aos processos interpretativos e observar os mecanismos utilizados para alcançar a realização expressiva de uma obra sacra, tornou-se necessário levar em consideração que a partitura de uma composição produzida para fins religiosos extrapola o mero papel de indicador de uma estrutura sonora como fato musical, mas carrega desde sua geração um fato religioso e cultural. A obra sacra, em sua potencialidade, encerra universos significativos que vão além das questões estéticas musicais para interagirem diretamente no campo de forças existente entre a unidade relacional da música e Liturgia, intérprete e momento interpretativo. Essa unidade manifestada pode conferir um espaço-tempo único na existência da obra musical a ser apreendida em um processo de recepção, ou escuta musical, que pode ultrapassar o âmbito

intelectual para atingir o sensitivo com diferentes amplitudes e intensidades em função da apreensão de cada indivíduo.

2.3.1 O *Motu Proprio* em Considerações Aproximativas à Escuta Musical

A escuta musical no século XX foi debatida de forma diversificada no campo da pesquisa da música e da medicina, por compositores e otolaringologistas. Pierre Schaeffer (1993) se ocupou amplamente com as definições dos tipos de escuta, mas especialmente voltado para o ponto de vista do músico ou mesmo do otologista, que “não têm que prestar contas da maneira como um som nasce, depois se propaga, mas unicamente da forma como ele é apreendido” (SCHAEFFER, 1993, p. 72). Schaeffer denomina aquilo que o ouvido escuta, não tomando como perspectiva a fonte sonora ou o som, mas o *objeto sonoro*. E, para distinguir mais precisamente a informação que o ouvido recebe, prefere empregar o termo *senal* como forma de melhor esclarecer aquilo que o som veicula: “verdadeiro *objeto físico* manifestando-se ao ouvido, antes de qualquer percepção.” (SCHAEFFER, 1993, p. 72). Ao tratar o *objeto sonoro*, ele não o relaciona apenas aos sons musicais ou à linguagem musical, em seu sentido tradicional, mas também sua associação aos ruídos. Schaeffer também se ocupou em empregar o termo *objeto musical*, diferenciando-o de *objeto sonoro*: “O objeto musical é abordado como o veículo da comunicação entre alguém que se expressa *por* seu intermédio e alguém que é sensível *a* ele. O objeto musical é o porta-voz da linguagem musical.” (MELO e PALOMBINI, 2006, p. 817). No entanto, diferentemente de Schaeffer, o termo objeto musical foi utilizado por François Nicolas (2007) voltado ao tratamento da obra musical em sua imanência, considerando a obra como o sujeito da música. Nicolas (2007), ao distinguir no objeto ou obra musical o aspecto da sensação, considerou que a obra musical é um “ser sensível”, que atua sobre o corpo sensível e inteligível globalmente, e não apenas sobre o sentido fisiológico da audição. Segundo Nicolas a obra musical “[...] indica um desdobramento sensível da obra como ser sensível e não apenas feito de notas e de letras, um sensível que mobiliza um corpo em sua integralidade e não apenas um par de orelhas.” (NICOLAS, 2007, p. 119). Quando aborda a audição como mobilização integral do corpo provocado pelo ser sensível que é a obra musical, Nicolas se aproxima da definição de escuta apresentada pelo médico otorrino e pesquisador Alfred Tomatis (1987). Da mesma forma, Tomatis avalia a escuta como uma qualidade da audição que implica na ampliação da consciência e a integração do ser.

Ouvir é uma ação passiva que se localiza dentro do território da sensação (nível físico), enquanto o escutar é um processo ativo que se localiza exatamente dentro do território da percepção (nível psicológico). Os dois são totalmente diferentes. Ouvir é essencialmente passivo; o escutar requer adaptação voluntária. Quando o ouvir dá lugar ao escutar, a consciência do indivíduo aumenta, a vontade se ativa, e todos os aspectos do nosso ser se integram ao mesmo tempo. A concentração e a memória - nossa imensa memória - são as testemunhas da nossa habilidade de escutar. (TOMATIS, 1987, apud ZANIBONI, 2012).

A distinção entre ouvir e escutar, acima apresentada, propicia a compreensão das definições exposta por Schaeffer (1993) para os quatro tipos de escutas: ouvir, escutar, entender e compreender. Ouvir é descrito por ele como o nível mais básico da audição, é o perceber passivo pelo sentido auditivo; escutar, ao contrário, é aplicar a audição com interesse ao som ou evento sonoro, é perceber ativamente; entender implica em ‘ter uma intenção’, é criar uma consciência sobre o fenômeno sonoro, é uma percepção qualificada; compreender implica em apreender o que o ouvido escutou e escolheu entender, o objeto sonoro percebido é inserido em uma linguagem e assume um sentido. O ouvinte poderá dar ênfases diferentes para cada uma das categorias, e maior relevo para aquela que corresponder à finalidade da sua escuta. Dependendo da atitude de escuta praticada, Schaeffer (1993) analisou dois pares de tendências características, confrontando-as como: escuta natural e escuta cultural; escuta banal e escuta especializada ou prática. A escuta natural foi por ele designada como escuta universal e espontânea, comum a todos independentemente da civilização; enquanto a escuta cultural foi definida como menos universal, que se atem à mensagem ou aos valores que o evento sonoro apresenta, e poderá variar de acordo com o conjunto de valores inerentes à coletividade. A distinção entre escuta banal e especializada é orientada pela qualidade de atenção e pelas diferentes capacidades perceptivas na escuta. A escuta banal, com tendência subjetiva, foi classificada como um estado de atenção não apurada e de direções indistintas, com “caráter de universalidade e de intuição global” (SCHAEFFER, 1993, p.107). A escuta especializada ou prática, com tendência objetiva, intencionalmente seleciona da massa sonora o que ela pretende elucidar ou qualificar em função de sua competência ou treinamento perceptivo e vivência (SCHAEFFER, 1993, p. 107).

Os estudos acima apresentados permitem ser relacionados de forma relevante ao *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, porém não através de uma abordagem direta sobre o tema no corpo do documento, mas de uma forma indireta, por meio de associações às regulamentações voltadas à obra musical. As instruções pontifícias orientam diretrizes que permitem sua

relação com as propriedades pertinentes à escuta e à qualidade de percepção da obra musical, como também denotam uma consciência sobre a recepção ou influência que a escuta musical exerce sobre o sensível humano integralmente. No *Motu Proprio*, dentre as instruções que manifestam de forma implícita os diversos aspectos desses fatores, pode-se observar nas afirmações sobre a música sacra, expostas na Introdução do documento, a explícita preocupação com as propriedades mencionadas e sua recepção:

Tal é o abuso em matéria de canto e Música Sacra. [...] quer pela natureza desta arte de si flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limites, [...] há uma tendência contínua para desviar da reta norma, estabelecida em vista do fim para que a arte se admitiu ao serviço do culto, [...]. (PIO X, 1903, p. 1).

Nesse ponto, é deixado claro o conflito existente no meio católico, perante a problemática tentativa de ajustar a mediação da obra musical sacra e alcançar que esta, no papel de porta-voz da linguagem musical e veículo de comunicação do caráter religioso, se mantenha direcionada à finalidade de expressar na potencialidade de seus significados sua intenção e integração à função litúrgica. A música, não abordada apenas como objeto sonoro ou mera manifestação de signos musicais, mas considerada no documento como “parte integrante da liturgia” (PIO X, 1903, p. 2), permite aqui ser associada à ponderação sobre a obra como ser sensível, que em sua integralidade pode mobilizar o indivíduo como um todo. Essa intenção é também manifestada nos Princípios Gerais, expostos no documento, onde o principal ofício dado à música, ao “revestir de adequadas melodias o texto litúrgico [...] é acrescentar mais eficácia aos mesmo texto” (PIO X, 1903, p. 2) e conduzir os fiéis ao estado próprio para participar da celebração religiosa. A instrução aqui revela a expectativa para um tipo qualificado de audição que vai além da classificação dada como escuta natural ou banal em estado espontâneo e universal ou de atenção não apurada, porém aponta para a perspectiva de uma escuta musical com as definições apresentadas por Schaeffer (1993) para as categorias escutar, entender e compreender, distinguindo-se na classificação cultural e especializada. Nessas duas últimas classificações estão inseridos o valor e a mensagem do evento sonoro sobre o qual o indivíduo cria uma consciência para poder apreendê-lo em seu sentido conexo. É importante ressaltar que a característica de universalidade, requerida no *Motu Proprio* para a música sacra, está associada ao caráter sacro-musical capaz de ser universalmente apreendido, diferentemente do estado de universalidade da escuta em Schaeffer (1993), que

está associado à escuta comum em direções indistintas. Ao caráter universal foi requerido que, associado aos caracteres da música sacra litúrgica, “ninguém doutra nação ao ouvi-la, sinta uma impressão desagradável” (PIO X, 1903, p. 3) e como “arte verdadeira” deve exercer “no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua Liturgia a arte dos sons” (PIO X, 1903, p. 2). Sob essa perspectiva, deve-se qualificar o termo ouvir, empregado no documento, na categoria escutar, como também observar a expectativa de mobilização sensitiva para a obra sacra-musical que, além da requerida integração à Liturgia, deve propiciar uma conexão favorável à consciência do indivíduo e propiciar sua apreensão. Esses fatores combinados permitem novamente uma associação à referida escuta classificada na categoria cultural especializada, designada por Schaeffer (1993).

Ao estabelecer as normas para a composição no gênero sacro e eleger como modelo representativo o Canto Gregoriano, o Papa Pio X referiu-se, não somente à beleza e adequação do Canto, mas também à perfeição atingida pela polifonia palestriniana da Escola Romana do século XVI, como aquela que melhor favorece a atenção à mensagem e valores que o objeto musical apresenta. O Papa Pio X, assim, pretendeu dar ênfase ao propósito de comunicação do texto litúrgico, denotando a expectativa de uma percepção ativa, pertinente à categoria escutar. Tal intuito pode ser logo associado à categoria entender, definida por Schaeffer (1993), uma vez que exigirá do ouvinte uma constante consciência e percepção atenta ao conteúdo e intenção do texto expresso na obra musical. Como decorrência, tem-se a expectativa que o evento sonoro percebido assuma um sentido inserido em um contexto sacro e em uma conseqüente busca de elevação e santidade, o que induz a uma associação à finalidade da categoria compreender.

Torna-se importante observar que nas regulamentações apresentadas no documento, quanto ao gênero, texto, canto e instrumentação, a Igreja mesmo tendo admitido composições em estilo moderno, objetivou principalmente alcançar os propósitos para uma restauração da música sacra-litúrgica que estimulasse a participação ativa dos fiéis, através de um retorno ao passado histórico e musical. De certo modo, refletindo sobre esse pensamento, encontramos em Lévi-Strauss (1997) observações quanto à qualidade e competência da escuta musical até o século XVIII, quando “entre o ouvinte e o compositor, a separação não era tão estanque quanto se tornou atualmente” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 38), em contraposição à indiferença e passividade gerada pela música sobre o público a partir do século XIX. “Mais refinada e complicada, ela põe fora de nosso alcance a compreensão técnica das obras; dispensa-nos dela, portanto, instalando-nos no papel passivo, mas afinal confortável, de receptores.”

(LÉVI-STRAUSS, 1997, p.36). Em contraposição ao referido tipo de escuta contemporânea, no documento encontra-se a manifestada intenção de obter dos fiéis uma atenção apurada, ao determinar as diretrizes para a execução expressiva do gênero musical sacro em sua função litúrgica. Desse modo, é possível observar que no *Motu Proprio* pretende-se que a qualidade da escuta musical seja favorecida pela obra musical e permita ao ouvinte exercer o alcance e competência perceptiva que os possibilite “receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios” (PIO X, 1903). Torna-se, assim, possível novamente associar essa expectativa de escuta, com tendência objetiva, à escuta cultural e especializada ou prática, dentro da classificação de Schaeffer (1993).

2.3.2 O *Motu Proprio* e a Música Sacra em Aproximações às Teorias da Interpretação Musical

A teoria da interpretação musical é hoje abordada buscando inserções que envolvem não apenas avaliar os resultados sonoros dos signos musicais, mas admitindo a perspectiva do movimento criativo inerente ao processo interpretativo. Considera-se atualmente a intenção de ir além dos signos da estrutura formal da obra e seus significados, para se pensar no processo sobre a inserção do sujeito/intérprete. A relação entre obra, intérprete e execução encontra-se reforçada na abordagem exposta pela musicóloga Janet Levy (1995, p. 150), que considerou a interpretação como uma premissa inerente à arte de *performance*, observando que com exceção às composições inteiramente gravadas (música gerada em computador) ou improvisações irrestritas, toda execução implica em uma interpretação. Porém, associada ao processo criativo do intérprete, dentre as reflexões sobre o processo interpretativo sob uma vertente voltada à fidelidade à partitura, encontra-se um conflito no campo de tensão entre a exatidão da leitura *versus* a qualidade interpretativa na execução fiel às intenções do compositor. Sobre essas questões, o pianista Charles Rosen (1993) observou:

O meu ideal são os músicos que respeitam rigorosamente a partitura ao mesmo tempo que mostram imaginação. [...] Há diversas maneiras de se ater à partitura: elas levam a interpretações completamente distintas. É justamente a tensão que existe entre texto e execução que é interessante, e que desaparece se o executante se afasta demais da partitura. Toda a dificuldade está aí:

alcançar uma execução bem pessoal e inventiva, mas apoiando-se completamente no texto. (ROSEN, 1993. p. 49-50)¹³⁴.

Corroborando o pensamento sobre a interpretação idealizada por Rosen (1993), resultante dos recursos imaginativos do executante aliados à fidelidade às informações contidas no texto musical, encontra-se ainda os aspectos abordados pelo pianista Claude Helffer (2000) sob o enfoque da análise e observância rigorosa às informações contidas na obra. Helffer (2000, p. 215-220) deu primazia para as indicações fornecidas pelo compositor e avaliou a expectativa da exatidão na qual o intérprete deve se fundamentar para atingir a sonoridade ideal em uma comunicação expressiva, sem se afastar da intenção do compositor. Para isso, o autor afirmou ser importante determinar os grandes eixos da obra, os momentos de tensão, os pontos culminantes, assim como o contrário, ou seja, os momentos de distensão e períodos de espera. Ressaltou que todas as indicações do compositor, como dinâmica, acentuações, tempo, etc., são preciosas e enfatizou a importância de busca de reconhecimento e valorização dos intuitos do compositor.

Observa-se, contudo, que Helffer (2000) partiu do princípio de abordagem de uma partitura plena de signos norteadores para a interpretação. Contudo, os significados fornecidos em um texto musical nem sempre oferecem subsídios integrais que possam nortear plenamente a interação do leitor e da obra. Onde a escrita é ambígua ou simplesmente carente de notação para recursos expressivos, a tarefa para alcançar a execução expressiva de uma partitura fica entregue aos recursos criativos, de conhecimento e experiência por parte do executante. Sob essa perspectiva, o musicólogo e pianista Peter Hill (2002, 129-143), extrapolando em termos quantitativos ou qualitativos a questão dos signos fornecidos pelo texto musical, chamou atenção para a distinção entre partitura munida de significados e a música, como resultante do processo imaginativo. Hill (2002) observou que as partituras definem informações musicais exatas ou aproximadas, juntos às indicações de como estas podem ser interpretadas, afirmando, ainda, que a música em si é algo imaginado primeiramente pelo compositor, a seguir pelo intérprete, para ser finalmente comunicada em som.

¹³⁴ *Mon idéal, ce sont les musiciens qui respectent avec rigueur la partition tout en faisant preuve d'imagination. [...] Il y a plusieurs façons de se tenir à la partition: elles mènent à des interprétations complètement différentes. C'est justement la tension qui existe entre texte et exécution qui est intéressante, et qui disparaît si l'interprète s'éloigne trop de la partition. Tout cela difficile est là: parvenir à jouer d'une façon très personnelle, très inventive, mais en s'appuyant complètement sur le texte.* (ROSEN, 1993. p. 49-50)

Dentro dessa perspectiva, acrescenta-se também as correntes de estudo de teoria da interpretação abordadas em Marília Laboissière (2002 e 2004), que buscaram não subtrair o papel criativo do intérprete nem reduzi-lo à função de preservador dos significados do texto musical, mas ao contrário, incitar a uma reflexão que possa induzir o intérprete a transcender o condicionamento advindo da leitura e análise dos signos musicais. Segundo Laboissière:

É quando se tem diferentemente de uma simples reprodução dos indicadores formais da obra, uma ação que molda, constituída tanto pela intencionalidade e material disponível quanto por uma série de correlatos que acrescentam algo não especificamente visível à interpretação musical. (LABOISSIÈRE, 2002, p.111).

Toma-se aqui essa afirmativa em consideração para conduzir à reflexão de que o processo de interpretação da música sacra, ou seja, o acontecimento musical resultante ou ainda, a mediação, que se entende como evento que emana da relação obra e intérprete, pode conter em sua imanência a interação do sentido litúrgico e comunicação sonora.

Pode-se, assim, observar que os princípios expostos sobre o processo interpretativo composto pela tradicional busca de fidelidade ao texto musical do compositor, pela interpretação resultante da recriação permeada pela sensibilidade e circunstâncias formativas do intérprete, para enfim alcançar sua expressividade sonora, podem adquirir outra abertura em suas diretrizes quando se põe em foco a potencialidade de significados inseridos na obra musical no gênero sacro-religioso. Sob esse enfoque, a execução musical expressiva apreende o sentido musical constituído por um contexto que está além da estética e dos signos da música, alçada à dimensão de uma rede de integração entre expressão sonora e sentido litúrgico. No *Motu Proprio*, capítulo V – Os Cantores, o Papa Pio X chama atenção para o reconhecimento do universo onde o intérprete deve estar inserido, como um aspecto fundamental para a manifestação desses valores expressivos.

No que tange aos esforços para alcançar uma execução expressiva, pensamentos sobre os processos de abordagem do texto musical e a *performance* foram expostos por Marcos Nogueira (1999), que ponderou sobre a realização da obra em função das ações conjuntas de leituras/execuções, mediadores/autores e espectadores. O autor refletiu sobre a necessidade de se levar em consideração que a mediação existente entre a obra, o intérprete e o público envolve o ato de uma leitura da obra musical, para que esta possa ser efetivada. “O ato da

leitura implica *execução*.” (NOGUEIRA, 1999, p. 59)¹³⁵. Para a leitura de uma obra musical, entretanto, é preciso contar com a habilidade do leitor-executante para que esta possa alcançar sua existência sensível. Nogueira (1999) advertiu quanto à importância da não limitação à leitura como uma ação de simples decodificação da escrita ou como forma de orientação de acesso ao conteúdo registrado, mas como a função de “sobretudo, produzir, a partir do conjunto de sons reais, de gestos e movimentos resultantes de sua execução, a própria *obra*, na plenitude de sua realidade sensível” (NOGUEIRA, 1999, p. 59). Contudo, no que tange a habilidade para realização sensível da obra no gênero sacro-litúrgico, o Papa Pio X abordou a questão em diferentes aspectos. Por um lado estabeleceu regulamentações voltadas ao desenvolvimento do conhecimento e leitura do Canto Gregoriano, por outro lado implicou requerer de seus executantes o vínculo ativo intrínseco ao ofício litúrgico. Quanto ao Canto Gregoriano eleito no *Motu Proprio* como modelo para a realização do gênero sacro-litúrgico, o Papa Pio X, ao preocupar-se em fomentar seu ensino através dos seminários e institutos eclesiais, no capítulo VIII, parágrafos vinte e cinco e vinte e seis, demonstrou estar ciente da não proximidade à execução desse gênero bem como à leitura de seus signos, tanto por parte do clero quanto da população, ou seja, por mediadores/autores quanto por espectadores. Quanto ao vínculo participativo no ato litúrgico, no capítulo V, parágrafos treze e quatorze, vetou a participação feminina e estabeleceu exigências de aspectos morais e devocionais para a participação masculina. Tal preocupação manifestada no documento demonstra que, estando a identidade da música sacra intrinsecamente vinculada à unidade de seu sentido litúrgico, existiu ao mesmo tempo a consciência sobre a diversidade consequente das múltiplas possibilidades de realização sensível de uma obra, se esta permanecer apenas conjugada à expressão da personalidade sensível do executor.

No entanto, em outra vertente de reflexões, diversa às teorias anteriormente expostas, encontra-se em François Nicolas (2007) a opção por centrar o pensamento musical no interior da obra, preferindo não tomar em consideração os discursos exteriores a ela, frisando que o pensamento musical se encontra na obra e não no músico. Ao tomar como foco principal a obra que nominou como objeto musical, o autor desviou o direcionamento da relação sujeito/intérprete para valorizar os aspectos na obra como sujeito. Com essa perspectiva, para abordar o estilo de pensamento musical em uma obra, o autor distinguiu três categorias:

¹³⁵ Os pensamentos sobre a leitura, como um ato de execução tratados amplamente em Nogueira (1999), foram abordados como uma ação que se estende também à leitura interior, com caráter executivo, e não somente aquela que depende das ações do executante mediador entre obra e espectador.

construção, expressão e sensação. A construção relaciona-se com toda a dimensão na qual a obra se sustenta e que resulta nas estruturas que a constroem. A expressão representa a posição intermediária da obra ao atravessar o infinito sonoro em direção à música. Não é um estado, mas sim um movimento, uma flecha que projeta a obra para além dela mesma em direção à música. A expressão da obra pode abstrair do aspecto transcendente e supor apenas o infinito da obra como o momento de uma flecha entre dois infinitos. Expressão não se refere ao intérprete que 'se expressa' através da obra, mas que é atravessado pelo movimento da obra e pode também ser caracterizada como um movimento de endereçamento: que se dirige da obra para a música. A sensação aponta a extensão imanente da obra para além de sua construção e de sua expressão. A sensação da obra é a própria obra em sua dimensão de existência sensível, como travessia sensível, onde expressão é o movimento de endereçamento e a construção sua estrutura interior. A obra musical, assim, engloba três movimentos sintetizados como: um para estruturar a partitura, outro para atravessar esta estrutura, o último para reter o lugar presente como junção do sensível, para se expor em um aparecimento constantemente renovado do instante musical (NICOLAS, 2007, p. 118-122).

A partir dos pensamentos expostos em Nicolas (2007) passou-se a ponderar que a obra musical como sujeito valorizada em seus aspectos, considerada para além da relação obra e intérprete, inspira a uma reflexão aproximativa aos pensamentos expostos por Ratzinger (1986) sobre a música sacra litúrgica. Em seus pensamentos, Ratzinger (1986) afirma o papel integrante da música litúrgica no processo central da Encarnação, representado pelo símbolo sacramental. Sob essas circunstâncias, observa-se a proximidade dos pensamentos ao notar o distanciamento da abordagem da música como resultante da relação obra e intérprete, priorizando pôr em relevo a diretriz centrada na obra como sujeito, porém direcionando-a para sua relevante função na dinâmica da liturgia. A partir desse direcionamento poderia se pensar sobre alguns aspectos do *Motu Proprio* relacionando-os às três categorias anteriormente apresentadas: construção, expressão e sensação. No documento, o Papa Pio X ao ressaltar o Canto Gregoriano e a polifonia do século XVI deixou estabelecida a construção básica ou dimensão estrutural na qual a música sacra litúrgica deveria se sustentar. Assim como na categoria expressão abstraiu-se do aspecto transcendente expressivo da relação entre obra e intérprete para considerar apenas o instante sensível do movimento da obra para a música, permite-se aqui associar esse dinâmico direcionamento na obra sacra inerente à Liturgia à outra dimensão, ou seja, o instante imanente do movimento da obra à sacralidade litúrgica. No *Motu Proprio* a demanda requerida para alcançar esse fator pode ser observada na definição

da sacralidade da música em função de sua maior aproximação à melodia gregoriana, no capítulo II, parágrafo três. Já sobre a categoria sensação, que extrapola os aspectos da construção e expressão, torna-se possível pensar sobre esta categoria manifestada na dimensão sensitiva transcendente da música sacra litúrgica. O ponto de junção da existência sensível, do movimento de expressão e de sua estrutura interior refletido em um movimento que compreende a constante renovação do instante musical e do símbolo sacramental.

CAPITULO III

A Música Coral Sacra Brasileira à Luz do *Motu Proprio Tra le Solleccitudini*

No *Motu Proprio* pode-se logo pensar em um caráter contrastante entre as expressões de linguagens nacional e universal, que foi observado por Bispo (2014:3c) como possíveis de serem dissolvidas se forem observadas as tendências histórico-musicais sucedidas no Romantismo europeu. O século XIX foi marcado pela valorização da música e tradições populares e pela visão de retorno à era medieval. Esse retorno também pode ser observado no movimento de reforma da música sacra legitimada pelo *Motu Proprio*, do Papa Pio X, não somente no que tange à valorização do Canto Gregoriano e a polifonia do século XVI, mas também reconhecido nos esforços de edição dos livros de cânticos eclesiásticos baseados nos antigos manuscritos medievais, oriundos das pesquisas realizadas pelos monges de Solesmes. A primazia dada ao Canto Gregoriano e o reconhecimento à polifonia, desde que apresentando os valores artísticos sacrais, já haviam sido afirmados por João XXII e pelo Concílio de Trento, no século XIV e no século XVI, respectivamente. Pio X, veio a valorizar a polifonia do século XVI não somente pela possibilidade de expressão do texto na clareza da forma, mas por corresponder àquela que, em sua realização, melhor poderia revelar o conteúdo da Palavra ou Verbo.

Tais indicativos para expressão da sacralidade da música eclesiástica requeridos no *Motu Proprio* encontram-se aqui sintetizados, por considerar-se útil rever os pontos centrais estabelecidos no documento, antes que as apreciações musicais sejam apresentadas. Assim, sob a perspectiva de uma abordagem concisa sobre o documento pode-se levantar as seguintes características prescritas nos capítulos e parágrafos: Capítulo I - 1. A música sacra é parte integrante da liturgia solene. 2. Deve apresentar as qualidades: santidade, delicadeza das formas e universalidade. Capítulo II – 3. Os gêneros estabelecidos foram: o Canto Gregoriano, que em grau supremo apresenta as qualidades requeridas; 4. A Polifonia Clássica, especialmente da Escola Romana do século XVI; 5. A música moderna, desde que corresponda às normas estabelecidas em qualidade, seriedade e gravidade; 6. Estas devem ser especialmente vigiadas quanto ao profano na forma, andamentos e motivos teatrais. Capítulo III. - 7. A língua oficial da Igreja é o latim; proíbe o canto em língua vernácula nos ofícios litúrgicos solenes. 8. e 9. Não se deve alterar, substituir ou omitir inteiro ou em parte os textos litúrgicos, que devem ser respeitados em sua integridade como nos livros aprovados; sem

posposição, alteração e repetição indevida de palavras, sem deslocar sílabas e sempre de modo inteligível. Capítulo IV - 10. As formas da Missa e Ofício devem ser conservadas. 11. Kyrie, Glória, Credo, etc. devem conservar sua unidade na composição; conserve-se a forma tradicional do hino, por exemplo, *Tantum ergo* deve apresentar a mesma forma para primeira e segunda estrofe. Capítulo V - 12. Alguns cantos ficam reservados para o celebrante e ministros, o restante deverá ser executado pelo coro dos clérigos/levitas; as músicas devem conservar o caráter de música de coro; solos não são proibidos, mas não devem predominar. 13. e 14. Os cantores exercem ofício litúrgico, por isso, as mulheres não são admitidas no coro ou capela musical; os homens cantores devem apresentar piedade e integridade de vida, devota e modesta atitude durante a função litúrgica; Capítulo VI – 15. A música da igreja é primordialmente vocal, porém admite-se acompanhamento de órgão e, sob cautela e consentimento, também outros instrumentos são admitidos. 16. ao 18. Os instrumentos devem sustentar e nunca encobrir o canto; proíbe extensos prelúdios e interlúdios; a sonoridade do órgão deve apresentar afinidade com a natureza própria do instrumento e as qualidades requeridas para a música. 19 ao 21. Proíbe na Igreja o piano, instrumentos de percussão e bandas; admite instrumentos de sopros, desde que em composições de estilo grave; admite bandas em procissões, desde que não executem música profana. Capítulo VII - 22 e 23. A duração da música não deve fazer esperar a cerimônia litúrgica do celebrante; condena como falta gravíssima que a liturgia seja posta dependente da música. Capítulo VIII – 24. Para o cumprimento do *Motu Proprio* estabeleceu: criação de comissão de especialistas; 25. e 26. Aulas de Canto Gregoriano nos seminários e institutos eclesiásticos; nos estudos superiores que se apliquem os princípios e leis da música e estética da arte sacra necessária à plena cultura eclesiástica; 27 e 28. O restabelecimento das antigas *Scholae Cantorum*, ao menos nas grandes Igrejas; sustentar e promover escolas superiores de música sacra, considerando sumamente importante que a Igreja apoie a instrução de seus mestres de música, organistas e cantores. Capítulo VIII – 29. Recomenda-se que todos devem favorecer o cumprimento das reformas estabelecidas.

A seguir, será exposta uma ilustração musical das propriedades para a música sacra requeridas no documento, através das apreciações e aproximações das obras sacras e religiosas dos compositores brasileiros.

3.1. Apreciações e Aproximações das Obras Corais dos Compositores Brasileiros ao Documento *Motu Proprio Tra le Sollicitudini*

Henrique Oswald (1852-1931)

Com exceção à composição de três motetos no ano de 1913, pode-se observar na relação de obras do compositor (Anexos I) que a maior parte das obras sacras de Henrique Oswald foram compostas entre os anos de 1925 e 1930.

Bevilacqua (1946) apresentou um dos primeiros textos que associou a dedicação do compositor ao gênero sacro, em seus últimos anos de vida, ao fato de Alfred Oswald, seu filho, ter ingressado para a Ordem Jesuíta, a partir de 1920. Desde então, o autor afirmou que ele “se fartou de pedir ao pai fornecesse material à comunidade para se utilizar dele nas cerimônias do Colégio, nos Estados Unidos, onde atua como mestre e encarregado da música” (BEVILACQUA, 1946, p. 341). Torna-se possível supor que, com exceção às obras de mais longa duração, como a Missa de *Requiem* e a Missa Solene, compostas em 1925, esse seja um dos motivos porque a maior parte de seu repertório sacro seja composto por pequenos motetos. Na presente pesquisa foram abordados os motetos *Tantum Ergo* e *Veni Sancte Spiritus*, compostos no ano de 1930, em sua fase mais madura no gênero sacro, após a composição das duas grandes obras acima citadas.

- ***Tantum Ergo***

A composição do texto do hino *Tantum Ergo* remonta ao período da Idade Média. Os versos que compõe esse hino correspondem às duas últimas estrofes colhidas do poema *Pange Lingua*, composto por São Tomás de Aquino. Na liturgia católica o hino *Pange Lingua* enquadra-se na festa de *Corpus Christi* e na celebração da quinta-feira da Semana Santa. Liturgicamente é comum que as duas estrofes do hino *Tantum Ergo* sejam executadas separadamente. Enquanto as primeiras estrofes do hino *Pange Lingua* devem ser cantadas durante a procissão do Santíssimo, que se realiza ao final da missa na quinta-feira santa, as duas estrofes finais, *Tantum Ergo*, devem ser cantadas no altar, ao retorno do Santíssimo. As duas estrofes do hino *Tantum Ergo* e *Genitori* fazem também parte do momento culminante do rito paralitúrgico na Bênção do Santíssimo Sacramento (CULLEN, 1983, p. 79-81).

O hino *Tantum Ergo* foi composto por Henrique Oswald para 4 vozes mistas e órgão, como também em versões para 3 vozes femininas e 3 vozes masculinas. Foi selecionada para

o registro a versão para vozes masculinas, que apresenta a tonalidade de Mi bemol maior, em compasso quaternário – 4/4, com indicação de andamento *Andante*, sobre o texto em latim. A indicação da presença do órgão encontra-se na forma de pedal nos baixos para sustentação simples e/ou realizações harmônicas. Apesar da indicação de compasso quaternário, a movimentação rítmica fluente da peça induz a condução ao movimento binário. A movimentação rítmica é composta apenas por mínimas, simples e pontuadas, e semínimas. A estrutura da obra foi composta inteiramente na forma coral, em blocos harmônicos, com a articulação do texto em textura homofônica silábica. A estrofe tem seus versos dispostos em três frases musicais simétricas, com oito compassos, contendo cada uma das frases dois membros com quatro compassos, para articulação de dois versos. A primeira frase musical apresenta os versos *Tantum ergo Sacramentum* (O sacramento tão grande) e *Veneremur cernui* (Veneremos ajoelhados). A segunda frase apresenta os versos *Et antiquum documentum* (E a antiga lei) *Novo cedat ritui* (dê lugar ao novo rito). A terceira frase apresenta os versos *Prestet fides supplementum* (Que a fé sirva de suporte) *sensuum defectui* (Aos defeitos dos sentidos). A movimentação harmônica não apresenta complexidades. A primeira frase estende-se do compasso 1 ao 8, no âmbito da tônica, Mi bemol maior. A segunda frase, entre os compassos 9 e 16, conduz a harmonia para o tom da dominante, Si bemol. A terceira frase inicia-se no compasso 17, modulada para o tom do homônimo menor, Mi bemol menor, e reconduz para conclusão, no compasso 25, para o tom principal, Mi bemol maior, em cadência perfeita. A obra não apresenta tensões melódicas ou harmônicas. A melodia principal é conduzida pela primeira voz, iniciada em dinâmica piano. Apresenta indicação de crescendo na conclusão da frase, que prepara a entrada da segunda frase em dinâmica forte. A segunda frase inicia-se pelo ponto culminante no que tange à dinâmica, à tessitura mais aguda da voz e ao mais extenso intervalo da melodia (quinta justa), apresentando chave de decrescendo logo após a indicação de forte, no compasso 9. A terceira frase inicia-se em súbito pianíssimo, mantendo a atmosfera de recolhimento na frase. Ao final do compasso 25 encontra-se um sinal de *ritornello*, indicando o retorno para apresentação da segunda estrofe obedecendo a mesma organização estrutural: primeira frase melódica para os versos *Genitori, Genitoque* (Aos Pais e ao Filho) *Laus et jubilatio* (Louvores e jubilação), segunda frase para os versos *Salus, honor, virtus quoque* (Saudações, honra, força) *Sit et benedictio* (E benção sejam dadas) e terceira frase para os versos *Procedenti ab utroque* (A ele que procede de ambos) *Compar sit laudatio* (seja dado o mesmo louvor). Ao final da

execução da segunda estrofe, a palavra *Amen* é articulada nos compassos 26 e 27, confirmando a tonalidade principal, em cadência plagal e dinâmica pianíssimo.

Tantum ergo

Henrique Oswald

Andante

Tenor 1

Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum Ve-ne-re-mur cer-nu-i,
Ge-ni-to-ri, Ge-ni-to-que Laus et ju-bi-la-ti-o,

Tenor 2

Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum Ve-ne-re-mur cer-nu-i,
Ge-ni-to-ri, Ge-ni-to-que Laus et ju-bi-la-ti-o,

Baixo

(Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum Ve-ne-re-mur cer-nu-i,
Ge-ni-to-ri, Ge-ni-to-que Laus et ju-bi-la-ti-o,

9

T 1

Et an-ti-qu-um do-cu-men-tum No-vo ce-dat ri-tu-i
Sa-lus ho-nor— vir-tus quo-que Sit et be-ne-di-tu-i

T 2

Et an-ti-qu-um do-cu-men-tum No-vo ce-dat ri-tu-i
Sa-lus ho-nor— vir-tus quo-que Sit et be-ne-di-tu-i

B

Et an-ti-qu-um do-cu-men-tum No-vo ce-dat ri-tu-i
Sa-lus ho-nor— vir-tus quo-que Sit et be-ne-di-tu-i

17

T 1

Præ-stet fi-des sup-ple-men-tum Sen-su-um de-fec-tu-i A-men.
Pro-ce-den-ti ab u-tro-que Com-par sit lau-da-ti-o

T 2

Præ-stet fi-des sup-ple-men-tum Sen-su-um de-fec-tu-i A-men.
Pro-ce-den-ti ab u-tro-que Com-par sit lau-da-ti-o

B

Præ-stet fi-des sup-ple-men-tum Sen-su-um de-fec-tu-i A-men.
Pro-ce-den-ti ab u-tro-que Com-par sit lau-da-ti-o

Exemplo musical 1. – Tantum Ergo – Henrique Oswald

A partir de manuscrito na Biblioteca de Comunicação e Artes da USP

Segundo Cullen (1983, p.80) a poesia corresponde à transmissão de “um espírito calmo de adoração, de admiração diante do Mistério do altar, e da alegria íntima dos fiéis”. Sob uma perspectiva geral, observou-se na composição de Henrique Oswald a busca de uma expressão serena e reflexiva para o texto, que corresponde à atmosfera descrita por Cullen (1983). Os recursos para alcançar tal expressividade foram apreciados como: simetria das frases, ausência de tensão harmônica e rítmico-melódica, melodia principal desenvolvida, sobretudo, por graus conjuntos e pequenos intervalos melódicos, predominância de tessitura central nas vozes, dinâmica piano e textura que favorece a inteligibilidade do texto. No *Motu Proprio*, capítulo IV, parágrafo 11, letra C, o Papa Pio X pôs em relevo quanto ao dever de conservar a forma tradicional do hino, e fez especial referência ao hino *Tantum Ergo*, para exemplificar, quanto à manutenção da mesma forma musical para a composição das duas estrofes. Através da composição apreciada, nota-se que Oswald estava perfeitamente ciente e buscou atender às normas estabelecidas, não somente na clareza da forma, mas também em sua atmosfera.

- ***Veni Sancto Spiritus***

O *Veni Sancte Spiritus* é uma invocação ao Espírito Santo comumente cantada como Antífona nas partes móveis da Missa. Encontra-se no *Liber Usualis* (1997, p. 1837) na relação de Antífonas. A composição de Henrique Oswald apresenta o título *Veni Sancto Spiritus*, porém a palavra *Sancto* deve ser corrigida para *Sancte*. A obra foi composta no ano de 1930 para coro a três vozes em duas versões, para vozes femininas e masculinas. A versão para três vozes femininas, *a cappella*, apresenta a tonalidade de Fá menor, andamento *Molto lento*, compasso ternário – 3/2, sobre o texto em latim. A obra foi composta com o texto inteiramente apresentado em textura homofônica silábica, estruturado em duas frases com cinco compassos, contendo cada frase dois membros assimétricos, isto é, com dois e três compassos e vice-versa. A primeira frase apresenta os dois membros com dois e três compassos, respectivos a *Veni, Sancte Spiritus* (Vinde, Espírito Santo) *reple tuorum corda fidelium* (enchei os corações dos vossos fiéis). A segunda frase consiste de dois membros da frase com três e dois compassos, respectivos a *Et tui amoris in eis* (e o vosso amor neles) *ignem acende* (em fogo acendei). A primeira frase se estende do compasso 1 ao 5, iniciado em acorde do tom principal, Fá menor, em dinâmica pianíssimo. Apresenta chave de crescendo

no início do segundo membro da frase, para conduzir ao final em acorde da subtônica, Mi bemol maior.

Molto lento.
 pp

SOPRANOS
 Ve-ni. Sancto Spi-ri-tus, re-ple-tu-órum cor-da fi-dé-li-um,

I^{os}
 CONTRALTOS
 pp
 Ve-ni, Sancto Spi-ri-tus, re-ple-tu-órum cor-da fi-dé-li-um,

II^{os}
 CONTRALTOS
 pp
 Ve-ni, Sancto Spi-ri-tus, re-ple-tu-órum cor-da fi-dé-li-um,

Exemplo musical 2. – *Veni Sancte Spiritus*, compasso 1 ao 5 – Henrique Oswald

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.Ltda.

A segunda frase inicia-se no compasso 6, em dinâmica meio forte, executando a nota Fá – 4, a mais aguda do naipe de soprano, sugerindo uma culminância pela abertura do acorde, porém logo seguida de dinâmica decrescendo e fechamento harmônico no compasso 8, preparando um caráter de recolhimento. A fluência do texto, até então articulado de forma contínua, no compasso 8, foi interrompido por uma pausa ao final do primeiro membro da frase, com aparição da primeira dissonância em acorde de Sol menor com sétima. Após a pausa, o membro final da frase é iniciado em dinâmica pianíssimo, conduzindo à conclusão, no compasso 10, em cadência perfeita para o acorde do tom homônimo, Fá maior. No último compasso o acorde foi aberto para quatro vezes apresentando um *divise* no extremo grave da voz de contralto, nota Fá – 2, intensificando um caráter introspectivo da obra, porém ao mesmo tempo iluminado pelo acorde do modo maior. A movimentação rítmica é lenta, consistindo de mínimas simples e pontuadas e semínimas. A melodia principal encontra-se no naipe de soprano, porém as outras vozes também apresentam interesse melódico. Nas melodias há a predominância de graus conjuntos e notas repetidas. O maior intervalo empregado foi a quinta justa, estando as mais expressivas presentes na segunda frase.

Exemplo musical 3. – *Veni Sancte Spiritus*, compasso 6 ao 10 – Henrique Oswald

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.Ltda.

A oração *Veni, Sancte Spiritus* é constituída por um texto conciso. Por esse motivo, atendendo às normas eclesiásticas para a estruturação dos textos nas composições sacras, a obra de Oswald apresenta-se breve, favorecendo a articulação das palavras de forma fluente e inteligível, sem repetições, deslocamentos ou alterações. Os recursos identificados para expressão do caráter da obra foram: a rítmica, melodia e harmonia sem complexidades, textura de articulação do texto integralmente homofônica em região central das vozes, dinâmica pouco intensa, variando entre meio forte e pianíssimo, e andamento lento. Desse modo, o caráter expressivo da obra conduz a uma atmosfera de recolhimento e serenidade.

O interesse de Oswald pelo gênero sacro foi associado por Bevilacqua (1946) à sua reconhecida religiosidade, como “um sincero crente, assíduo às cerimônias da Igreja, antigo organista militante. Não se trata, pois, de um convertido ao gênero; [...]. É uma arte praticada com bondade, seriedade e gravidade, como a deseja Pio X, no seu ‘Motu Proprio’, sem deixar de ser, embora, algo modernizada [...]” (BEVILACQUA, 1946, p. 341). Desse modo, o autor referiu-se ao conhecimento e preocupação por parte do compositor em atender às normas estabelecidas para a composição sacro-litúrgica.

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Nepomuceno ao retornar ao Brasil, em 1895, logo participou da campanha pela reforma da música sacra deflagrada através do *Jornal do Comércio*. O compositor demonstrou através de suas manifestações na referida campanha, ser conhecedor das regras eclesiásticas que regiam a composição da música litúrgica. Bevilacqua (1946, p. 333) afirmou já estar Nepomuceno debruçado sobre o estudo do Regulamento para a Música Sacra, de 1894, emitido pelo Papa Leão XIII, quando referências ao documento foram publicadas pelo *Jornal do Comércio*, em outubro de 1895. A peça musical ‘Canto Fúnebre’ apresenta na partitura editada por Carlos Wehrs & Co. RJ, em 1933, no rodapé direito ao final da obra, as informações de local e data: Petrópolis, setembro de 1896. Demonstra, assim, que a obra, apesar de composta em pleno período da campanha pouco antes do século XX, deve ser ressaltada pelo seu caráter e afinidade às medidas eclesiásticas que viriam a ser, logo a seguir, definitivamente estabelecidas pelo *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*. Sob essa perspectiva, essa peça representa um papel de precursora no conjunto das obras abordadas nesta pesquisa.

- **Canto Fúnebre**

O Canto Fúnebre está composto para duas vozes iguais *a cappella*. Na edição, sob o título, constam as seguintes definições quanto à formação: coro a duas vozes. Porém não há determinação quanto ao gênero vocal, se feminino ou masculino. Entretanto, a composição foi realizada na clave de sol em ambas as vozes, o que indica a tessitura das vozes de soprano e meio soprano/contralto ou, se executada uma oitava abaixo, torna-se apropriada para a voz de tenor e barítono/baixo. O uso de transposições de oitavas é comum na realização de obras onde constam apenas as definições para vozes iguais na partitura. O texto em latim apresenta apenas duas frases *Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam Tuam* (Misericórdia de mim Deus, segundo a tua grande misericórdia). O texto foi recolhido do primeiro versículo do Salmo 50 (51), conhecido como *Miserere*. Nas tradições litúrgicas, é comumente utilizado como salmo penitencial e representa um ato de contrição, onde teologicamente é considerado como um dos mais profundos dos salmos pela “visão do pecado e da ansiedade do homem diante do pecado” (CULLEN, 1983, p. 124). Em sua origem, o salmo foi atribuído a Davi, pelo pesar da responsabilidade da morte de Urias, marido de Betsabéia, com quem Davi havia cometido adultério. Pode-se aqui deduzir quanto à escolha para o título em português, Canto Fúnebre, a intenção de expressar a culpa e pesar diante do pecado e da morte. Para corroborar

esse sentido, a obra foi composta em andamento lento e compasso quaternário – 4/2. Empregou predominantemente figuras rítmicas de longa duração, variando entre semibreve e mínimas, com semínimas utilizadas apenas como notas de passagem em melismas e figuras rítmicas de breves na cadência final. É uma obra de curta duração, com 31 compassos. As duas vozes estão realizadas em contraponto, em estilo imitativo, no modo de Si bemol dórico. Na primeira parte, que se estende do compasso 1 ao 12, a primeira voz, no modo autêntico, inicia o tema na nota Si bemol e desenvolve a melodia fluindo, sobretudo, no âmbito do intervalo de quinta ascendente, entre a nota inicial, ou *finalis*, à nota Fá, ou nota recitante. A segunda voz, no modo plagal, inicia o tema imitativo no terceiro compasso com a nota Fá e desenvolve a melodia estendendo-a no âmbito do intervalo de quinta ascendente até a nota Dó e descendente até a nota Ré. Conclui junto com a primeira voz no primeiro tempo do compasso 12. A principal apresentação do texto ocorre na primeira voz, onde foi exposta três vezes a súplica *Miserere mei Deus*, intensificando a tensão a cada repetição da súplica através da progressão ascendente das notas iniciais e da dinâmica. A primeira vez apresenta a nota inicial Si bemol em dinâmica piano, a segunda vez uma terça acima, na nota Ré com indicação de dinâmica crescendo e a terceira vez uma quinta acima, na nota Fá levando a cessão à culminância em movimento melódico à nota Sol, para a seguir em movimento descendente e com indicação de dinâmica decrescendo conduzir ao repouso no primeiro tempo do compasso 12.

Lento

Iª VOZ
Mi - se - re - re - me - i De - us

IIª VOZ
Mi - se - re - re -

5
cresc.
Mi - se - re - re - me - i De - us

cresc.
me - i me - i De - us Mi - se -

9
dim. p
Mi - se - re - re - me - i De - us Mi - se

re - re - me - i De - us

Exemplo musical 4. – Canto Fúnebre, compasso 1 ao 12 – Alberto Nepomuceno

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.Ltda.

Na segunda parte, que se inicia com indicação de dinâmica piano na metade do primeiro tempo do compasso 12 e se estende até o compasso 24, a primeira voz reinicia o tema na nota Fá, em modo plagal, enquanto a segunda voz reinicia o tema imitativo, com mesma indicação de dinâmica, na metade do primeiro tempo do compasso 14, com a nota Si bemol, no modo autêntico. Semelhante à primeira parte, os tratamentos dados à repetição do texto *Miserere mei Deus* conduz a tensão crescente da obra que alcança sua culminância ao final da cessão no compasso 24. A intensidade começa a ser construída a partir do compasso 18, na segunda repetição do texto, com indicação de dinâmica crescendo em ambas as vozes. A culminância da tonicidade da obra foi atingida no compasso 21, com dinâmica forte, com um salto melódico de oitava ascendente na primeira voz sobre a nota Sol bemol, afirmando uma modulação ao modo de Fá frígio. Assim se mantem em ambas as vozes até os compassos 23 e 24, onde, para enfatizar a tensão criada, surge a primeira indicação de agógica em *poco sostenuto* sobre o movimento de cadência melódica das vozes, em intervalo harmônico de oitava sobre a nota Fá, culminando o caráter tenso e suspensivo da cessão.

Iª VOZ
us Mi - se - re - re - me - i me - i

IIª VOZ
us Mi - se - re - re - me - i

De - us Mi - se - re - re - me - i

me - i Mi - se - re - re - me - i me - i

Mi - se - re - re - me - i me - i De - us

De - us Mi - se - re - re - me - i De - us

Exemplo musical 5. – Canto Fúnebre, compasso 12 ao 24 – Alberto Nepomuceno

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.Ltda.

A partir do compasso 25, a terceira e última parte se inicia criando um contraste na atmosfera da obra, em relação aos eventos anteriores. Dessa vez é a segunda voz que reinicia a apresentação do tema em dinâmica piano, no modo plagal sobre a nota Fá, para a seguir ser imitada pela primeira voz, que se inicia no compasso 26 no modo autêntico com a nota Si bemol, em mesma dinâmica. O texto da terceira parte, apresentando um caráter expressivo de recolhimento, articula a segunda parte do versículo, *Secundum magnam misericordiam tuam* (Segundo a tua grande misericórdia). Este recebe um tratamento melismático semelhante à primeira parte da obra. O caráter de introspecção, porém, é intensificado pela indicação de dinâmica diminuindo, no compasso 29, e culmina com a dinâmica pianíssimo, requerida no último compasso. Com indicação de *rallentando* no compasso 30, uma cadência plagal conclui a obra que se encerra no modo autêntico sobre a nota Si bemol, apresentando os intervalos superpostos de quinta e oitava, bem como o único *divise a três* vezes, no último compasso da obra.

Iª VOZ

Se - cum - dum ma - gnam

IIª VOZ

Se - cum - dum ma - gnam Mi - se - ri -

mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

cor - di - am tu - am.

Exemplo musical 6. – Canto Fúnebre, compasso 25 ao 31 – Alberto Nepomuceno

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.Ltda.

O Canto Fúnebre apresenta algumas dificuldades no que tange à prosódia do texto que precisam ser transpostas pelos cantores. O problema mais comum encontrado foi a presença de longa duração rítmica e saltos melódicos ascendentes empregados para a articulação de sílabas finais, que deveriam ser articuladas de forma sempre átonas no latim. Sobretudo na construção do ponto clímax para a cadência da obra, onde a sílaba final da palavra *Miserere* deve ser executada de forma átona, apesar do salto de oitava ascendente em região aguda.

- ***O' Salutaris Hostia e Tantum Ergo***

Alberto Nepomuceno compôs entre os anos de 1909 e 1911 quatro peças que compuseram o Álbum Eucarístico, editado pela Casa Arthur Napoleão e Sampaio Araújo & Cia. As duas primeiras peças desse álbum, *Panis Angelicus* e *Ecce Panis Angelorum*, foram compostas em outubro de 1909 e março de 1911, respectivamente. Na edição de ambas consta a dedicatória à filha Maria Astrid, para serem cantadas na cerimônia religiosa no dia de sua primeira comunhão na *Capella do Sacré Coeur*, no Alto da Boa Vista – Tijuca. As duas peças seguintes, aparentemente, foram compostas para a mesma ocasião. Na terceira peça, *O' Salutaris Hostia*, consta na partitura, sob o título, a indicação para coro de vozes femininas e a dedicatória: “À Esilda (para ser cantada na Missa de sua 1ª. Comunhão em 21 de Novembro de 1911)”. Na quarta peça, *Tantum Ergo*, sob o título consta a dedicatória: “Às minhas alumnas do CURSO JACOBINA para ser cantada na renovação dos votos do batismo na

Matriz de N.S. Gloria no dia 21 de novembro de 1911.” Os textos de ambos os hinos foram compostos por S. Tomás de Aquino e são estrofes colhidas de poemas maiores. *O’ Salutaris Hostia* corresponde às duas últimas estrofes do hino *Verbum Supernum Prodiens*, enquanto *Tantum Ergo* corresponde às duas últimas estrofes do hino *Pange Lingua*.

O hino eucarístico *O’ Salutaris Hostia* na liturgia católica costuma ser utilizado na aclamação do santíssimo Sacramento, porém é também empregado como moteto independente no ofertório e comunhão (CULLEN, 1983, p. 84). A obra, para execução em cerimônia litúrgica, foi composta para coro feminino a quatro vozes, com indicação de andamento *Molto lento*, com parte para apoio harmônico apresentando a indicação para *harmonium ad libitum*, tonalidade de Sol maior e compasso ternário – 3/4. O texto do hino foi tratado de forma silábica em textura homofônica e organizado em estrutura de frases simétricas de quatro em quatro compassos ao longo da peça. Observa-se o uso de harmonia convencional com alternância de acordes perfeitos e imperfeitos a três e quatro sons, com presença de acordes de sétima com função dominante apenas em cadências. Existe a predominância de graus conjuntos na condução das vozes, pouco uso de dissonâncias, frequência de movimento contrário e oblíquo entre as vozes extremas, porém alcançando o resultado de um todo coeso e homogêneo no movimento dos acordes. Com dinâmica piano predominando no todo da obra, apresenta, por tudo isso, uma atmosfera de serena expressão do texto litúrgico. A peça pode ser dividida em três seções. A primeira seção expõe as três primeiras frases *O’ salutaris Hostia, Quae caeli pandis ostium, Bella premunt hostilia* (Oh Hóstia salvadora, Que abre as portas do céu, Lutas adversas nos oprimem), estendendo-se do compasso 1 ao 12. Inicia-se em dinâmica piano, no acorde da tônica Sol maior e conduz à cadência da dominante, Ré maior, ao final da segunda frase, nos compassos 6 ao 8. Conclui o final da terceira frase em cadência suspensiva de dominante, Si maior, do tom relativo menor.

Molto lento

O' Sa - lu - ta - ris Ho - sti - al' Quae coe - li pan - dis

o - sti - um, Bel - la pre - munt ho - sti - li - a.

Exemplo musical 7. – *O' Salutaris Hostia*, compasso 1 ao 12 – Alberto Nepomuceno

A partir de edição pela Editora Sampaio Araújo & Cia.

A segunda seção se estende do compasso 13 ao 24 apresentando as três frases: *Da robur, fer auxilium, Uni trinoque Domino, Sit sempiterna gloria* (Dá força, traz auxílio, Ao Deus, uno e trino, Glória seja para sempre). Inicia-se com indicação de dinâmica crescendo, sobre o acorde do tom relativo, Mi menor, conduzindo à cadência suspensiva no acorde Lá maior de dominante da dominante, no compasso 20. Ao iniciar a terceira frase com acorde de Lá menor, retoma a dinâmica piano e alcança, ao final da frase para a palavra Glória, o extremo mais agudo da voz de soprano na nota Mi em cadência perfeita sobre a tônica.

Da ro - bur, fer au - xi - li - um. U - no tri - no que

Do - mi - no Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a;

Exemplo musical 8. – *O' Salutaris Hostia*, compasso 13 ao 24 – Alberto Nepomuceno
A partir de edição pela Editora Sampaio Araújo & Cia.

A terceira seção se estende do compasso 25 ao 37, apresentando as duas frases finais e o *Amen*: *Qui vitam sine termino, Nobis donet in patria, Amen* (Que nos dê a vida eterna, Na Pátria Celestial, Amem). Inicia retomando a dinâmica piano e o motivo harmônico e melódico apresentado no início da obra, porém conduzindo o final da frase, no compasso 28, à cadência suspensiva com o acorde de Sol maior com sétima, dominante do quarto grau. Inicia a última frase no compasso 29, confirmando a dinâmica piano, com o mesmo acorde anterior passando por encadeamento ao quarto grau, e retornando nos compassos 31 ao 33 à tônica em cadência perfeita para a conclusão da frase. Desse modo, é a única frase que quebra a simetria frasal, por apresentar 5 compassos. A palavra *Amen* é apresentada igualmente duas vezes, realizada em dois compassos cada, em cadência plagal e dinâmica piano.

Qui vi - tam si - ne ter - mi - no No bis do - net in

pa - tri - a. A - men. A - men.

Exemplo musical 9. – *O' Salutaris Hostia*, compasso 25 ao 37 – Alberto Nepomuceno

A partir de edição pela Editora Sampaio Araújo & Cia.

Como um todo, a peça *O' Salutaris Hostia* apresenta harmonia e cadências tradicionais, em blocos harmônicos conduzindo o texto de forma clara, sem movimentos de ornamentos entre as vozes. Encontra-se notas de passagem apenas na última frase ao final da peça, sobretudo nas cadências finais. A rítmica confere um caráter lento à obra, com predominância de semínimas e mínimas, mínimas pontuadas nas cadências e colcheias apenas nas notas de passagem ao final da obra. A prosódia do texto foi corretamente empregada e favorecida em sua articulação pelas características rítmicas e de estrutura da obra como um todo. Desse modo, não se encontram complexidades para a execução vocal, observando ainda que a extensão das vozes está predominantemente trabalhada na região central, não havendo uso de extremos agudos para as vozes de sopranos, porém se estendendo ao extremo grave nas vozes de contraltos.

O hino *Tantum Ergo* é comumente empregado na liturgia católica para o momento da bênção do santíssimo Sacramento. Segundo as indicações na partitura, Nepomuceno o compôs para execução na cerimônia de crisma de suas alunas do colégio religioso católico Jacobina. A música foi composta para vozes femininas em uníssono, com indicação de andamento Lento, na tonalidade de Ré maior, compasso quaternário. O acompanhamento harmônico, com indicação para execução em *hamonium* ou órgão, apresenta como abertura, nos dois primeiros tempos do compasso, a nota da tônica Re, executada em oitavas, prosseguindo a partir do terceiro tempo com a harmonização de apoio ao hino cantado, assim se mantendo ao longo da composição. O texto, por toda a obra, foi tratado de forma silábica a uma voz, apresentando a organização das frases de forma simétrica de dois em dois compassos, iniciando na segunda metade e terminando na primeira metade de cada compasso. Na melodia do hino há a predominância de graus conjuntos, a terça maior é o maior intervalo a ser cantado e a tessitura vocal geral apresentada compreende a extensão entre o Ré – 3 e o Dó – 4. A peça pode ser dividida em três seções, contendo duas frases cada uma, e desse modo organizada para a execução tanto da primeira estrofe quanto da segunda estrofe. Ao final da primeira estrofe encontra-se indicação de sinal de ritornelo para execução da segunda estrofe sob a mesma melodia. No todo da obra, o hino foi composto com caráter de coral gregoriano. A primeira parte apresenta o texto *Tantum ergo Sacramentum, veneremur cernui* (O' Sacramento tão grande, veneremos ajoelhados), se estende da segunda metade do primeiro compasso à primeira metade do compasso 5. A melodia, de um modo geral, é composta de movimento ascendente em extensão de quinta, entre a nota fundamental Ré e a nota da dominante Lá, seguida na segunda frase de retorno a tônica Ré. O texto é articulado em figuras rítmicas de semínimas, com o encadeamento de semínima pontuada e colcheia, seguida de mínima apenas na cadência ao final da frase. O acompanhamento reproduz a mesma rítmica do canto, tendo recebido a indicação de dinâmica piano e articulação legato.

Lento

CORO

Tan-tum er-go Sa-cra-men-tum ve-ne-ré-mur cêr-nu-i: et an
Ge-ni-tó-ri, Ge-ni-to-que laus et ju-bi-la-ti-o, Sa-lus,

HARMONIUM
ou ORGAM

p

f

Exemplo musical 10. – *Tantum Ergo*, compasso 1 ao 5 – Alberto Nepomuceno
A partir de edição pela Editora Sampaio Araújo & Cia.

A segunda parte, apresentando o texto *Et antiquum documentum, novo cedat ritui* (e a antiga lei, dê lugar ao novo rito), se estende da segunda metade do compasso 5 até a primeira metade do compasso 9. A melodia apresenta o mesmo tratamento rítmico-melódico, apresentando o movimento ascendente em extensão de quinta a partir do terceiro grau, nota Fá até a nota Dó, e retornando para o final da frase sobre a nota Mi, em acorde de dominante. O texto recebeu as mesmas articulações rítmicas descritas na primeira parte.

CORO

i: et an-ti-quum do-cu-men-tum no-vo ce-dat ri-tu-i: praes-tet
o, Sa-lus, ho-nor, vir-tus quo-que sit et be-ne-dí-cti-o: pro-ce

HARMONIUM
ou ORGAM

p

f

Exemplo musical 11. – *Tantum Ergo*, compasso 5 ao 9 – Alberto Nepomuceno
A partir de edição pela Editora Sampaio Araújo & Cia.

A terceira parte, apresentando o texto *Prestet fides supplementum sensuum defectui* (Que a fé sirva de suporte aos defeitos dos sentidos) inicia-se na segunda metade do compasso 9 e conclui na primeira metade do compasso 13. Foram repetidos os mesmos procedimentos rítmico-melódicos das frases anteriores, com conclusão do texto da primeira estrofe sobre a tônica Re. Com uma barra de ritornelo, indica-se um direto retorno para execução da segunda

estrofe, apresentando na parte do órgão a indicação de dinâmica forte para a segunda vez. Ao final, encontram-se dois compassos com a informação sobre eles “para acabar”, apresentando o canto do *Amen* em melisma de graus conjuntos com extensão de terça ascendente e cadência plagal para a tônica no acompanhamento.

CORO

i: praes-tet fi-des sup-ple-men-tum sen-su-um de-fe-ctu-i. A - men.
o: pro-ce-den-ti ab u-tró-que com-par sit lau-da-ti-o.

HARMONIUM
ou ORGAM

Exemplo musical 12. – *Tantum Ergo*, compasso 9 ao 15 – Alberto Nepomuceno

A partir de edição pela Editora Sampaio Araújo & Cia.

A estrutura geral da peça apresenta harmonias e cadências tradicionais no acompanhamento ao instrumento para a melodia do hino cantado à uma voz. A estrutura melódica em geral apresenta movimentos ascendentes e descendentes com predominância de graus conjuntos, que não conferem ao hino momentos de tensão ou clímax em seu desenvolvimento. A expressão do texto é favorecida pela articulação silábica em rítmica simples e acompanhamento com função apenas de apoio harmônico.

Alberto Nepomuceno, pelo campo de estudos exercido na Europa, nos países Itália, Alemanha, França e Noruega¹³⁶, e ao elaborar o Regulamento para Reforma da Música Sacra, no Rio de Janeiro, em 1898, permitiu fazer crer sobre seus sólidos conhecimentos para a composição no gênero, bem como demonstrou ter ciência sobre as prescrições estabelecidas pelo documento pontifício, então em vigor, emitido pelo Papa Leão XIII, em 1894. Torna-se, assim, possível concluir que, para Nepomuceno, a aproximação às normas estabelecidas pelo *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* em suas composições sacras tenha vindo a representar o exercício de uma propriedade no gênero, por ele já conhecido e vivenciado. Nas obras abordadas podem ser observadas a aproximação aos teores estabelecidos nos documentos para

¹³⁶ Ver Anexo 1, pág. 143. Para informações mais recentes sobre seus estudos na Europa, recomendo leitura: VIDAL, João. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

a composição sacra ao se identificar a completa ausência dos seguintes elementos: reminiscência ao profano na escolha dos andamentos, estruturas rítmico-melódicas e harmônicas complexas ou com elementos de música popular, agógicas e dinâmicas com caráter de efeitos dramáticos teatrais e acompanhamentos de instrumentos não permitidos. Pode-se observar nas texturas tanto contrapontística quanto homofônica a preocupação em privilegiar a transmissão com clareza do texto musicado. Nos andamentos e na movimentação harmônica e rítmica simples de caráter lento, permite supor na obra a sensível expressão do conteúdo do texto, bem como a intenção de possibilitar ao intérprete alcançar sua realização expressiva e conduzir o ouvinte a um estado psicológico que favoreça a escuta musical e, conseqüentemente, sua apreensão. Observa-se que foram empregados apenas os instrumentos recomendados, o órgão ou *hamonium*, atendendo o tratamento requerido ao instrumento, isto é, a função de apoio harmônico, apresentando como decorrência a realização de harmonia tradicional simples para acompanhamento ou simplesmente dobramento das vozes na música polifônica.

Nepomuceno, como um compositor que demonstrou dominar a composição instrumental em alta exigência, e que foi pioneiro na criação do canto em língua portuguesa e empregou em suas produções diversos elementos musicais considerados caracterizadores do nacional em sua música, ao optar por não destacar as partes a serem executadas pelo instrumento, utilizar a língua latina em textos musicados sobre estruturas melódicas e harmônicas sem complexidades técnicas e reminiscências do popular ou do folclore nacional, demonstrou claramente a intenção de atender as normas eclesiásticas estabelecidas pelo *Motu Proprio* para os gêneros da música sacra, presentes no capítulo II: santidade, clareza das formas e universalidade. Porém, ao mesmo tempo, torna-se possível identificar elementos caracterizadores de um estilo pessoal do compositor para a criação no gênero sacro, que o diferencia dos outros compositores abordados nessa pesquisa. Em suas composições no estilo polifônico podemos notar demonstrações do conhecimento dos princípios e leis para utilização dos antigos modos eclesiásticos para composição em contraponto, como observado no Canto Fúnebre. Vidal (2014) afirma que essa obra poderia representar um exemplo dos conhecimentos de Nepomuceno adquiridos sobre o método de contraponto de Heirich Bellermann, no período de estudos desenvolvidos na Alemanha como aluno de Herzongenber. Segundo Vidal (2014, p. 255) essa obra “exemplifica bem o ideal vocal de construção melódica do contraponto modal palestriniano de Bellermann, e deve assim ser relacionado, como outras obras para vozes femininas suas, ao ensino de Herzongenber.”

Também pode-se observar no hino *Tantum Ergo*, cujo texto foi musicado para canto em monofonia com harmonização ao órgão, a aproximação ao estilo coral encontrado nas obras de Bach. Desse modo, Nepomuceno demonstrou estar engajado às tendências histórico-musicais ocorridas no período romântico refletido na reforma da música sacra, corroborada no *Motu Proprio* do Papa Pio X, citadas por Bispo (2014:3c). Entretanto, mesmo tendo sido explicitamente exposto o impedimento à participação de mulheres nos coros dos ofícios solenes, encontramos nas partituras apresentadas a especificação para a voz feminina, mas, ao mesmo tempo, encontra-se a especificação do ofício religioso para o qual a obra estava dedicada. Desse modo, podemos deduzir que Nepomuceno estava informado sobre a permissão do emprego da voz feminina em ofícios religiosos específicos, em escolas e institutos religiosos.

Francisco Braga (1868-1945)

De Francisco Braga é grande o quantitativo de obras no gênero sacro, porém, voltadas em sua maioria ao canto com acompanhamento orquestral. Para o uso em cerimônias litúrgicas, de algumas dessas obras encontram-se transcrições das partes instrumentais para execução ao órgão, feitas pelo próprio compositor. Sobre Francisco Braga e a qualidade dos acompanhamentos instrumentais, Bevilacqua (1946, p. 343) avaliou-o como “[...] um sinfonista trabalhando fora do campo em que mais se notabilizou; contendo-se nos simples acompanhamentos de orquestra ou condensando-os [...] em transcrições para órgão”. A religiosidade de Braga encontra-se afirmada em um depoimento publicado pela Revista Música Sacra, onde o próprio compositor narrou sobre sua experiência ao ouvir música religiosa pela primeira vez na matriz da antiga Vila de Itaguaí, afirmando: “Desde criança, que sinto grande atração pelas coisas santas” (BRAGA, In Música Sacra, 1941, p. 141). Provavelmente a partir desse depoimento, a devoção religiosa do compositor foi reconhecida e comentada por historiadores e biógrafos (BEVILACQUA, 1946; SANTOS, 1951; AZEVEDO, 1956) e, possivelmente, esse também venha representar um dos motivos pelo qual os comentários e críticas às suas obras sacras, de um modo geral, apresentem-se carregados de subjetividade religiosa. A propósito da série de composições sobre a oração Padre Nosso para a Trezena de S. Francisco de Paula, encontra-se em Bevilacqua (1946) um dos exemplos dessa linha de comentários:

“[...] sob inspiração da oração das orações, [...] pode bem fazer sentir o que exprime seu trabalho de produtor de música sacra e quanto revela, no esmero piedoso. [...] A seguinte [modulação], [...], um pouco mais ousada como processo, nem por isso foge ao espírito religioso, na *sinceridade* [grifo meu] de seu cromatismo” (BEVILACQUA, 1946, p. 343-344).

Para apreciação e registro sonoro na presente pesquisa, foram selecionadas peças integrantes do conjunto da obra Novena de N. Sra. da Conceição, de 1903. A novena, como devoção, praticada em cerimônias paralitúrgicas na forma de uma série de orações dedicadas à Virgem Santíssima, realiza-se comumente durante os nove dias que antecedem a solenidade de N. Sra. da Conceição, no dia 8 de dezembro. Francisco Braga compôs para o tema uma série de pequenas peças que formam o conjunto da obra, apresentando diferentes texturas sonoras, que variam entre formações vocais para solo e coro, *a cappella* e com acompanhamento para órgão e piano. O grupo de peças selecionadas para o enfoque nessa pesquisa compõe a Ladainha, bem como as orações em torno desta, que fazem parte de sua concepção. A Ladainha é uma oração constituída por uma sequência de invocações à Nossa Senhora, recitada/entoada pelo sacerdote e intercalada pela resposta repetida *ora pro nobis* (rogai por nós), recitada/entoada pelos fiéis. Segundo a forma encontrada no *Liber Usualis* (1997, p. 1859-1861), a Lítania ou Ladainha à Santíssima Virgem é antecedida pelo *Kyrie eleison* e *Pater de caelis Deus*. Após a sequência de invocações e respostas seguem-se o *Agnus Dei*, *Antiphona Sub tuum praesidium* e Ave Maria. No manuscrito de Francisco Braga, encontra-se logo ao final da composição da oração Ave Maria, a indicação para ser cantada três vezes escrito por extenso, provavelmente pelo compositor. Ainda, para o encerramento, encontra-se uma curta peça, *Gloria Patri*, apresentando após a barra dupla do compasso final a indicação de “Fim”. Buscou-se através dessa seleção de obras apresentar um perfil sonoro das características estilísticas do compositor para a composição no gênero sacro-religioso. Devido à proporção da partitura, os exemplos musicais encontram-se na seção do anexo III, pág 243.

- **Da Novena de N. Sra. da Conceição, 1903.**

O *Kyrie* e o *Pater de caelis Deus* compõem as invocações iniciais que introduzem a Ladainha. O texto de ambas consiste em um pedido de piedade e misericórdia. Sob a forma litúrgica, que antecedeu ao Concílio do Vaticano II, o *Kyrie eleison* era cantado ou recitado três vezes em grego na forma: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* (Senhor piedade,

Cristo piedade, Senhor piedade) (CULLEN, 1983, p. 23). Porém, Francisco Braga compôs o *Kyrie* contendo apenas duas primeiras invocações *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, seguido do *Pater de coelis Deus, miserere nobis* (Deus Pai do céu, piedade de nós). O *Kyrie* foi composto em Sol maior, compasso ternário – 3/4, indicação de andamento *Andante Sostenuto* e acompanhamento indicado para piano. O acompanhamento instrumental apresenta dez compassos de introdução em textura polifônica de contraponto a duas vozes. O Coro, a partir do compasso 11, introduz o texto *Kyrie eleison* a três vozes, soprano/meio soprano, tenor e baixo, em textura homofônica silábica, em dinâmica piano e *a cappella*. O acompanhamento ressurge intercalado entre as apresentações do mesmo texto e ao final, reforçando a culminância da peça. O *Kyrie eleison*, repetido três vezes, apresenta empregos das dinâmicas piano, forte, súbito piano, crescendo e decrescendo para sua finalização em cadência interrompida.

Após dois compassos de ligação em textura de acordes, o órgão prossegue acompanhando o texto em tratamento polifônico. O *Christe eleison*, que se inicia no compasso 30, foi apresentado três vezes pelos naipes intercalados em textura polifônica, para culminar a quarta apresentação em textura homofônica. O acompanhamento reutiliza o material polifônico do tema em contraponto a duas vozes executado na introdução, porém sonoramente mais intenso superposto por densos acordes, que abrandam a sonoridade somente ao final, após encerramento do texto, com dinâmica diminuindo.

O *Pater de caelis Deus* (Deus Pai do céu) foi composto em Si maior, compasso quaternário – 4/4, em andamento Largo. O texto foi musicado para voz solo de baixo, porém culmina ao final, para articulação do texto *miserere nobis* (piedade de nós), com o retorno da textura a três vozes. O acompanhamento realiza um compasso para introdução, com dinâmica forte decrescendo e prossegue sustentando o solo apenas com acordes homofônicos e dinâmica piano, permitindo a preponderância sonora da voz.

Em uma visão global, observa-se na obra as variedades texturais e a movimentação rítmica empregadas no acompanhamento, enquanto na apresentação do texto prevaleceu o emprego de figuras rítmicas lentas de semínimas e mínimas e texturas vocais simples imitativa e homofônica. A homofonia vocal, entretanto, não apresenta significativa melodia principal na primeira voz, mas semelhante interesse melódico entre as vozes, o que torna a execução adequada também para terceto vocal.

A Ladainha apresenta indicação de acompanhamento para órgão, o texto em latim e a sequência de invocações em diferentes tonalidades, compassos e texturas vocais (solos, duos,

trios), porém sempre reprisando a resposta *ora pro nobis* (rogai por nós) realizada pelo coro a três vozes, soprano/meio soprano, tenor e baixo. A sequência de invocações foi composta com as seguintes formações: 1. *Sancta Maria, Virgo Fidelis* (Santa Maria, Virgem Fiel) para solo de soprano, em Sol maior, compasso quaternário – 4/4 e andamento *Moderato*; 2. *Sancta Virgo Virginum* (Santa Virgem das Virgens) para trio por meio soprano, tenor e baixo, em Mi menor, compasso binário composto – 6/8, sem indicação de andamento; 3. *Mater divinae gratiae* (Mãe de divina graça) para duo por soprano e tenor, em Dó maior, compasso ternário – 3/4, andamento *Andante*; 4. *Mater Castissima, Turris Davidica* (Mãe castíssima, Torre de David) para solo de soprano, em Lá menor, compasso quaternário – 4/4 e andamento *Larghetto*; 5. *Mater intemerata* (Mãe destemida) para solo de barítono/baixo, em Lá maior, compasso binário composto – 6/8, andamento *Allegretto*; 6. *Mater admirabilis, Regina Angelorum* (Mãe admirável, Rainha dos Anjos) apresenta o título 1^a. Regina, para coro ou quarteto (soprano, contralto, tenor e baixo), em Fá maior, compasso binário composto – 6/8, sem indicação de andamento; 7. *Virgo veneranda, Salus infirmorum* (Virgem venerável, Saúde dos enfermos), para solo de soprano, em Ré bemol maior, compasso ternário – 3/8 e andamento *Andante Espressivo*; 8. *Virgo potens* (Virgem poderosa) para trio meio soprano, tenor e baixo, único texto composto *a cappella*, em Fá maior, compasso binário – 2/4, andamento *Allegro*; 9. *Sedes sapientiae* (Sede da sabedoria) para solo de barítono/baixo, em Mi bemol maior, compasso ternário – 3/4, andamento *Andante Calme*; 10. *Vas spirituale* (Vaso espiritual) para solo de soprano, em Si bemol maior, compasso quaternário – 4/4 e andamento *Moderato*; 11. *Vas insigne devotionis* (Vaso de insigne devoção) para duo por soprano e tenor, em Sol bemol maior, compasso ternário – 3/4, sem indicação de andamento; 12. *Domus aurea, Janua caeli* (Casa de ouro, Porta do céu) para solo de soprano, em Ré maior, compasso quaternário – 4/4 e sem indicação de andamento; 13. *Consolatrix afflictorum* (Consoladora dos aflitos) para quarteto soprano, contralto, tenor e baixo, em Fá maior, compasso quaternário – 4/4 e sem indicação de andamento; 14. *Regina Prophetarum* (Rainha dos profetas) apresenta o título 2^a. Regina, para solo de soprano, em Mi maior, compasso quaternário – 4/4 e sem indicação de andamento; 15. *Regina Martirum* (Rainha dos mártires) apresenta o título 3^a. Regina, para solo de barítono/baixo, em Dó maior, compasso ternário – 3/4, sem indicação de andamento; 16. *Regina Virginum* (Rainha das virgens) apresenta o título 4^a. Regina, para coro/quarteto a quatro vozes, em Fá maior, compasso binário composto – 6/8, sem indicação de andamento; 17. *Regina Sine labe originali concepta* (Rainha

concebida sem pecado original) apresenta o título 5ª. Regina, para solo de meio soprano, em Ré bemol maior, compasso quaternário – 4/4 e sem indicação de andamento.

Logo após a sequência das invocações segue-se o *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domini* (Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, perdoai-nos Senhor), repete-se o *Agnus Dei* concluindo com *miserere nobis* (piedade de nós). O *Agnus Dei* foi composto para coro misto a três vozes – soprano, tenor e baixo, em Ré bemol maior, compasso ternário – 3/4, sem indicação de andamento.

Em uma visão global no conjunto de peças da Ladainha observa-se a intenção de diversidade sonora principalmente através do emprego de variadas texturas vocais, compassos, tonalidades e modulações. O acompanhamento apresentou diferentes texturas, movimentação rítmica e tratamentos: sequências melódicas diatônicas, arpejos e acordes em blocos com variações (repetidos, em estilo coral, arpejos monorrítmicos). Em contraste à textura do acompanhamento, os solos e coro apresentaram o texto com predominância de pouca movimentação rítmica propiciando a clareza da articulação e preponderância sonora sobre o órgão. O emprego de dinâmica foi reduzido, utilizado mormente em algumas passagens de solos. Agógicas foram utilizadas apenas em algumas finalizações do coro.

A Antífona *Sub tuum presidium*, deve ser executada entre o *Agnus Dei*, que conclui a sequência de invocações, e antes da oração Ave Maria. A Antífona foi composta para coro a 4 vozes mistas *a cappella*, em Fá maior, compasso quaternário – 4/4, sem indicação de andamento e texto em latim; O órgão foi empregado apenas em quatro compassos para introdução e dois compassos cadenciais para conclusão da obra. O texto consiste em súplicas de proteção à Nossa Senhora, articulado em textura homofônica silábica, com melodia principal conduzida pelo naipe de soprano. A condução melódico-harmônica apresenta maior movimentação rítmica nas articulações do texto, com preponderância de figuras de semínimas e colcheias, com uso também semicolcheias. Em contraste, porém, especialmente na primeira seção, a movimentação harmônica é mais lenta e com encadeamentos tradicionais. Tal tratamento, em princípio, induz a um andamento pouco movido, para que o texto possa ser nitidamente articulado favorecido pela clara harmonia. A obra pode ser dividida em duas seções. A primeira inicia o texto no compasso 5 e conclui no compasso 12, enquanto a segunda inicia-se no compasso 13 e conclui o texto no compasso 24. A primeira seção apresenta duas frases *Sub tuum praesidium confugimos Sancta Dei Genitrix* (Sob tua proteção buscamos refúgio Santa Mãe de Deus). Inicia-se no compasso 5 apenas com três vozes, que se abrem para quatro vozes a partir do compasso 7, terminando no compasso 8 em acorde de

quinto grau, dominante. É prosseguido pelo sexto grau, no compasso 9, onde inicia-se a segunda frase *Nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus* (Nossas súplicas não despreze em nossas necessidades), para concluir a seção no compasso 12 em cadência perfeita no tom da dominante Dó maior. A segunda seção, a partir do compasso 13, apresenta maior movimentação harmônica e um tratamento diferenciado para a frase *Sed a periculis cunctis libera nos semper* (Mas de todos os perigos livrai-nos sempre) nos compassos 13 ao 16, que se conclui musicalmente na palavra *libera nos*, em cadência perfeita ao tom principal Fá maior. Em seguida inicia-se a segunda frase *Virgo gloriosa et benedicta* (Virgem gloriosa e bendita), no compasso 17, com a palavra final da frase anterior *Semper* (sempre), resultando na frase *Semper Virgo gloriosa* (Sempre Virgem gloriosa). Na voz dos baixos empregou-se movimento cromático, que conduz ao tom homônimo Fá menor, no compasso 18. A seguir, no início da frase que se apresenta completa *Virgo gloriosa et benedicta*, a culminância da obra é alcançada, no compasso 19, em acorde de sexto grau Dó tom homônimo, Ré bemol maior, prosseguindo em tratamento harmônico modulante, cromatismo na melodia principal e melismas na repetição da palavra *benedicta* que conduz à cadência final.

Observa-se no todo da obra a intenção de um caráter contido proporcionado pela ausência de acompanhamento ao texto cantado, tessituras sem exploração de extremos graves ou agudos, sem utilizações de dinâmicas ou agógicas e harmonias preponderantemente fechadas. A segunda seção basicamente não altera o tratamento descrito, porém conduz a um caráter expressivo mais intenso e com lirismo, através do tratamento harmônico modulante, uso de cromatismo melódico e melismas na voz de soprano.

A oração Ave Maria, cantada após a Antífona, foi composta para coro a quatro vozes mistas – soprano, contralto, tenor e baixo, *a cappella*, em Dó maior, compasso ternário – 3/4 e com o texto em português. Francisco Braga musicou apenas a primeira parte do texto da oração e indicou para três vezes sua repetição. A textura de articulação do texto apresenta-se em tratamento homofônico silábico sobre blocos harmônicos, com melodia conduzida pelo naipe de soprano. Com exceção à pausa de semínima que separa a primeira frase da segunda, no compasso 5, todo o restante do texto foi conduzido de forma fluída e ininterrupta até o final. A movimentação rítmica apresenta-se lenta com predominância de figuras de semínimas, enquanto a maior movimentação harmônica desdobra-se em harmonia tradicional com algumas dissonâncias por notas melódicas e *apogiaturas*. Apenas para a culminância da obra, no compasso 13, o caráter expressivo intensificou-se através do tratamento harmônico com encadeamento modulante ao segundo grau através de acorde diminuto e movimento

cromático melódico ascendente na voz do soprano. Porém, a tensão criada logo se abranda através de movimento melódico descendente e encadeamento harmônico em cadência perfeita no tom principal, nos compassos 15 e 16. Ao final da frase, a articulação da palavra “Jesus”, de forma expressiva, foi afirmada novamente sobre o primeiro grau.

No manuscrito da partitura, logo após à Ave Maria, encontra-se o *Gloria Patri*, composto com mesmas texturas, para coro a quatro vozes mistas, *a cappella*, em Dó maior, compasso ternário – 3/4, texto em latim. O texto *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (Gloria ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo) apresenta um caráter de hino afirmativo, pouco melódico, com emprego de repetição de notas e saltos intervalares para articulação das sílabas, maior movimentação rítmica e pouca movimentação harmônica. A obra, em seu todo não apresenta indicações de andamento, dinâmicas e agógicas.

O caráter expressivo da composição Ave Maria pode ser percebido como um todo pela condução fluente permitida pela melodia presente na voz do soprano realçada por breves dissonâncias causadas pelas notas ornamentais em outras vozes e na melodia principal, que geram um certo lirismo na melodia. As dissonâncias harmônicas também colaboram para construir o caráter melódico expressivo. A movimentação rítmica para articulação do texto de forma lenta conduz à escolha de um andamento pouco movido ou lento e *legatto*. Como decorrência desse tratamento a dinâmica na obra apresenta um caráter introspectivo entre piano e meio forte. Em contraste, o *Gloria Patri* foi apresentado a seguir com caráter melódico e harmônico que induz à atmosfera sonora mais expansiva, articulação rítmica do texto menos *legatto*, andamento pouco mais movido e dinâmica de meio forte a forte.

Francisco Braga compôs a Novena no mês de novembro de 1903, o mesmo mês em que o *Motu Proprio* foi emitido. Não é possível fazer afirmativas quanto ao conhecimento sobre o teor do documento por parte do compositor, entretanto pode-se observar, através da apreciação realizada, a busca de uma aproximação às características composicionais requeridas para o gênero sacro. Pode-se deduzir que, como músico atuante no Rio de Janeiro e professor do Instituto Nacional de Música, Braga tenha estado em contato com os intelectuais e compositores que posicionavam-se em prol da restauração da música sacra na Igreja. Considerando ainda o fator relatado sobre sua religiosidade, torna-se possível deduzir que o compositor estivesse imbuído da intenção de produzir música sacra que apresentasse um caráter devocional adequado ao ambiente do rito religioso, porém não exatamente que estivesse ciente ou disposto a atender rigorosamente os teores requeridos para a música litúrgica nos documentos eclesiais. Toma-se aqui em consideração, em função da data de

composição da obra, não somente o *Motu Proprio*, mas também os documentos anteriores a ele, emitidos na Europa, América e Brasil. Sobre o fato do compositor ter produzido a maior parte de suas composições no gênero sacro com acompanhamento instrumental, fato não admitido pelo *Motu Proprio*, Bevilacqua (1946, p. 346) buscou justificar afirmando que Francisco Braga não o teria feito “por espírito de desobediência” mas “simplesmente, por ter sido sempre a orquestra seu *instrumento* predileto e, também porque são outros os tempos não prevalecendo mais as mesmas razões”. Entretanto, se a frase final da presente citação, publicada em 1946, refere-se à um possível alcance de resultados ou mudanças de premissas no que tange à reforma da música sacra na Igreja, chama-se atenção que no ano de 1945, Dom Jaime Câmara viu-se na necessidade de emitir a IV Carta Pastoral, onde preocupou-se em revigorar os teores do *Motu Proprio*. Contudo, na obra de Francisco Braga encontram-se elementos que permitem uma aproximação a esses teores. Na obra abordada observa-se que os tratamentos texturais empregados para a articulação dos textos, quanto à rítmica, melodia e harmonia, favorece seu entendimento e expressão; pouco uso de dinâmicas e agógicas e ausência de ornamentos, em efeitos comuns ao repertório sinfônico ou operístico; preponderância de tessituras vocais em região central, evitando extremos agudos ou graves, tanto nas partes corais como nos solos e uso de textos em latim.

Barroso Neto (1881-1941)

A maior parte das obras corais sacras de Barroso Neto não apresentam a data de composição. Entretanto, através dos escritos de Azevedo (1956, p. 222) pode-se supor que a maioria tenha sido criada a partir da década de trinta, estimulado pela implementação do Canto Orfeônico nas escolas, decorrente da reforma do ensino secundário em 1931, bem como, a partir de 1936, para compor o repertório do coral Barroso Neto, fundado e dirigido pelo compositor. Poucas foram as menções ou críticas encontradas sobre suas obras sacras. Por Azevedo (1934, p. 171-172), na Revista Brasileira de Música, coluna Edições Musicais, encontra-se registrado o recebimento das obras Oração (3 vozes femininas e Ave Maria (4 vozes mistas), impressas para a série Orpheão Escolar, pela Editora Carlos Wehrs. Na Revista Música Sacra encontram-se avaliações sobre algumas de suas obras divulgadas na coluna Livro de Ouro da Música Sacra, por Sinzig (1941) e Durieu (1941), que ponderaram sobre seu estilo e adequação à liturgia.

33 – Barroso Neto: INVOCACÃO A JESUS; para 1 voz com acomp. de órgão. As belas palavras têm linda música, condigna, bem apropriada ao texto. [...] O movimento em colcheias, com andamento lento, é mantido do princípio ao fim, a exemplo das obras de Sebastian Bach, e é feito com tanta perícia e tão bom gosto que favorece a riqueza harmônica. A composição – é o que mais interessa o “Livro de Ouro da MÚSICA SACRA – é profundamente respeitosa, digna da casa de Deus. Frei Pedro Sinzig, O.F.M. (SINZIG. In MÚSICA SACRA, 1941, n. 1-3, p. 59-60)

34 – Barroso Neto: CONSAGRAÇÃO; para 1 voz e acomp. de harmonium. Composição singela, sem pretensões, mas cuidada, correta, fluente, bem harmonizada, sincera. Oxalá todos os cantos à ss. Virgem se distanciassem tanto da música profana como essa “Consagração” de Barroso Neto! Frei Pedro Sinzig, O.F.M. [...] Contem frases emotivas que serão ouvidas com devoção e agrado. As congregações de nossa Senhora não sofrerão desvantagens em incluir ‘Consagração’ em seu repertório. Frei Odorico Durieu, O.F.M. (DURIEU e SINZIG. In MÚSICA SACRA, 1941, n. 1-3, p. 59-60).

35 – Barroso Neto: DEPOIS DA COMUNHÃO; para 1 voz e acomp. com harmonium. O texto dessa composição é o conhecido ‘Bendito seja o santuário, em que achei consolação’, mas a música de Barroso Neto é bem mais séria, profunda e sacra do que a melodia publicada pelos ‘Cânticos Sagrados’, cantada em toda parte. O acompanhamento é sempre cuidado, digno, nobre; a melodia não só fluente, mas também cômoda, não se elevando nunca a notas agudas que cansariam os comungantes (ainda em jejum). O autor evitou todos os efeitos baratos, mas escreveu uma música que eleva. Frei Odorico Durieu, O.F.M. [...] ‘Depois da comunhão’ tem andamento espontâneo e melodia agradável. A parte do solo, que pronuncia as estrofes, é mais dramática que o coro, porquanto o acompanhamento cede à primazia independente à voz, acompanhando-a sobriamente, de longe. Frei Odorico Durieu, O.F.M. (DURIEU. In MÚSICA SACRA, 1941, n. 1-3, p. 59-60).

As críticas às suas obras vocais não apresentam forte caráter técnico, mas em essência termos subjetivos comuns à maior parte dos comentários avaliativos ao caráter sacro das obras publicados pelos membros da Comissão da Revista Música Sacra. De um modo geral, os comentários de cunho aprobatório revelam a aproximação das obras ao estilo desejado para a música sacra litúrgica.

De Barroso Neto, foram selecionadas três composições para registro sonoro e abordagem nesta pesquisa, por apresentam diferentes formações e caracteres: Prece, para três vozes *a cappella*, melodia sem texto e recitação; Ave Maria, para quatro vozes *a cappella*,

texto em português e *O Jesu Mi*, para quatro vozes com acompanhamento de órgão ou *hamonium*, texto em latim. Essas obras não apresentam a data de composição.

- **Prece**

A obra *Prece* foi editada pela Série Orfeão Escolar da editora Carlos Wehrs, com data de edição 1932, encontrando-se acima do título a dedicatória “A João Itiberê da Cunha”. Foi composta em Ré menor, andamento Lento, compasso ternário - 3/4, para coro a três vozes femininas e masculinas alternadas, sem utilização de texto, *a capella*. No primeiro compasso da música encontra-se a indicação “Bocca fechada”, indicando a forma de sua a execução vocal. A única presença de texto surge ao final da obra na forma de recitação. Para execução simultânea ao canto sobre os últimos seis compassos da partitura, encontra-se a recomendação: “As vozes femininas recitam em surdina o ‘Padre Nosso’, em tempo apressado sem seguir o rythmo da ideia musical, acabando a oração com o último acorde do Côro”.

A obra contém 39 compassos apresentando forma ternária disposta entre os compassos 1 com anacruse ao 14 - primeira seção A, compassos 15 com anacruse ao 26 – segunda seção B e compassos 27 com anacruse ao fim – terceira seção A’. As seções são claramente divididas por meia cadência ou cadência suspensiva.

A primeira seção consiste de duas partes semelhantes que se repetem entre os compassos 1 ao 7 e compassos 8 ao 14, a serem executadas primeiramente pelas vozes masculinas, seguida da repetição executada pelas vozes femininas. O material musical se diferencia apenas pela dinâmica meio forte – *mf*, indicada na anacruse do primeiro compasso e a dinâmica pianíssimo – *pp*, indicada para a repetição na anacruse do compasso 8. A primeira parte apresenta duas frases que se estendem do compasso 1 ao 4 e do compasso 4 ao 7, respectivamente. A melodia das frases, está composta por incisos assimétricos, cuja disposição encontra-se sinalizada na partitura com sinal de cesura. O ritmo harmônico é pouco variado, com emprego frequente de encadeamentos de acordes de quarto e quinto grau, e acorde de quinto e sexto grau. Com exceção das semicolcheias presentes no motivo melódico dos três primeiros compassos, predominam na seção, bem como na obra como um todo, durações não menores do que colcheias, que se apresentam de forma variada, combinadas com uso de semínimas pontuadas com colcheia, concheias e tercinas, e figuras de semínimas e mínima para a meia cadência nos finais de frases. Nessa seção, as figuras mais

longas encontram-se presentes nos compassos 6 e 7 e compassos 13 e 14, conferindo uma movimentação rítmica que desacelera e se acalma para a cadência. A indicação de dinâmica crescendo surge no compasso 3 sugerindo o início de um movimento de tensão que se abrandará com a indicação de decrescendo nos compassos 5 e 6 para realização da cadência. No todo da seção, bem como da obra, a primeira voz apresenta a melodia principal, porém apesar do tratamento homofônico das vozes, em uma visão horizontal, a segunda e terceira voz também apresentam interesse melódico. As vozes estão dispostas em sua extensão vocal, predominando o uso da região central.

Exemplo musical 13. – Prece, compasso 1 ao 14 – Barroso Neto

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.

A segunda seção, consiste de doze compassos, contendo três frases simetricamente dispostas de quatro em quatro compassos, inteiramente executadas pelas vozes masculinas. A primeira frase apresenta novo material contendo três incisos, inicialmente dispostos em região médio/grave das vozes, no âmbito do tom relativo Fá maior, em dinâmica piano. No terceiro inciso o movimento rítmico intensifica-se com figuras de concheias e dinâmica crescendo, dando início a um movimento de tensão para alcançar a cadência à dominante no compasso 18. A segunda frase, que se estende do compasso 19 com anacruse ao 22, apresenta dois incisos utilizando material melódico da primeira seção, indicação de dinâmica meio forte – *mf*

e crescendo, dando prosseguimento ao movimento de tensão iniciado na frase anterior. A terceira frase inicia-se no compasso 23 com anacruse. Ela alcança já no primeiro inciso o ponto culminante da seção e da obra como um todo, através do emprego de dinâmica forte em movimento rítmico de concheias, aumento da densidade vocal com divide à quatro vezes e presença de acordes com sétimas. O segundo inciso abranda a tensão da frase com indicação de dinâmica decrescente, retorno de textura vocal à três vezes e uso de figuras rítmicas mais lentas, de semínimas e mínima, para concluir a seção no compasso 26 em dinâmica piano.

Exemplo musical 14. – Prece, compasso 14 ao 26 – Barroso Neto

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.

A terceira seção reapresenta o tema da primeira seção integralmente nos compassos 27 com anacruse ao 33. Diferencia-se somente por ser apresentado inicialmente pelo naipe feminino, em dinâmica pianíssimo – *pp*. Porém a esperada reapresentação, a ser realizada pelo naipe masculino a partir do compasso 34 com anacruse, inicia a frase com o primeiro inciso semelhante, em mesma dinâmica, porém os próximos apresentam-se reduzidos para conduzir à cadência final, nos quatro últimos compassos da obra. No segundo inciso mantém a unidade através do emprego dos mesmos motivos rítmicos anteriormente apresentados, porém modifica a condução melódica e harmônica para conduzir ao ponto de maior repouso da obra, o final sobre a tônica. Para a conclusão emprega cadência plagal, figuras rítmicas de semínima e mínima em repetição do acorde da tônica com dinâmica decrescente para pianíssimo – *ppp*. No início do último sistema, sobre a anacruse do compasso 34, encontra-se um símbolo que remete à observação exposta no rodapé da página, indicando a recitação da oração Padre Nosso, conforme citado anteriormente.

⊗ As vozes femininas recitam em surdina o "PADRE NOSSO", em tempo apressado sem seguir o rythmo da idéia musical, acabando a oração com o ultimo acorde do Côro.

Exemplo musical 15. – Prece, compasso 26 ao 39 – Barroso Neto

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.

Observa-se que a composição foi realizada no tom de Ré menor natural, tendo empregado o sétimo grau sempre tratado como subtônica, remetendo o ouvinte a uma escuta modal da obra. O efeito da melodia conduzida pela primeira voz induz à percepção de um caráter expressivo de lirismo, devido à frequente presença de movimento de salto ascendente logo compensado por movimento descendente. Não há emprego de movimento melódico cromático, faz uso de dinâmicas que variam do pianíssimo ao forte, porém com predomínio do âmbito de dinâmica piano ao meio forte e sem exploração de efeitos de mudanças súbitas. No tratamento harmônico prevalece o uso de tríades de dominantes e subdominantes com pouquíssima presença de sétimas e dissonâncias. De um modo geral, a tessitura vocal mantém-se na região médio grave das vozes, contribuindo, junto às apreciações descritas, para a inexistência de níveis fortes de tensão na obra.

- **Ave Maria**

A Ave Maria é uma oração católica citada no Evangelho de Lucas e é a prece mais conhecida dirigida à Virgem Maria. O texto da oração contém duas seções. A primeira apresenta duas citações bíblicas em saudações à Maria: “Ave Maria cheia de graça, o senhor é convosco”, saudação e anunciação feita pelo Anjo Gabriel, e “Bendita sois vós entre as

mulheres, bendito é o fruto do vosso ventre”, saudação feita pela prima Isabel ao ser visitada por Maria, após a anunciação. A segunda parte da oração apresenta o texto completado pela Igreja, contendo os pedidos: “Santa Maria mãe de Deus rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte, Amem”. A forma definitiva do texto remonta ao século XV (CULLEN, 1983, p.66).

Barroso Neto compôs a Ave Maria com texto da oração em português, para coro a 4 vozes mistas formado por soprano, meio soprano, contralto e barítono, *a capella*, em Sol menor, com andamento Moderato e em compasso binário – 2/2. A partitura foi editada pela Série Orfeão Escolar da editora Carlos Wehrs, em 1933, e na abertura da primeira página encontra-se a dedicatória “Para a sua colega Celeste Jaguaribe de Mattos Faria”.

A composição consiste de 39 compassos dispostos em duas grandes seções, conforme a estrutura da oração. A primeira seção corresponde aos textos referentes à anunciação e saudação pelo Anjo Gabriel e Isabel, respectivamente, enquanto a segunda seção apresenta o texto acrescido, referente às súplicas. As duas seções estão dispostas do compasso 1 ao 17 e do compasso 18 ao 39, respectivamente. A divisão entre as seções torna-se evidente, não somente pela barra dupla, mas também pela mudança de armadura do tom de Sol menor para o homônimo Sol maior.

Na primeira seção as frases apresentam o texto articulado em uma textura imitativa entre os naipes feminino e masculino. Enquanto as vozes femininas realizam blocos harmônicos em homofonia silábica, o naipe masculino, a partir do segundo compasso, executa a imitação da melodia principal conduzida pelo naipe de soprano. A disposição das frases e incisos encontram-se claramente sinalizadas na partitura com sinal de cesura. Desse modo, o permanente tratamento imitativo entre o naipe masculino e o feminino traça uma unidade entre as frases que se estende por toda a seção. O tratamento rítmico do texto é pouco ativo, com predominância de mínimas e semínimas. Do mesmo modo, na composição melódica predominam graus conjuntos e intervalos de terças maiores e menores. Os maiores saltos intervalares na melodia principal encontram-se apenas no compasso 3 e 4, intervalo de sexta menor, e 9 e 10, intervalo de quarta justa, assim como somente no compasso 7 ocorre a presença de movimento cromático na melodia principal. O caráter expressivo torna-se intenso através da exploração de movimentação harmônica e variações de dinâmicas. Esses fatores podem ser percebidos logo a partir do primeiro compasso, onde a abertura da primeira frase “Ave Maria, cheia de graça” consiste de um acorde de dominante, em dinâmica piano, que se resolve em um acorde de segundo grau diminuto com sétima maior, no segundo compasso. A

seção se desenvolve plena de acordes de função dominante com uso de sétimas e quintas diminutas. O movimentado ritmo harmônico ganha maior relevo através da exploração da intensidade entre os compassos 5 e 7. No compasso 5 há a indicação de dinâmica crescendo ao meio forte, que traz maior relevo expressivo para a conclusão da frase de Anunciação “o Senhor é convosco”, contrastado a seguir pelo súbito piano para o início da saudação de Isabel “Bendita sois vós entre as mulheres”, no compasso 7. A maior tensão e culminância é alcançada no primeiro membro da última frase da seção, “Bendito é o fruto do vosso ventre”, no compasso 9 e 10. O encadeamento harmônico quinto – primeiro é, porém, intensificado pela dinâmica crescendo ao forte e pelo salto melódico no naipe de soprano à nota Sol – 4, a nota mais aguda da seção. É seguido da dinâmica meio forte, sobre o segundo membro da frase “do vosso ventre”, nos compassos 12 e 13, para conduzir aos quatro últimos compassos, 14 ao 16, em dinâmica decrescente, seguido de piano, para as duas execuções da palavra “Jesus”, dissolvendo a tensão provocada anteriormente. Observa-se que a estrutura harmônica e dinâmica constituem os principais elementos que conferem dramaticidade à melodia, bem como, densidade à seção.

Moderato,

The image shows a musical score for four vocal parts: Sopranos, Mezzos, Contraltos, and Barytonos. The tempo is marked 'Moderato'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics for all parts are 'A - ve Ma - ri - a, chei - a de gra - ça,'. The Soprano part has a melodic line with a notable leap to a higher note. The Mezzo and Contralto parts have more stepwise motion. The Barytonos part provides a harmonic foundation with sustained notes and some movement. Dynamics include piano (*p*) and crescendo markings.

cresc. *mf* *p*
o Se.nhor é com - vos - co; bem.di - ta sois vos en.treas mu.
cresc. *mf* *p*
o Se.nhor é com - vos - co; — bem.di - ta sois vós en.treas mu.
cresc. *mf* *p*
o Se.nhor é com - vos - co; bem.di , ta sois vós en.treas mu.
cresc. *mf* *p*
gra - ça, . o Se - nhor é com - vos - co; bem.di - ta sois

f *mf*
lhe - res. Bem - di - to é o fru - cto do vos.so ven - tre
f *mf*
lhe - res. Bem - di - to é o fru - cto do vos.so ven - tre
f *mf*
lhe - res. Bem - di - to é o fru - cto do vos - so ven - tre
f *mf*
vós en.tre as mu.lhe - res. Bem.di - to é o fru - cto do vosso

dim. *p*
Je - sus, Je - sus.
dim. *p*
Je - - sus, — Je - sus.
dim. *p*
Je - - sus, Je - sus, Je - - sus.
dim. *p*
ven - tre Je - - sus, Je - sus.

Exemplo musical 16. – Ave Maria, compasso 1 ao 17 – Barroso Neto

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.

A segunda seção, no compasso 18, abre-se com novo caráter, com sonoridade clara e afirmativa, através da modulação para Sol maior e indicação de dinâmica forte para o texto de

evocação “Santa Maria Mãe de Deus”, modificando o tratamento da textura imitativa para entradas sucessivas entre os quatro naipes. A culminância é alcançada na palavra “Deus”, na voz de soprano, na nota Sol – 4, com longa sustentação por figuras rítmicas de semibreves ligadas, seguido da chegada sucessiva das outras vozes à sustentação, sobre acorde da tônica Sol maior. Provavelmente com a intenção de explorar efeito acústico, no compasso 23, emprega o símbolo de fermata para as vozes, com exceção do naipe de soprano, deixado em pausa.

Exemplo musical 17. – Ave Maria, compasso 18 ao 23 – Barroso Neto

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.

A segunda frase inicia-se no compasso 24 sobre o tom relativo Mi menor, apresentando para a súplica “rogai por nós pecadores” um contraste de intensidade, textura sonora e rítmica. Para a expressão da frase, empregou indicação de súbito pianíssimo e articulação do texto em figuras de semínimas com entrada acéfala, retomando o tratamento imitativo entre naipes femininos e entrada sucessiva do naipe masculino. A partir do compasso 26, o naipe masculino recebe primazia na condução melódica da articulação do texto, sobretudo no compasso 29 para o texto “agora e na hora da nossa morte”, permanecendo o naipe feminino em sustentações de blocos harmônicos. Para a articulação da última palavra da frase “morte”, o compositor explorou por quatro compassos, 32 ao 35, a sustentação em pedal no naipe masculino, sobre a nota Mi – 2, enquanto o naipe feminino conduziu o segundo membro da frase “da nossa morte”, em dinâmica crescendo, culminando na cadência em tenso acorde com quinta diminuta e sétima, resolvendo no acorde da tônica de Mi menor, abrandando em dinâmica decrescente. Após uma respiração com fermata sobre a

barra de compasso, a palavra “Amem” encerra a obra com dupla articulação. A primeira vez com caráter expressivo grave, realizado pelo naipe masculino, sobre a nota Sol – 1 e 2 em divise de oitava e dinâmica meio forte e a segunda vez pelas quatro vozes, em cadência plagal, IV – I, do tom inicial da segunda seção, Sol maior, dissolvendo a tensão com dinâmica piano decrescendo.

ro-gai por nós pec-ca-

ro-gai por nós pec-ca-

ro-gai por nós pec-ca-

do - - res, a - go - ra e na ho - ra

do - - res, a - go - ra e na ho - ra

do - - res, a - go - ra e na ho - ra

ro-gai por nós pecca-do-res, a-gora e na ho-ra da nos-sa

da nos-sa mor-te A-men.

da nos-sa mor-te A-men.

da nos-sa mor-te A-men.

mor - - - te A-men A-men.

Exemplo musical 18. – Ave Maria, compasso 24 ao 39 – Barroso Neto

A partir de edição pela Editora Carlos Wehrs & Cia.

Ao considerar a obra como um todo, observa-se que a forma imitativa aplicada à textura das vozes junto à articulação do texto foi composta de modo a não prejudicar sua emissão e entendimento. A composição rítmico-melódica não explora extremos agudos nas tessituras vocais nem ritmos de curta duração, desse modo, fazendo com que a trama imitativa entre soprano e baixo possa enfatizar a expressão do texto. O plano sonoro apresenta movimentado ritmo harmônico, porém pouca exploração de dissonâncias. O caráter denso e expressivo da obra torna-se presente, sobretudo, através da construção da harmonia associada à exploração da dinâmica. Entretanto, a composição da segunda seção utiliza a diversidade tímbrica nas vozes decorrente do contraste resultante entre harmonia aberta e exploração de região aguda na voz de soprano (compassos 18 ao 22) em dinâmica forte, e harmonia fechada em região central com dinâmica piano (a partir do compasso 24). No clímax da obra, nessa passagem, o contraste pode ser considerado o elemento que conduz à unidade entre as frases da seção, tratando ainda a extensão sonora da fermata como elemento expressivo (compasso 23), caso a obra venha ser executada em acústica ressonante de igrejas. A tensão construída na obra vem se dissolver apenas na palavra “Amem”, ao final, que não faz uso de cadência perfeita, com presença de acordes dominantes e tônica, mas por cadência plagal, sub dominante e tônica.

- ***O Jesu Mi***

O texto da composição *O Jesu mi* corresponde à terceira e quarta estrofe do hino *Jesu, decus angelicum*, que por sua vez consiste em uma das seções do hino medieval *Jesu, dulcis Memoria*, atribuído a São Bernardo (1091-1153). Entretanto, Blume (1910) questionou a autenticidade dessa atribuição. O motivo para o questionamento encontra-se principalmente no fato que Dom Ponthier teria encontrado uma cópia do manuscrito do hino datado de aproximadamente 1070. O tradicional emprego litúrgico do hino é próprio da Missa do Santo Nome de Jesus, no mês de janeiro.

Do hino, Barroso Neto musicou as duas estrofes *O Jesu mi dulcissime* e *Mane nobiscum Domine* para coro a 4 vozes mistas com acompanhamento do órgão ou *harmonium*, no tom de Dó maior, com indicação de andamento Andante, em compasso quatro por quatro - 4/4, sobre o texto do hino em latim. A partitura foi editada pela Editora E. Bevilacqua & C., sem data, e em sua abertura consta a dedicatória ao Monsenhor J. S. Oliveira Alvim. A obra apresenta 73 compassos que dispõe as duas estrofes em forma ternária nos compassos 1 ao 29,

para a seção A – primeira estrofe, compassos 30 ao 44, para a seção B – segunda estrofe e compassos 45 ao 73, para a seção A – reprise com o texto da primeira estrofe.

A primeira seção A é formada por duas partes. A primeira é composta pelos dois primeiros versos *O Jesu mi dulcissime* (O Jesus meu dulcíssimo) e *Spes suspirantis animae* (Esperança da alma suspirante), entre os compassos 1 ao 10, e a segunda os repete os versos anteriores e prossegue com os dois versos seguintes *Te quaerunt fide lacrimae* (Buscam-Te puras lágrimas) e *Te clamor mentis intimae* (Clama por Ti do íntimo da alma), entre os compassos 11 e 26. A abertura da obra apresenta uma introdução solo, realizada pelo órgão, constituída pelo mesmo tema melódico-harmônico dos três primeiros compassos do coro. De um modo geral, a estrutura rítmica, harmônica e melódica do acompanhamento é ativa, isto é, não apresenta apenas função de dobramento ou sustentação das vozes, mas também independência melódica, preenchendo harmonia e espaços sonoros com ornamentos e notas de ligação melódica. A textura coral apresenta-se mais simples, com o texto em homofonia silábica com poucas notas melódicas de passagens e ritmo que varia apenas entre colcheias simples, semínimas e mínimas. Na melodia principal, sempre conduzida pelo naipe de soprano, predomina a estrutura de arpejos com pouco uso de notas de ornamento melódico e as frases são distinguidas por pausas. O movimento harmônico e a articulação do texto são os principais responsáveis pela construção do caráter expressivo na obra. Observa-se que na primeira apresentação do texto, a evocação *O Jesu* foi realçada, realizada duas vezes para depois dar seguimento ao texto do primeiro verso no tom de Dó maior. O segundo verso, a partir do compasso 7, foi também enfatizado, realizado duas vezes conduzindo a conclusão, no compasso 10, ao tom relativo Lá menor. Na segunda parte, compasso 11, a evocação do primeiro verso *O Jesu* foi ainda mais enfatizado, realizado três vezes. O segundo verso, a partir do compasso 15, apresenta movimento harmônico modulante, com emprego de encadeamentos com acorde de dominantes, dando início à construção de densidade e tensão. A culminância da seção é alcançada, no compasso 18, no salto melódico na voz de soprano à nota Fá – 4, a mais aguda da seção, com condução à execução do terceiro verso sem interrupção por pausa. O terceiro verso *Te quaerunt fide lacrimae*, a partir do compasso 19 com anacruse, foi realizado em movimento harmônico modulante e concluído, no compasso 21 e 22, em denso acorde de quinto grau. A quarta frase, iniciada no compasso 23 com anacruse, mantém o caráter modulante para terminação da execução coral no tom do quinto grau Sol maior. Indicação de dinâmica piano ocorre apenas na abertura da obra e em sua conclusão, com chave de crescendo e decrescendo para realização do último verso. O mesmo

material da introdução apresentado em solo do órgão encontra-se reutilizado no encerramento da seção, no compasso 27 com anacruse ao 29, convergindo a conclusão para o tom inicial, Dó maior (Anexo III, pag 243, compasso 1 ao 29).

A segunda seção inicia-se no compasso 30 apresentando a segunda estrofe do hino em um contraste sonoro à seção anterior. Está composta no tom de Lá menor expondo os quatro versos da estrofe em duas frases musicais. A primeira frase, entre os compassos 30 e 33, consiste dos dois primeiros versos *Mane nobiscum Domine* (Permaneça conosco, Senhor) *Et nos ilustra lumine* (E mostra-nos a luz) que foram compostos com caráter de um coral de Bach *a cappella*, movimentação rítmica mais lenta, em dinâmica piano, melodia principal na voz do soprano e sustentação de um pedal sobre a nota Lá na voz do baixo. O segundo membro da frase *Et nos ilustra lumine* foi repetido, nos compassos 34 ao 36, e enfatizado pelo acompanhamento do órgão em dinâmica meio forte, crescendo e alcançando a culminância da seção em dinâmica forte no compasso 35, em cadência sobre acorde de sub dominante, sexto grau Fá. Através do tratamento dado à condução da cadência, observa-se que o verso do membro da frase foi posto em relevo, porém, devido ao acorde de subdominante nota-se que não se pretende obter tensão. A segunda frase, entre os compassos 37 e 44, apresenta os dois últimos versos *Pulsa mentis caliginem* (Expulsa a escuridão da alma) e *Mundum reple dulcedine* e (Enche o mundo com doçura). Inicia-se retornando à dinâmica piano, mantendo o mesmo caráter bachiano e empregando o acompanhamento ao órgão, executando apenas acordes de sustentação vocal. O primeiro membro da frase *Pulsa mentis caliginem* também foi enfatizado pela repetição, porém construindo um caráter de tensão através do movimento harmônico com encadeamentos com acordes de dominante, indicação de dinâmica piano na primeira vez e meio forte na segunda vez, nos compassos 37 ao 40. Porém, a expectativa de prosseguimento da tensão, foi transformada em construção de tonicidade e lirismo, para execução do último verso *Mundum reple dulcedine*, entre os compassos 41 ao 44, através do súbito contraste de dinâmica, movimento melódico ascendente e descendente ressaltado pela dinâmica inicial piano seguida de movimento crescendo e decrescendo e acompanhamento ao órgão com arpejos de movimento descendente. (Anexo III, pag. 243, compasso 30 ao 44).

A terceira seção A reapresenta o material musical da primeira seção integralmente. Para o final da obra, do compasso 71 com anacruse ao fim, realiza uma coda empregando o mesmo material musical do primeiro verso *O Jesu mi dulcissime*, em dinâmica pianíssimo, indicação de agógica *rallentando molto*, nos dois últimos compassos, e decrescendo, no

último compasso, enfatizando o caráter doce para o encerramento da obra (Anexo III, pag. 243, compasso 45 ao fim).

Em sua estrutura geral *O Jesu mi* apresenta distintos tratamentos para a composição das duas estrofes do hino. A seção A expõe o texto da primeira estrofe com acompanhamento ao órgão mais ativo, maior movimentação rítmica e harmônica, com textura vocal apresentando o conteúdo suplicante do texto em lirismo melódico de caráter romântico. A seção B apresenta o texto da segunda estrofe com estilo aproximado à retórica barroca, expressando o conteúdo do primeiro verso, 'Permaneça conosco, Senhor', sustentado na voz do baixo em um pedal alusivo à estável permanência, textura vocal dos outros naipes em blocos harmônicos sem movimentos de notas melódicas e sem acompanhamento. O segundo verso, 'E mostra-nos a luz', apresenta movimentação melódica ascendente, conduzindo a ênfase da frase por repetição à cadência com acorde de tríade em posição aberta, sem emprego de dissonâncias, com acompanhamento. Para tratar o verso 'Expulsa a escuridão da alma' empregou acordes de dominante com sétima e dissonâncias, para a seguir retornar ao caráter melódico lírico para expressão da frase 'Enche o mundo com doçura'. Observando-se esses tratamentos, pode-se notar na composição uma clara orientação ao estilo romântico do século XIX. Nessa obra, o compositor deu relevo à escuta e ao entendimento do texto através de recursos de repetição de palavras e frases para alcançar valorização de sua comunicação expressiva. Observa-se também a pouca exploração dos recursos de intensidade indicados na partitura, desse modo, permitindo que as inflexões de dinâmicas fossem confiadas ao intérprete.

A estética romântica e o melodismo lírico observados nas obras sacras de Barroso Neto são elementos caracterizadores do estilo pessoal do compositor, que foram assinaladas por Azevedo (1956) em forma de críticas para suas composições seculares no gênero pianístico e canto solo (ver Anexo I, p. 218). Entretanto, nas obras apreciadas Ave Maria e *O Jesu mi*, associado aos traços expressivos românticos, o compositor revela seus conhecimentos e intenções para adequação de suas criações sacras e religiosas ao ambiente eclesiástico. Esse intuito pode ser notado pela sua preocupação em dar relevo à articulação e entendimento do texto, bem como favorecer o envolvimento do ouvinte ao conteúdo de forma expressiva, através dos tratamentos texturais descritos. O acompanhamento instrumental empregado restringe-se ao órgão ou *harmonium*, o qual, apesar de seu caráter melódico não se sobrepõe ou compete à expressão do texto. Ao apreciar as estruturas melódicas, rítmicas,

harmônicas e morfológicas, que não apresentam complexidades técnicas, observa-se que Barroso Neto, em seu estilo composicional, demonstra a expectativa de favorecer a apreensão do texto associada à perspectiva de uma categoria de escuta que propicia a mobilização sensitiva do ouvinte ao seu teor expressivo. Através dos elementos observados, pode-se identificar a intenção do compositor em atender às normas da Igreja para a composição sacra. Contudo, observa-se que a forma da composição *Prece* não poderia ser considerada adequada ao rito católico, sobretudo, porque a oração *Padre Nosso* somente vem a ser recitada sobre os últimos compassos da obra e segundo o *Motu Proprio*: “Não é lícito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica” (Pio X, 1903, Cap. VII, Art. 22). Desse modo, considera-se que a obra apresenta uma configuração mais sugestiva à sala de concerto.

Glauco Velásquez (1884-1914)

As obras sacras de Glauco Velásquez foram produzidas em dois períodos distintos, 1902/1904 e 1908/1913. As composições sacras do primeiro período, para canto e piano, foram referidas por Bevilacqua (1946) e Azevedo (1956) como peças criadas para fins pedagógicos. As outras obras foram compostas no período considerado o mais fértil de suas produções, entre 1908 e 1913. Com exceção das obras *Padre Nosso*, em *Lá maior* e *Mi maior*, para coro a duas vozes e para coro feminino com três vozes, respectivamente, observou-se que todas as obras sacras relacionadas se encontram nas citadas bibliotecas ainda na forma de manuscrito.

Apesar do valor de sua obra ter sido admirado e reconhecido pelos compositores da vanguarda, não foi avaliada satisfatoriamente pela Comissão de Música Sacra, quando a composição *Padre Nosso* foi submetida para sua aprovação. Suas avaliações, publicada na coluna Livro de Ouro da Revista *Música Sacra*, em 1941, foram ajuizadas por Helmann e Sinzig:

23 – Glauco Velasquez: PADRE NOSSO, para coro a 2 vozes com acomp. de piano ou órgão. Publicação da Sociedade Glauco Velasques. Vieira Machado & C., RJ. Interessa encontrar composições sacras em autor conhecido por suas obras profanas. Logo o princípio do “Padre Nosso” (que, na igreja, naturalmente, não pode ser acompanhado pelo piano) causa impressão agradável; no mais, destaca-se o “não nos deixeis cair”, bem sentido. A declamação deixou passar um “**assim**” no lugar de “**assim**”. A

segunda voz, como está, nem sempre satisfaz; não custará dar-lhe linha melódica mais grata, com efeito ainda maior de toda a composição, simpática. Max Helmann.

As muitas repetições de notas e acordes são mais próprias do piano (não admitido na igreja), do que do órgão; o que fica bem naquele, nem sempre soa agradavelmente neste. O organista, mais de uma vez, nesta composição terá que ligar acordes e notas. Em todo o caso, o pranteado autor, uma das belas esperanças dos que o conheceram, imprimiu a seu “Padre Nosso” a seriedade que o texto sagrado reclama. Não são melodias que facilmente “entram no ouvido”, como muitos querem que seja; pressupõe antes um canto por vozes escolhidas. A segunda voz ganharia com alguns retoques. Frei Pedro Sinzig, O.F.M. (HELMANN e SINZIG, 1941, n. 1-3, p. 57).

Além dos aspectos técnicos relativos à prosódia e ao estilo de articulação do acompanhamento, a crítica apresenta um caráter subjetivo comum às avaliações sobre música sacra religiosa tornadas pública pela coluna da Revista Música Sacra. Porém, é interessante observar o estranhamento ou a difícil recepção às linhas melódicas da obra, mesmo assim qualificada como “simpática”. A referida composição provavelmente se refere ao Padre Nosso composto em 1904, uma vez que o comentário feito por Max Helman sobre a declamação da palavra “assim” pode ser constatado no compasso 29 da composição, em edição publicada pela Editora Vieira Machado & C.

Para registro sonoro e investigação na presente pesquisa, foram selecionadas as únicas obras sacras compostas para coro misto, no ano de 1908, Ave Maria 2ª, op. 59 e Padre Nosso nº 3, op. 58.

- **3º Padre Nosso**

A Oração do Senhor Pater Noster, Padre Nosso ou Pai Nosso é considerada a oração mais popular no cristianismo. Na igreja católica a oração do Pai Nosso está reservada para o momento alto da celebração entre o Canon da missa e a Comunhão (CULLEN, 1983, p. 58).

O 3º Padre Nosso apresenta na partitura o texto da oração em português, composto para as vozes mistas de soprano, contralto e baixo, *a cappella*. As vozes de soprano e contralto apresentam eventuais divises, que contribuem para aumentar a densidade dos acordes. Entretanto, a presença de divises na voz do baixo é frequente, caracterizando praticamente a formação das vozes masculinas como para tenor/barítono e baixo. A obra apresenta 37 compassos, composta na tonalidade de Ré menor, compasso ternário, 3/4, em andamento indicado na partitura como: Andante religioso. A composição pode ser dividida em duas grandes seções, demonstrando assim uma acepção para o entendimento da estrutura

da oração, correspondendo a primeira seção às invocações e a segunda às súplicas. As seções, respectivamente, se estendem do compasso 1 à fermata no compasso 18 (primeiro e segundo tempo) e do terceiro tempo do compasso 18 ao fim.

Na primeira seção encontram-se as quatro primeiras frases separadas por pausas: 1. Padre nosso q'estaes no[s] Céu[s]; 2. Santificado seja o vosso nome; 3. Venha a nós o vosso reino; 4. Seja feita a vossa vontade' assim na terra como no céu. A primeira frase, com apenas três compassos, apresenta o texto totalmente em textura homofônica silábica, iniciando-se no acorde da tônica Ré maior e concluindo no IV grau Sol em acorde menor. A segunda frase inicia-se tética no quarto compasso com a mesma textura entre as vozes de contralto e baixo no âmbito do quinto grau, sendo seguido pela voz do soprano, a partir da metade do segundo tempo, em movimento cromático, ritmo de colcheias. O cromatismo é imediatamente prosseguido no compasso 5 nas outras vozes conduzindo em cadência perfeita ao acorde de Dó maior (IV/IV) no compasso 6. Sobre a cadência surge a primeira indicação de agógica *allargando* e dinâmica pianíssimo. A terceira frase, inicia-se tética no compasso 7 com a nota Dó em uníssono de soprano e contralto em intervalo melódico descendente, imitada no compasso 8 pela entrada da voz do baixo que também realiza intervalo melódico descendente e forma um intervalo de quarta aumentada com as vozes femininas sobre as palavras “venha a nós”. Conduzindo a harmonia no âmbito do IV grau, executa salto de oitava ascendente na voz do baixo para, na palavra “vosso reino”, realizar o encadeamento e cadência perfeita sobre o quarto grau Sol maior. A quarta frase, que se estende do compasso 11 ao 18, foi composta em dois fragmentos de quatro compassos cada, como pode ser observado na divisão feita pela cesura no texto apresentado acima. Inicia-se com o caráter imitativo em tratamento semelhante à frase anterior, porém já apresentando dinâmica crescendo, divide na voz do baixo conduzindo para a região grave, que permanece até alcançar o ápice mais tenso da seção, realizando encadeamento e cadência perfeita para ao quarto grau Sol maior, com um pequeno movimento melódico ascendente no soprano para alcançar a palavra “Céu”, em fermata.

nº 58 do catalogo

Andante religioso

Soprani
Pa - dre nos-so q'estaes nos céos San - ti - fi - ca-do se-ja/o vos-so no - me

Contralti
Pa - dre nos-so q'estaes nos céos San - ti - fi - ca-do se-ja/o vos-so no - me

Bassi
Pa - dre nos-so q'estaes nos céos San - ti - fi - ca-do se-ja/o vos-so no-me

7
S
Ve - nha/a nós o vos - so rei - no Se - ja fei - ta/a vos - sa von - ta-de as-

CAlt.
Ve - nha/a nós o vos - so rei - no Se - ja fei - ta/a vos - sa von - ta-de as-

B
Ve - nha/a nós o vos-so rei - no Se - ja fei - ta/a vos - sa von - ta-de as-

15
S
sim na ter - ra co-mo no céu

CAlt.
sim na ter - ra co-mo - no céu

B
sim na ter - ra co-mo no céu

Exemplo musical 19. – 3º Padre Nosso, compasso 1 ao 18 – Glauco Velasquez

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A segunda seção apresenta as frases assim organizadas: 1. O pão nosso de cada dia nos dae hoje; 2. Perdoae nos as nossas dívidas' assim como nós perdoamos aos nossos devedores; 3. Não nos deixeis cair em tentação; 4. Mas livrae nos do mal, *Amen*. A primeira frase inicia-se no terceiro tempo do compasso 18 em dinâmica pianíssimo realizada pelas duas vozes femininas, que apresentam desenvolvimento melódico cromático e culminam ao final em um divide a três vozes, com indicação *espressivo*, concluindo, no segundo tempo do compasso 21, em uníssono, com fermata sobre o breve ritmo de colcheia. A segunda frase, com extensão de 7 compassos, foi composta apresentando dois fragmentos, conforme exposto no texto acima, organizados em três e quatro compassos, respectivamente. Inicia-se no compasso 22 com

anacruse, com o acorde da tônica e a expressão *dolcissimo*, porém abrindo o conjunto vocal com quatro vozes em textura homofônica, articulando o texto em tratamento silábico. O segundo membro da frase, inicia-se no compasso 24 com anacruse, dinâmica crescendo para meio forte, seguido da expressão *dolce*, em intenso movimento harmônico, empregando modulação com encadeamento de acorde de sexta napolitana, seguido de cadência para o IV grau no modo menor, Sol menor, compasso 28. A terceira frase, iniciada no compasso 29 com dinâmica crescendo, apresenta o acorde do tom, Ré menor, se desenvolve no âmbito da tônica, porém conclui a frase com a palavra “tentação” em acorde da tônica com quinta diminuta e sétima menor, no compasso 32. A quarta frase, com apenas três compassos e a indicação *espressivo*, apresenta o mesmo âmbito harmônico, porém em um contraste de textura com o texto inteiramente cantado em uníssono, iniciando a partir da nota Dó (sétima do acorde da tônica) com salto intervalar de sexta menor ascendente, para Lá bemol (quinta diminuta do acorde da tônica), seguido de movimento cromático descendente para a nota Fá (terça menor do acorde da tônica). Conclui a obra nos compassos 36 e 37, com a palavra *Amen* em cadência tradicional perfeita, porém com *apogiatura* sobre quarto grau descendo para a terça do acorde da tônica, com indicação de dinâmica decrescente de piano para pianíssimo e agógica *allargando*.

The image displays a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (CAIt.), and Bass (B). The score is written in B-flat major and consists of two systems of music. The first system covers measures 23 to 32, and the second system covers measures 29 to 37. The lyrics are in Portuguese and describe a prayer for forgiveness. The score includes dynamic markings (pp, cresc., mf, dolce, espressivo, dolcissimo) and performance instructions (apogiatura, allargando).

System 1 (Measures 23-32):

- Measures 23-24:** *pp*, *dolcissimo*. Lyrics: céu O pão nos-so de ca-da di - a nos dae ho - je per - doae nos as nos-sas
- Measures 25-28:** *cresc.*, *mf*, *dolce*. Lyrics: céo O pão nos-so de ca-da di - a nos dae ho - je per - doae nos as nos-sas
- Measures 29-32:** *espressivo*, *dolcissimo*. Lyrics: céo per - doae nos as nos-sas

System 2 (Measures 29-37):

- Measures 29-32:** *cresc.*, *mf*, *dolce*. Lyrics: di - vi-das as - sim co-mo nós per - doa-mos aos nos-sos de - ve - do - res não nos dei - xeis ca -
- Measures 33-37:** *cresc.*, *mf*, *dolce*. Lyrics: di - vi-das as - sim co-mo nós per - doa-mos aos nos-sos de - ve - do - res não nos dei - xeis ca -

31

S
ir em ten-ta - ção mas li - vrae - nos do mal A - men.

CAlt.
ir em ten-ta - ção mas li - vrae - nos do mal A - men.

B
ir em ten-ta - ção mas li - vrae - nos do mal A - men.

Exemplo musical 20. – 3º Padre Nosso, compasso 18 ao 37 – Glauco Velasquez

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A estrutura geral do 3º Padre Nosso de Velasquez, apresenta, em quase sua totalidade, textura homofônica com a linha melódica mais expressiva apresentada na voz de soprano. No encaminhamento horizontal das vozes Velasquez fez uso repetido de *apogiaturas* e notas de passagens em movimento cromático descendente, provocando um ritmo harmônico intenso com frequente presença de dissonâncias, acordes com sétimas e intervalos aumentados. Explora a tessitura central das vozes, com predominância de harmonia fechada. O texto foi tratado de forma silábica em frases assimétricas e ritmicamente ativo, com predominância do uso das figuras rítmicas de semínima e colcheia. Apenas na frase final a rítmica da obra torna-se mais lenta, na seção em uníssono, que apresenta um caráter grave soturno.

- **2ª Ave Maria**

Velasquez compôs a 2ª Ave Maria para as vozes de soprano, contralto, tenor e baixo, *a cappella*, utilizando o texto da oração em português. A obra contém 16 compassos e foi composta na tonalidade de Mi bemol maior, em compasso 6 por 8, sem indicação de andamento. A composição apresenta duas grandes seções, de acordo com a própria estrutura da oração, correspondendo a primeira seção às saudações e a segunda aos pedidos. As seções, compostas por frases assimétricas, se estendem do compasso 1 ao 9 e do compasso 10 ao 16, respectivamente, e a separação entre elas está evidenciada por uma pausa de semínima pontuada.

Na primeira seção, as duas frases estão separadas por duas pausas de colcheias e se estendem do compasso 1 ao 4 e do compasso 5, com anacruse, ao 9. Apresenta textura de blocos harmônicos, com o texto em tratamento homofônico silábico e linha melódica expressiva apresentada na voz de soprano. As vozes de contralto, tenor e baixo apresentam

encaminhamento horizontal em ritmo lento, com predominância de semínimas e colcheias e movimento melódico por graus conjuntos e repetição de notas, o que confere um caráter plano e sereno para a seção. A primeira frase apresenta movimentação harmônica de tônica e dominante sobre o pedal da tônica sustentado nos 3 primeiros compassos, até a conclusão no quarto compasso em cadência de dominante à tônica do quarto grau Lá bemol. Essa frase, de dois fragmentos com dois compassos cada um, inicia-se com indicação de dinâmica pianíssimo, breve chave para crescendo e decrescendo no segundo compasso e no fragmento seguinte apresenta indicação de *dolcissimo* no terceiro compasso, para conduzir à cadência com *allargando* sobre seu último acorde. A segunda frase possui dois fragmentos com dois e três compassos, respectivamente, ambas iniciadas com anacruse. O primeiro fragmento apresenta caráter suspensivo com acorde de dominante menor seguido do acorde do sexto grau, Dó menor, logo conduzindo ao acorde da dominante do sexto grau Dó em modo maior, alcançado no compasso 7, início do segundo fragmento. Esse fragmento apresenta o ápice de toda a seção, com dinâmica crescendo, maior condução cromática entre as vozes e movimentação harmônica do conjunto conduzindo ao final da frase em cadência sobre o tom da dominante, Si bemol, com dinâmica decrescendo e conclusão em piano, no compasso 9.

The musical score is for the first nine measures of 'Ave Maria'. It is written for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The lyrics are: "A - ve Ma - ri - a che - ia de gra - ça o Se - nhor é com vos - co Ben - di - ta sois entre as mu - lhe - res Ben - di - togo fru - to do vos - so ven - tre Je - sus". The score includes dynamic markings such as *pp*, *dolcissimo*, and *p*, and a tempo marking *allarg*. The music is in 8/8 time and B-flat major.

Exemplo musical 21. – 2ª. Ave Maria, compasso 1 ao 9 – Glauco Velasquez

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A segunda seção, que apresenta duas frases com extensão de apenas três e dois compassos, respectivamente, inicia-se no compasso 10 sobre acorde do tom homônimo, Mi bemol menor, com divise na voz do contralto, maior movimentação rítmica e harmônica, com conduções melódica cromática na voz do soprano, caracterizando a maior densidade e dramaticidade da seção. A primeira frase constrói o ambiente tenso utilizando acordes de dominante com sétimas, nona e quinta aumentada, para conduzir ao final da frase no compasso 12 sobre o acorde do sexto grau Dó em modo maior. A segunda frase intensifica a dramaticidade apresentando movimentação harmônica em ambiente de dominante construído sobre o pedal da sétima com movimentos cromáticos nas vozes de soprano e contralto para concluir na cadência sobre o acorde da tônica com sétima maior seguido de movimento cromático para sétima menor, na melodia principal conduzida pelo soprano. Para essa cadência final, apresenta agógica *allargando*, dinâmica piano e, intensificando o movimento de alargamento rítmico ao final da obra, apresenta mudança de compasso para três por quatro no compasso 14, e para compasso quatro por quatro nos compassos finais 15 e 16. Apenas nos dois últimos compassos conclusivos da obra, com a palavra “Amen” duas vezes articulada, surge um acompanhamento para piano ou órgão e a rítmica da obra torna-se ainda mais lenta. Na primeira vez o “Amen” é articulado apenas na voz de soprano e na segunda vez pelo coro com divise no contralto e *apogiatura* expressiva no soprano, em cadência harmônica perfeita de dominante e tônica realizada ao órgão e indicação de *Largo* sobre o último compasso.

S
 San - ta Ma - ri - a Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca - do - res a -
 espress.

C
 San - ta Ma - ri - a Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca - do - res a -
 espress.

T
 San - ta Ma - ri - a Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca - do - res a -
 espress.

B
 San - ta Ma - ri - a Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca - do - res a -
 espress.

The image shows a musical score for 'Ave Maria' by Glauco Velasquez, measures 10 to 16. The score is for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Piano. The vocal parts are in a homophonic, syllabic style. The tempo is marked 'allarg.' and then 'Largo'. Dynamics include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 'glo - ra - a na ho - ra da mor - tu A - men'. The piano accompaniment is in the right hand, with a bass line in the left hand.

Exemplo musical 22. – 2ª. Ave Maria, compasso 10 ao16 – Glauco Velasquez

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Em uma visão global da obra observa-se o favorecimento ao entendimento do texto através do tratamento homofônico silábico. Na movimentação intervalar da melodia expressiva executada pelo naipe de soprano, observa-se um contraste quando comparada ao movimento horizontal com predominância de graus conjuntos e repetições de notas nas outras vozes que formam o plano harmônico da obra. Entretanto, o ritmo harmônico, com predominância de harmonia fechada e a exploração de dissonâncias através de *apogiaturas*, passagens cromáticas e acordes alterados, com frequente uso de dominantes com sétimas e nonas, conferem à obra um caráter denso e expressivamente intenso. A tessitura vocal foi explorada na região central das vozes, havendo apenas no encaminhamento da segunda seção, que conduz ao momento de maior tensão da obra, a ocorrência da nota mais aguda, Mi – 4, na voz de soprano, que para este naipe representa apenas uma região médio aguda. A condução ao clímax da obra ocorre na frase final em movimento descendente à região mais grave da melodia conduzida pelo soprano, apresentando o maior fechamento do bloco harmônico no acorde final, conferindo gravidade e dramaticidade para a palavra “morte”. O final mais lento, iniciado com um uníssono e acompanhamento ao órgão e realização de cadência tradicional no último compasso, conferem à obra um caráter repouso para sua conclusão.

As primeiras obras sacras de Glauco Velasquez compostas entre os anos de 1902 e 1904, como relatado anteriormente, não foram compostas para fins religiosos e consideradas “inadequadas à execução no templo” (BEVILACQUA, 1946, p. 338). Contudo, sobre sua maior produção no gênero sacro ocorrida a partir do ano de 1908, não foram encontradas referências apreciativas sobre suas obras em literatura, nem tão pouco alusões sobre as presumíveis motivações ou intenções para sua produção, ou ainda relatos quanto aos possíveis conhecimentos sobre as normas pontifícias para a música na Igreja. Entretanto, após a apreciação das obras abordadas na presente pesquisa, ao serem conduzidas as investigações sob a perspectiva da busca de aproximações às prescrições eclesiais, tornou-se necessário, antes porém, tomar em consideração o ponto de vista do compositor sobre sua própria criação, manifestada em carta enviada por ele ao jornalista Rodrigues Barbosa, crítico de música do Jornal do Comércio. Velasquez, apesar de não reconhecer valor artístico representativo em suas obras até fins de 1904, revela que sua expressão artístico-musical está subordinada ao seu modo de ser, não segue as formas tradicionais dos grandes mestres, mas unicamente os meios que considera mais naturais para expressão (VELASQUEZ apud CARNEIRO e NEVES, 2002, p. 51-53). Desse modo, pode-se reconhecer no compositor, ao abandonar os moldes clássicos composicionais e ao mesmo tempo não coadunar-se ao crescente movimento modernista com ênfase na valorização da estética nacionalista de seu tempo, a afirmação de um compositor modernista com linguagem musical estética voltada ao universalismo. Assim como Velasquez não se preocupou em seguir formas e fórmulas para suas composições no gênero secular, torna-se possível considerar que o compositor venha apresentar semelhante postura para suas composições no gênero sacro. Entretanto, ao serem apreciadas as composições abordadas na pesquisa, reconhece-se, nos meios utilizados por Velasquez para sua expressão artística, o intuito de valorização da expressividade e mediação clara do conteúdo dos textos. Pode-se notar no tratamento dado à estrutura dos textos empregados, mesmo diante da observada assimetria na construção frasal, a consciente recepção às formas dos textos.

O Papa Pio X, no *Motu Proprio* capítulo II, parágrafo cinco, admitiu a música moderna nas funções do culto desde que estas apresentem “qualidade, seriedade e gravidade”. Esses valores requeridos deveriam estar associados ao afastamento do profano a serem observados no que tange aos motivos, formas e andamentos.

Ao ser apreciada a construção da estrutura das composições 3º Padre Nosso e Ave 2ª. Maria, foi observado no plano da concepção harmônica um encaminhamento funcionalmente

tonal, apesar da presença de acordes alterados, tríades com sétimas acrescentadas, encadeamentos que empregaram o cromatismo na condução das modulações e sequências harmônicas, por vezes não previsíveis. No plano polifônico observou-se o movimento cromático derivado do uso frequente de ornamentos, com presenças de *apogiaturas*, notas de passagem, bordaduras escapadas e estrutura frasal assimétrica. No plano rítmico nota-se a ausência de figuras rítmicas de curta duração que caracterizassem aceleração e que os pontos clímax das obras são alcançados através da tensão harmônica sem emprego de complexidades rítmicas, desse modo não sacrificando a clareza da articulação do texto. Observou-se o uso de flexibilidade agógica apenas em cadência, ausência de extremos fortes em dinâmicas, que variaram do pianíssimo ao meio forte, e frequente uso de indicações de expressividade como *dolce*, *dolcissimo*, *expressivo*. O único andamento indicado *Andante* foi acompanhado da expressão *religioso*.

Através dessas observações gerais, considerou-se nas obras apreciadas de Velasquez as seguintes possíveis aproximações às normas requeridas para a música eclesiástica: adequação identificada do andamento em sua indicação geral e no plano rítmico das obras, apresentação do texto respeitado em sua forma e integridade, valorização da inteligibilidade do texto no emprego predominante de textura homofônica e articulação silábica da polifonia, indicação de movimentos para agógica, dinâmica e caráter expressivo sem exploração de efeitos abruptos, estrutura melódica sem emprego de motivos rítmico-melódicos de origem ou inspiração em temas seculares, ausência de solos e acompanhamento instrumental.

Desse modo, pode-se observar que o compositor fez uso de diversos critérios prescritos pelas normas pontifícias para a música sacra. Entretanto, deve-se destacar no caráter universal dos elementos descritos, a presença da linguagem musical estilística de Velasquez, detectada especialmente na observada concepção complexa dos planos harmônicos e polifônicos. Através da valorização dos recursos expressivos da obra inerentes ao estilo pessoal consciente de expressão artístico-musical manifestado pelo compositor, o intérprete poderá alcançar a realização expressiva e sensível da obra e favorecer uma escuta musical que conduza o ouvinte à apreensão da presente significação religiosa inerente à manifestação musical, em aproximações que atendem as requisições para a música moderna estabelecidas no documento pontifício.

Luciano Gallet (1893-1931)

Ao comparar as datas das composições vocais no gênero sacro de Luciano Gallet à periodização de suas produções exposta em Leite (1996, p. 26)¹³⁷, pode-se observar que suas obras sacras foram compostas, em sua maioria, durante a primeira fase de suas produções. Durante esse período Gallet compôs Padre Nosso n° 1 e 2 (1918), Ave Maria n° 1 e 2 (1918 e 1920), e *Salutaris* (1920). A peça *Si queris miracula* (1926) foi composta no período considerado como sua segunda fase. Para os estudos desta pesquisa, foram selecionadas as duas únicas obras compostas para coro, o Padre Nosso, n° 2, op. 9, de 1918 e *Si queris miracula*, de 1926, para vozes mistas e vozes femininas, respectivamente.

- **Padre Nosso, n° 2, op. 9**

No ano de 1918, início de sua primeira fase de composições, Leite (1996, p. 30) chamou atenção para as circunstâncias vividas por Gallet em muito semelhantes àquelas de Glauco Velasquez. Gallet encontrava-se doente, morando em Paquetá, apoiado e estimulado a compor por Adelina Alambary Luz, mãe de Velasquez, na mesma casa e mesmo piano utilizado pelo compositor e amigo. Assim como Leite (1996) ressaltou esse fato por acreditar na presença de traços estilísticos em sua obra consequentes da vivência marcante para sua personalidade à época, pretende-se aqui ressaltar possíveis traços de intertextualidades existentes na linguagem composicional de ambos os compositores, presentes na obra Padre Nosso, n° 2, op. 9, composta por Gallet no mesmo período.

O Padre Nosso, datado de 2 de junho de 1918, foi o segundo a ser composto no mesmo ano. O registro do opus 9 encontra-se escrito em lápis no manuscrito. A composição foi realizada para vozes *a cappella*, contendo 28 compassos. A partitura apresenta, indicação para quatro vozes – dois sopranos, barítono e baixo, porém à margem esquerda, encontra-se a indicação para soprano, mezzo, tenor e barítono. O andamento está indicado para Andante em compasso ternário – 3/4. Não há indicação de armadura de clave, porém a obra apresenta-se tonal, iniciando-se no âmbito de Ré maior e concluindo no tom relativo Si menor. Não há qualquer indicação para agógica, acentos e dinâmica ao longo da música. O texto da oração está expresso em português em textura homofônica silábica. As seções foram estruturadas de modo a atender a forma da oração em duas grandes partes, como já descrito na composição 3° Padre Nosso de Glauco Velasquez. Entretanto, na primeira seção, Gallet apresenta diferenças

¹³⁷ Ver o Anexo II na presente tese.

composicionais para a concepção frasal. A primeira frase foi composta em quatro compassos com dois fragmentos separados por uma pausa de semínima, a segunda frase, iniciada no compasso 5, contém três compassos similarmente, enquanto a terceira frase, iniciada no compasso 8, apresenta-se conectada a quarta frase de forma coesa com grande condução à culminância no último acorde em cadência à dominante, ao final da seção, no compasso 13. Todas as entradas das frases foram téticas, com terminações em tempos fracos ou arsis, excetuando-se o último acorde do final da seção, cuja terminação suspensiva recai sobre a tésis.

Andante

Soprano
Pa - dre nos - so, qu'es - tis no céu. San - ti - fi -

Contralto
Pa - dre nos - so, qu'es - tis no céu. San - ti - fi -

Tenore
Pa - dre nos - so, qu'es - tis no céu. San - ti - fi -

Baixo
Pa - dre nos - so, qu'es - tis no céu. San - ti - fi -

6

S
ca - do se - ja'o vos - so no - me vu - nha'a nós o vos - so rei - no se - ja foi - ta'a vos - sa vos -

C
ca - do se - ja'o vos - so no - me vu - nha'a nós o vos - so rei - no se - ja foi - ta'a vos - sa vos -

T
ca - do se - ja'o vos - so no - me vu - nha'a nós o vos - so rei - no se - ja foi - ta'a vos - sa vos -

B
ca - do se - ja'o vos - so no - me vu - nha'a nós o vos - so rei - no se - ja foi - ta'a vos - sa vos -

The image shows a musical score for the hymn 'Padre Nosso' by Luciano Gallet, measures 1 to 13. The score is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'tu - do as - simi - ta ter - ra co - mi - ni - ca.' The music is in a major key with a common time signature. The vocal lines are characterized by frequent ornamental notes and a melodic flow.

Exemplo musical 23. – Padre Nosso, compasso 1 ao 13 – Luciano Gallet

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A segunda seção, iniciada no terceiro tempo do compasso 13, apresenta a mesma estrutura frasal descrita em Velasquez. A melodia das frases é conduzida sobretudo pelo naipe de soprano, contudo a frequente presença de notas ornamentais (notas de passagens, *apogiaturas*, bordaduras, escapadas) conferem às outras vozes caráter melódico secundário em diversas passagens, com predominante uso de graus conjuntos, salto melódico de terças maiores e menores e quartas justas. A tessitura vocal concentra-se nas regiões centrais, não havendo exploração de extremos agudos ou graves. Exceções ocorrem somente na condução aos pontos culminantes da melodia principal, ao final da primeira seção, no compasso 13, e da segunda seção, no compasso 25, onde o movimento melódico ascendente conduz o naipe de soprano à nota Sol – 4. Quanto às durações, observa-se o predomínio do emprego de semínimas e colcheias que conferem um movimento fluente à articulação das sílabas do texto. Pouca presença de quiálteras e semicolcheias, empregadas apenas em ornamentos com melismas. Colcheias pontuadas com semicolcheias foram utilizadas na segunda seção enfatizando a construção do movimento de tensão para a culminância da obra, no compasso 25. Observa-se especialmente na composição de Gallet, a predominância de harmonia fechada, com conduções harmônicas que chamam atenção pelo caráter tenso que conferem à obra integralmente. O ritmo harmônico intenso explora conduções para acordes de tons afastados com uso predominante de acordes diminutos em função dominante, com quintas e sétimas diminutas e nonas maiores e menores. Especialmente na segunda seção, Gallet constrói uma progressão harmônica empregando sequência de acordes de dominantes com

quintas diminutas para conduzir ao ápice da tensão e culminância da obra sobre o acorde da dominante do novo tom, afirmado no compasso 25. Ao prosseguir com acordes de subdominantes mantem ainda o caráter tenso através do uso de cromatismo nas linhas melódicas das vozes, para então conduzir à cadência conclusiva da obra, empregando acorde de quinto grau com quinta e sétima diminuta e repouso sobre o acorde do novo primeiro grau, Si menor, com sétima menor, nos compassos 27 e 28.

S
céu. O ³pão nos - so de ca - da

C
céu. O ³pão nos - so de ca - da

T
céu. O ³pão nos - so de ca - da

B
céu. O ³pão nos - so de ca - da

23

S
di - a nos dei - bo - je. Fer - do - ai - nos nos - sas di - vi - das as - sim

C
di - a nos dei - bo - je. Fer - do - ai - nos nos - sas di - vi - das as - sim

T
di - a nos _____ bo - je. Fer - do - ai - nos nos - sas di - vi - das as - sim

B
di - a nos dei - bo - je. Fer - do - ai - nos - sas di - vi - das as - sim

29

S
co - mo nós per - deu - mos aos nos - sos de - vu - do - res Não nos dei-xeis ca-

C
co - mo nós per - deu - mos aos nos - sos de - vu - do - res Não nos dei-xeis ca-

T
co - mo nós per - deu - mos aos nos - sos de - vu - do - res Não... nos dei-xeis ca-

B
co - mo nós per - deu - mos aos nos - sos de - vu - do - res Não nos xeis

The image shows a musical score for the 'Padre Nosso' (Our Father) prayer, measures 13 to 28, by Luciano Gallet. The score is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'ir em ten - tu - ção. Mas li - vra - nos do mal. A - mên.' The music is in a major key with a 4/4 time signature. The vocal lines are homophonic and feature a mix of rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are written below the corresponding vocal lines.

Exemplo musical 24. – Padre Nosso, compasso 13 ao 28 – Luciano Gallet

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Observa-se que, assim como na composição de Velasquez, Gallet para alcançar o caráter expressivo e denso da obra, utiliza como ferramenta principal a exploração da tensão, através do uso de ritmo harmônico intenso e conduções harmônicas com vasto emprego de acordes dissonantes. Do mesmo modo, como Velasquez, não se preocupou com a forma das frases, que também se apresentam assimétricas, revelando a intenção de manifestar o teor expressivo de forma livre. Ambos os compositores buscaram beneficiar a inteligibilidade da articulação do texto através do emprego de figuras rítmicas não complexas e favorecer ainda mais sua compreensão utilizando texturas homofônicas silábicas, em blocos harmônicos fechados, resultantes da preferência do emprego de tessituras vocais na região central. Diferentemente de Velasquez, Gallet não explorou o emprego de dinâmicas deixando ao intérprete a liberdade da escolha.

- *Si queris miracula*

Si queris Miracula, datada de 24 de junho de 1926, apresenta escrito na capa do manuscrito um fragmento melódico, com a informação: “Sobre um tema dado – litúrgico”. Também na capa encontra-se a indicação “para soprano solo, coro a duas vozes femininas, harmonium”. Junto ao manuscrito está apresentado por extenso o texto da oração em latim, na forma de “Responsório a Santo Antônio”, bem como sua tradução, anunciada como “O mesmo Responsório em português”. O texto se trata de uma oração a Santo Antônio de Pádua executada comumente no dia 13 de junho, dia da comemoração em honra a Sto Antônio. O

Responsório faz parte do Ofício Rítmico de Santo António, cuja composição foi atribuída ao Frei Juliano de Espira (Speyer – Alemanha), no século XIII¹³⁸.

O Responsório *Si queris Miracula*, por Gallet, foi composto em andamento Moderato, na tonalidade de Dó maior, compasso ternário – 3/4, a partir do “tema dado - litúrgico” em estilo melódico gregoriano, apresentando 31 compassos. A primeira seção da obra apresenta nos dois primeiros compassos o referido tema melódico, que foi então desenvolvido em extensão total de 9 compassos, obedecendo ao mesmo estilo gregoriano. A melodia tem indicação para dinâmica piano, apresenta predominância de graus conjuntos, ritmo de colcheias, tratamento silábico do texto, sobre harmonização tradicionalmente tonal com caráter de apoio harmônico. A seção inicia-se com o acorde de Dó maior, apresentado na abertura do primeiro compasso, seguido da melodia, com entrada anacrústica no segundo compasso. Os quatro versos iniciais do Responsório são apresentados em quatro frases melódicas simétricas, com dois compassos cada: *Si quaeris miracula* (Se procuras milagres), *Mors, error, calamitas* (Morte, erro, calamidades), *Daemon, lepra fugiunt* (Demônio e doenças fogem), *Aegri surgunt sani* (Doentes se tornam sãos). As frases são conduzidas pela harmonia à conclusão da seção no tom da dominante Sol maior, no compasso 9. Apesar da execução ser indicada na capa da partitura para voz solista, o estilo da melodia permite sua realização por naipe feminino do coro, em uníssono.

The image shows a musical score for the Responsory 'Si queris Miracula'. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Harmonium' (Piano accompaniment). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a rest in the first measure, followed by an anacrusis in the second measure. The lyrics are: 'Tutti Si que - ris mi - ra-cu-la, — Mors, er-ror, ca - la-mi-tas,'. The piano accompaniment starts with a D major chord in the first measure and provides harmonic support for the vocal line.

¹³⁸ O *Officium rhythmicum s. Antonii* ou Ofício Rítmico de Santo António foi composto pelo Frei Franciscano Giuliano da Spira ou Juliano de Espira (cidade Speyer – Alemanha), da Ordem dos Frades Menores, em cerca do ano de 1235, para a festa de Santo António de Lisboa.

The image shows a musical score for the piece 'Si quaeris miracula' by Luciano Gallet, specifically measures 6 through 9. The score is written in 4/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment, labeled 'Hno.'. The lyrics are: 'Dæ - mon, le - pra fu - gi - unt, ... Æ - gri - sur - gunt sa - ni. ...'. The music features a mix of rhythmic values including semibreves, minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Exemplo musical 25. – *Si quaeris miracula*, compasso 1 ao 9 – Luciano Gallet

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A segunda seção inicia-se no compasso 10, apresentando a indicação de sinal de retorno ao estribilho do Responsório. O estribilho é inteiramente realizado no tom de Dó maior, compasso quaternário – 4/4, com indicação de dinâmica forte, para duas vozes femininas. Do mesmo modo, as quatro frases da seção apresentam-se simétricas, com dois compassos cada: *Cedunt mare vincula* (Acalma os grilhões do mar), *Membra, resque perditas* (Membros, coisas perdidas), *Petunt et accipiunt*, (Pedem e recebem), *Iuvenes et cani* (Jovens e velhos). Na polifonia, o texto na primeira voz recebe tratamento silábico, realizado sobre figuras rítmicas mais amplas (semínimas, semínimas pontuadas com colcheias e mínimas), enquanto a segunda voz apresenta-se ritmicamente mais ativa (colcheias predominam, presença de semínimas pontuadas com colcheias). Em ambas as vozes, nos compassos 14 e 15, o texto latino está musicado de forma a provocar erros de prosódia sobre a palavra *accipiunt*, que está composto como accipiunt. Fica ao executante a tarefa de realizar as correções para a execução da frase melódica. Na melodia das duas vozes, predomina a condução por graus conjuntos e presença de alguns saltos melódicos de terças maiores e menores e quartas justas. O acompanhamento com caráter de apoio harmônico também encontra-se ritmicamente mais ativo, com predominância de figuras rítmicas de colcheias e uso de quiálteras (tercinas). Ao final da seção, no compasso 17, encontra-se a indicação “Fim”.

The image shows a musical score for harpsichord (Hno.) in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 10-11) shows the vocal line with the lyrics "Ce-dunt ma-re" and the harpsichord accompaniment. The second system (measures 11-15) continues the vocal line with the lyrics "vin-cu-la: mem-bra res-que, per-di-tas. (Pe-tunt et ac-ci-piunt)" and the harpsichord accompaniment. The third system (measures 15-17) concludes the vocal line with the lyrics "Pe-tunt et ac-ci-piunt lu-ve-nes et ca-ni." and the harpsichord accompaniment. The harpsichord part includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation like 'Fim'.

Exemplo musical 26. – *Si quaeris miracula*, compasso 10 ao 17 – Luciano Gallet

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A terceira seção, inicia-se no compasso 18 com indicação de andamento *Adagio*, armadura de clave no tom de Fá maior, em compasso ternário – 3/4 e dinâmica piano. A seção foi composta para três vozes femininas, apresentando sinal para a instrução ao final da página “Soprano solo, Coro divisi”. Os versos encontram-se organizados também em frases simétricas, porém apresentando os dois primeiros versos compostos em três compassos, cada, e os dois últimos versos com quatro compassos, cada: *Pereunt pericula* (Desaparecem perigos), *Cessat et necessitas* (Cessam as necessidades), *Narrent hi, qui sentiunt* (Que o atestem aqueles que experimentaram), *Dicant Paduani* (Que o declarem os Paduanos). Na primeira voz de soprano ocorre a condução da melodia principal, enquanto as vozes de meio soprano e contralto realizam um contracanto em divisi, com intervalos harmônicos

apresentando predominância de terças maiores e menores e presença de quartas e quintas justas. A rítmica das vozes torna-se menos movimentada, com sílabas vocalizadas sobre uso predominante de figuras de mínimas na primeira voz e de semínima na segunda voz. A realização harmônica ao instrumento apresenta indicação de dinâmica pianíssimo e caráter de acompanhamento. A harmonia inicialmente tradicional realizada sobre um pedal de Fá, se desenvolve horizontalmente na terceira frase para realizar um movimento melódico em contracanto às vozes. Na quarta frase torna a harmonia mais complexa com presença de acorde de quinta diminuta e dominante alterada, na cadência conclusiva ao tom de Fá maior, acompanhando o movimento cromático que surge na linha melódica das vozes de meio soprano e contralto. Ao final do último compasso encontra-se o sinal de *D.C. al Segno*, indicando o retorno ao sinal presente no início do estribilho, compasso 10, para concluir a obra no compasso 17, onde encontra-se a indicação. No conjunto, o tratamento dado à terceira seção confere a ela um caráter mais sereno.

Adagio
 Fe - re - unt pe - ri - cu - la, Ces - sat et ne - ces - si - tas:
 Hno. pp

24
 Nar - rent hi, qui sen - ti - unt, Di -
 Hno.

Exemplo musical 27. – *Si quis queris miracula*, compasso 18 ao 31 – Luciano Gallet

A partir de manuscrito cedido pela Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Em uma visão geral, na forma responsorial de *Si quis queris Miracula*, Gallet explora uma dinâmica variação em sua textura vocal e sonora ao aumentar o número de vozes para cada uma das seções, empregar mais forte dinâmica e maior movimento rítmico nas vozes e acompanhamento da segunda seção, o que confere ao estribilho o caráter de maior vivacidade da obra, para a seguir contrastar com o caráter mais lento e suave da terceira seção. Apesar do tratamento polifônico das vozes, o texto apresenta-se articulado sempre de forma silábica e simultânea entre as vozes. O tratamento harmônico convencional empregado na maior parte da obra, somente ao final vem apresentar maior complexidade, contudo, devido ao movimento descendente das linhas melódicas, não contribui para criar tensão ao caráter da cadência final. De um modo geral, a obra não apresenta pontos de culminância com tensão de proveniência harmônica ou melódica, não havendo exploração de extremos agudos ou graves, isto é, a tessitura vocal mantém-se concentrada na região central das vozes.

Sobre as possíveis motivações de Luciano Gallet para a composição no gênero sacro, não foram encontradas referências ou apreciações nos escritos pesquisados sobre sua produção musical. Entretanto, segundo Leite (1996, p. 42) Gallet em sua primeira e segunda fase de composições encontrava-se dedicado à explorar harmonizações em suas composições. Desse modo, observa-se que, enquanto a obra *Padre Nosso*, composta durante sua primeira fase apresenta uma variedade harmônica que denota a complexidade e a densidade em sua busca de expressão, em *Si quis queris Miracula*, entretanto, composta em sua segunda fase, o compositor abandona por quase toda a obra as explorações harmônicas para dar lugar à simplicidade e à leveza. Apesar do caráter divergente observado entre as obras, pode-se extrair algumas semelhanças que conduzem às aproximações às normas eclesásticas: os

textos estão dispostos integralmente e tratados ritmicamente e texturalmente de forma a favorecer seu entendimento, a forma das composições estão coadunadas com a forma dos textos, os andamentos e dinâmicas não são empregados com caráter de efeito e as composições são predominantemente corais. Observa-se que, apesar de Gallet ter sido reconhecido pelas suas pesquisas no âmbito da canção popular brasileira, suas composições sacras não apresentam qualquer anuência aos motivos melódicos do cancioneiro folclórico levantado pelo compositor.

Villa-Lobos (1887-1959)

Villa-Lobos apresenta o maior quantitativo de obras no gênero sacro, se comparado aos compositores abordados nessa pesquisa, entretanto, não foram encontradas referências sobre um possível engajamento de Villa-Lobos ao movimento pela reforma da música sacra na primeira metade do século XX. Observa-se, contudo, que estas obras não representam um percentual significativo no catálogo geral de suas obras. Comparando sua produção no gênero sacro à periodização realizada por Salles (2009), que associa as orientações observadas em seus processos composicionais aos diferentes períodos e motivações criativas do compositor, encontra-se: o primeiro grupo de composições corais sacras com data entre 1910 e 1918, que pode ser associado à sua fase inicial, relacionada por Salles (2009) à adoção de modelos franceses e wagnerianos e à busca de reconhecimento no meio musical; o segundo grupo de obras sacras compreendido entre o período de 1930 a 1938, correspondendo à terceira fase, relacionada pelo autor ao projeto educacional do canto orfeônico nas escolas e à incorporação da imagem de símbolo da cultura brasileira; o terceiro grupo de composições sacras com datas entre 1948 e 1958, correspondendo à sua fase final, foi associado ao período do compositor sob o diagnóstico da doença e produção de obras para atender às encomendas e concertos. Observando a relação de suas obras corais sacras, presentes na seção Anexo dessa tese, constata-se que o maior quantitativo de suas obras foi produzido na primeira e terceira fase, tornando-se então pertinente associar às motivações e inspirações para a composição no gênero sacro às motivações levantadas por Salles (2009), nos respectivos períodos. Vincula-se também a essa associação o fato de que no primeiro e segundo grupo de composições encontram-se, sobretudo, composições sobre a oração Ave Maria, enquanto o terceiro grupo apresenta maior variedade na escolha de textos sacros. Sobre a aproximação de suas Missas às determinações pontifícias, Bevilacqua (1946, p. 347) afirmou que em sua obra “ninguém iria,

é claro, esperar a observância estrita dos preceitos motu-proprianos”. Entretanto, como membros da Academia Brasileira de Música, é conhecido o fato de que Villa-Lobos tinha em Frei Pedro Sinzig um conselheiro para a composição de música religiosa e para ele dedicou a composição da Missa de São Sebastião, em 1937. A partir de uma visão mais ampla sobre o repertório sacro de Villa-Lobos, isto é, abordando tanto as obras com acompanhamento instrumental como também *a cappella*, Bispo (2001:4) observou que as obras sacras do compositor desenvolveram uma trajetória entre as duas práticas, atendendo as tendências da música religiosa em sua época. Segundo o autor, à época da juventude do compositor sucedia-se na música religiosa um período de transição da prática coro-orquestra para a prática coro-órgão, coro *a cappella*, ou emprego de quartetos de cordas para substituir o órgão ou o *harmonium* quando inexistentes. Desse modo, em seu primeiro conjunto de obras sacras Villa-Lobos compôs tanto segundo a primeira prática, com acompanhamento de conjunto de cordas e orquestra, quanto a segunda prática, com acompanhamento de órgão ou *a cappella*. O período intermediário, marcado basicamente por obras sem acompanhamento relativas à segunda prática, foi avaliado como “caracterizado por uma maior ou menor submissão aos preceitos sacro-musicais das forças restauradoras da igreja e à legislação litúrgico-musical” (BISPO, 2001:4). Quanto a essa fase, o autor ressaltou que o contato de Villa-Lobos com Vincent d’Indy e seu círculo de músicos católicos da *Schola Cantorum* em Paris, possa representar a inspiração para composições como a Missa de São Sebastião e Motete. O terceiro conjunto de suas obras foi assinalado por um retorno tanto à primeira quanto à segunda prática, iniciado pela composição Ave Maria, de 1948, composta antes da cirurgia à qual se submeteu em Nova Iorque e especialmente marcado por uma religiosidade associada ao período crítico de sua saúde. Pela variedade de seu repertório sacro nesse período, Tacuchian (2001:4) chamou atenção para o fato do compositor ter-se convertido para “um misticismo musical [...]” e que “Sua vida se encaminha para uma nova dimensão religiosa e filosófica pois o artista sentia que seu fim estava próximo” (TACUCHIAN, 2001:4). Bispo (2001:4) concluiu também que: “Tudo indica que o compositor não apenas conheceu como também aceitou os argumentos e os ideais dos representantes cecilianistas”. Observa-se nos distintos grupos de obras a tendência para atender ao quesito da universalidade requerido para a composição sacra.

As obras escolhidas para registro e abordagem na presente pesquisa pertencem ao terceiro conjunto de suas composições produzidas em sua última fase: *Panis Angelicus*, de 1950 e *Cor Dulce, Cor Amabile*, de 1952.

- ***Panis Angelicus***

Villa-Lobos compôs alguns hinos ao Santíssimo Sacramento, como *Tantum Ergo*, *O Salutaris*, *Ave Verum* e *Panis Angelicus*. Com exceção ao hino *Ave Verum*, todos os outros têm seus textos atribuídos à São Tomás de Aquino. Villa-Lobos musicou as duas últimas estrofes do hino *Sacris Solemnis*, ou seja, *Panis Angelicus* e *Te trina Deitas*. O texto do hino *Sacris Solemnis* foi composto por S. Tomás de Aquino para a festa de *Corpus Christi* e, na liturgia das horas, ele é cantado nas Matinas do ofício dessa festa.

O *Panis Angelicus*, segundo a data que consta na partitura publicada, foi composto por Villa-Lobos em 1950, para coro misto (SCTB) com eventuais divises no naipe de baixos, *a cappella*, em Dó menor modulante para Mi bemol maior, andamento *Moderato*, compasso quaternário – 4/4, sobre o texto em latim. A partitura encontra-se publicada pela editora Irmãos Vitale, na série Música Sacra, vol. 1, onde consta dedicatória “À Mindinha”. A obra consiste de duas grandes seções A e B, apresentando as estrofes, e uma seção de *Coda* para o encerramento com a palavra *Amen*.

A primeira seção A, em andamento *Moderato*, estendendo-se do compasso 1 ao 13, apresenta os quatro primeiros versos da primeira estrofe: *Panis Angelicus* (O Pão Angélico) *Fit panis hominum* (Torna-se pão dos homens) *Dat panis caelicus figuris terminum* (O Pão celeste dá fim aos símbolos) *O res mirabilis* (Oh coisa admirável). Caracteriza-se inicialmente pela articulação do texto nas vozes em textura polifônica. As entradas apresentam-se em sequência com estilo imitativo pelas vozes de contralto, tenor e baixos com divise, em sonoridade densa com dinâmica forte e acento sobre a primeira sílaba. Enquanto os naipes de contralto, tenor e baixos articulam o texto com predominância de notas repetidas em região médio-grave, o naipe de soprano executa a última entrada da sequência, no compasso 3, em movimento descendente, com notas melódicas dissonantes ao acorde de Sol menor, sustentado pelo bloco das outras vozes. O movimento melódico do naipe de soprano apresenta-se em dinâmica forte, porém sem acento, em região médio-aguda e em articulação *legatto*. A movimentação harmônica confirma o caráter de tensão desde o começo, executando a partir das entradas sequenciadas um acorde Fá sustenido diminuto, sétimo grau da dominante, que se resolve no acorde de Sol menor, quinto grau do tom principal, no compasso 2. Enquanto a articulação do primeiro verso está sendo terminada pelo soprano, o segundo verso é iniciado, no compasso 4, com mesmo tratamento textural pela mesma série de vozes. A sequência de entradas, realizadas uma quarta justa acima em relação as entradas

iniciais, formam o acorde de quinto grau Sol maior com nona menor, que se resolve no tom principal. O naipe de soprano executa, a partir do extremo agudo, nota Sol – 4, a última entrada da série, no compasso 6, em movimento descendente, com notas melódicas dissonantes ao acorde sustentado pelos outros naves. As entradas do terceiro verso recebem o mesmo tratamento, formando o acorde de sétimo grau, Mi com sétima diminuta, que se resolve no acorde de Fá menor sobre a palavra *Panis*. A partir da entrada do naipe de soprano, no compasso 8 com anacruse, a articulação do texto recebe tratamento de textura homofônica silábica e assim permanece até o final da articulação do quarto verso, no compasso 13. A tessitura vocal nos dois últimos versos permanece em região médio-grave, mantendo o caráter tenso e pouco melódico da seção, que somente relaxa para articulação da palavra *Mirabilis* no último compasso, com dinâmica decrescendo, *rallentando* e repouso sobre o acorde da tônica, com sinal de fermata na última sílaba da palavra.

The image displays a musical score for 'Panis Angelicus' by Villa Lobos, covering measures 1 to 13. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'MODERATO'. The lyrics are in Latin. The first system (measures 1-6) shows the beginning of the piece. The second system (measures 7-13) shows the continuation of the piece, with a 'rall.' marking above the final measure. The lyrics are: 'Pa-nis An-gé-li-cus Fit panis - Ho-mi-num; Da-t panis coe-li-cus fi-gú-ris - Ter-mi-num; O res-Mi-rá-bilis; Da-t panis coe-li-cus fi-gú-ris - Ter-mi-num; O res-Mi-rá-bilis; Unis. Da-t panis coe-li-cus fi-gú-ris - Ter-mi-num; O res-Mi-rá-bilis;'.

Exemplo musical 28. – *Panis Angelicus*, compasso 1 ao 13 – Villa Lobos

A partir da edição Musica Sacra pela Editora Irmãos Vitale.

A segunda seção B, em andamento *Pio Mosso*, apresenta os dois últimos versos da primeira estrofe *Manducat Dominum* (O Senhor é o alimento) *Pauper servus et humilis* (Do pobre e humilde servo) e os quatro versos da última estrofe *Te trina Deitas unaque poscimus* (A Ti Deus Trino e Uno pedimos) *Sic nos tu visita, sicut te colimus* (Que nos visites, assim como te louvamos) *Per tuas semitas duc nos quo tendimus* (Pelos teus caminhos conduz-nos porque almejamos) *Ad lucem quam inhabitas* (A luz em que habitas). A seção inicia-se com os dois últimos versos *Manducat Dominum* (O Senhor é o alimento) *Pauper servus et humilis* (Do pobre e humilde servo) articulados entre os compassos 14 e 18, no tom principal, em textura homofônica silábica, dinâmica meio forte, em fluente movimentação harmônica onde prevalece acordes de função subdominante, para concluir na última palavra do verso *humilis*, sem utilizar recursos de agógica, apenas fermata sobre a última sílaba da palavra. Entretanto, o tratamento textural homofônico, sob uma visão horizontal, apresenta distintos movimentos entre as vozes femininas e masculinas. Enquanto os naipes de sopranos e contraltos mantem movimento melódico linear com notas repetidas, os naipes de tenores e baixos fluem em movimento melódico ascendente e descendente. Os movimentos são todos realizados em região média da voz, resultando em um bloco harmônico fechado.

The image shows a musical score for the piece 'Panis Angelicus' by Villa Lobos, specifically measures 14 to 18. The score is written in 3/4 time and is marked 'PIU MOSSO'. It consists of four staves, representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Manducat Dominum Pauper servus et humilis. Te, Manducat Dominum Pauper servus et humilis. Manducat Dominum Pauper servus et humilis. Manducat Dominum Pauper servus et humilis. Te,'. The music is in a homophonic, syllabic texture, with a dynamic of mezzo-forte. The Soprano and Alto parts have a linear melodic movement with repeated notes, while the Tenor and Bass parts have an ascending and descending melodic movement. The texture is homophonic and syllabic, with a dynamic of mezzo-forte. The music concludes on the last word of the verse, 'humilis', with a fermata.

Exemplo musical 29. – *Panis Angelicus*, compasso 14 ao 18 – Villa Lobos

A partir da edição Musica Sacra pela Editora Irmãos Vitale.

A segunda estrofe inicia-se na segunda metade do compasso 18, com a articulação do primeiro verso *Te trina Deitas unaque poscimus* (A Ti Deus Trino e Uno pedimos)

apresentando texturas contrastantes, inicialmente polifônica para as palavras *Te trina Deitas*, seguido de textura homofônica para as palavras *Unaque, poscimus*. Inicia-se com os naipes de sopranos e baixos realizando movimento melódico contrário, principiados a partir dos extremos vocais agudo e grave, respectivamente. Prosseguindo o movimento iniciado pelas vozes extremas, no compasso 20, contraltos e tenores dão entrada a partir de região aguda em ambos os naipes e realizam movimento melódico paralelo descendente. Um possível intuito à alusão de trindade pode ser percebido através do tratamento textural das entradas e encaminhamentos melódicos. A seguir, no compasso 24 com anacruse, os naipes se unem em movimento de acordes homofônicos para articulação da palavra *Unaque*. No compasso 25, logo reduz a textura para uníssono em todas as vozes para a articulação da palavra *poscimus*. Pode-se observar uma intenção de alusão à unidade, no encontro homofônico das vozes, e uma alusão à humildade, na redução da textura vocal para uníssono. O texto do verso foi realizado, sobretudo, em âmbito harmônico do tom principal, Dó menor, que somente na palavra *Unaque* modifica-se para o acorde de Dó maior, dominante do tom de Fá, tônica empregada no uníssono da palavra *poscimus*.

Exemplo musical 30. – *Panis Angelicus*, compasso 18 ao 25 – Villa Lobos

A partir da edição *Musica Sacra* pela Editora Irmãos Vitale.

O segundo verso *Sic nos tu visita, sicut te colimus* (Que nos visites, assim como te louvamos) inicia-se no compasso 26, retomando a textura homofônica. Observa-se que a primeira parte do verso *Sic nos tu visita* é perpassada por um movimento melódico descendente em graus conjuntos, que se inicia na voz do soprano e transcorre pelo contralto e

tenor, até o compasso 28. A segunda parte do verso *sicut te colimus* apresenta articulação homofônica onde prevalece a sonoridade de bloco harmônico. Na movimentação harmônica prevalece o âmbito do acorde de Mi bemol e sua dominante e, nos compassos 29 e 30, apresenta o acorde de Mi bemol menor com quinta alterada para articulação da palavra *colimus*, nos compassos 30 e 31. A principal resolução desse acorde ocorre no compasso 31, onde inicia-se o terceiro verso. Os dois versos finais *Per tuas semitas duc nos quo tendimus* (Pelos teus caminhos conduz-nos porque almejamos) e *Ad lucem quam inhabitas* (A luz em que habitas) são articulados em predominância de textura homofônica. Porém, apresentam maior movimentação resultante de pequenos fragmentos rítmico-melódicos, executados em sequências, que perpassam entre os naipes, formando um percurso melódico tortuoso por entre as vozes. A movimentação harmônica, bem como a rítmico-melódica, acalma-se apenas no compasso 39, onde se encontra a indicação de *rallentando* e duas fermatas no compasso final, sobre a segunda e última sílaba da palavra *inhabitans*, em cadência sobre o acorde da dominante, que prepara o início da *Coda*.

First system of musical notation, showing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: *Sicut tu visita,*

Second system of musical notation, showing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: *Sicut te colimus; Per tuas semitas duc nos quo*

Exemplo musical 31. – *Panis Angelicus*, compasso 26 ao 40 – Villa Lobos

A partir da edição Musica Sacra pela Editora Irmãos Vitale.

A terceira seção, ou *Coda*, que se estende do compasso 41 ao 56, apresenta compasso ternário – 3/4 e andamento *Quasi Allegro*. A articulação da palavra final *Amen* recebe tratamento polifônico, que constrói um movimento ascendente por entradas consecutivas a partir do naipe de baixos, seguido pelos tenores, contraltos e sopranos. Inicia-se a partir da nota Sol, deixada pelo último acorde da seção anterior, prosseguindo pelos naipes em movimento melódico de caráter imitativo, consecutivamente. O naipe de soprano, último a entrar, desenvolve a melodia em graus conjuntos com direcionamento descendente. Uma indicação para *allargando*, a partir do compasso 51, prepara o caráter de encerramento para a última repetição da palavra *Amen*. Esta inicia-se retomando o tratamento homofônico, em acorde do tom principal, Dó menor, porém realiza a seguir o acorde de Si bemol com sétima menor, dominante do tom relativo, Mi bemol maior, e neste se encerra, em tradicional cadência perfeita, em movimento rítmico alargado por mínimas pontuadas ligadas.

Exemplo musical 32. – *Panis Angelicus*, compasso 41 ao 56 – Villa Lobos

A partir da edição Musica Sacra pela Editora Irmãos Vitale.

Segundo Cullen (1983, p. 83) a anunciação de fé eucarística anunciada na primeira estrofe *Panis Angelicus* poderia ser realizada em sonora “proclamação solene” ou como uma “declaração da fé sussurrada com toda ternura e piedade”. Ao apreciar a obra de Villa-Lobos, pode-se observar que toda a primeira seção, segundo o tratamento descrito, se inclina para uma proposta de sonoridade grave e intensa, abrandada apenas ao final, para o verso *O res mirabilis* (Oh coisa admirável). Desse modo, Villa-Lobos trouxe um caráter solene, que se transforma quase em dramático para a declaração do Pão Angelical, o novo testamento que encerra o *figuris terminum* (fim aos símbolos) do Antigo Testamento. Contudo, os dois últimos versos da estrofe, Villa-Lobos musicou na segunda seção, trazendo um novo caráter através do emprego de lento movimento harmônico, claras texturas e andamento mais movido. Contrastando em sonoridade à seção anterior, o Corpo de Cristo, alimento do *Pauper servus et humilis* (Do pobre e humilde servo) ganhou sonoridade mais branda, clara e fluída.

Observa-se que a segunda estrofe recebeu tratamento com caráter mais retórico, especialmente na apresentação dos dois primeiros versos, através dos tratamentos texturais anteriormente descritos, com entradas polifônicas para *Te trina Deitas* (A ti, Deus trino) e os momentos de emprego de homofonia e uníssono nas palavras *Unaque* e *poscimus*, respectivamente. Do mesmo modo, nos versos finais pode-se também observar a retórica na presença dos fragmentos melódicos distribuídos nas vozes alternadamente, em forma de escala descendente, perpassando os naipes de forma organizada para expressão da imagem *Sic nos tu visita* (Que nos visites) ou em movimentos agitados dispersos pelos naipes, para a imagem de *Ad lucem* (A luz). O movimento harmônico que no todo da obra não apresentou muitas tensões ou complexidades, na segunda seção pode-se observar especialmente que a expressão da ideia *sicut te colimus*, (assim como te louvamos/honramos) recebeu breve tratamento coral mais solene, porém foi conduzida a uma harmonia mais complexa para expressar a ideia da palavra honramos/louvamos. Observa-se também o tratamento retórico na conclusão da palavra final do verso, que foi realizada sobre o acorde da dominante, anunciando a ideia de suspensão para a expressão da ideia *quam inhabitas* (em que habitas). O *Amen*, escrito em compasso ternário, porém podendo ser conduzido em movimento unário fluente, conclui a obra com breve motivo melódico, com apenas dois compassos em movimentos espelhados, para ser diluído no movimento descendente do naipe de soprano e logo desacelerado, para conduzir à cadência na tonalidade do relativo maior.

- **Cor Dulce, Cor Amabile**

Existem diversos ofícios compostos para o Sagrado Coração de Jesus. A obra *Cor Dulce, Cor Amabile* apresenta estrofes presentes em diferentes hinos cantados na liturgia das horas dos ofícios da Festa ao Sagrado Coração de Jesus. A celebração deve ocorrer 19 dias após Pentecostes, comumente realizado em um domingo. Assim, a celebração ao Sagrado Coração de Jesus sempre ocorre em uma sexta feira, no mês de junho.

Villa-Lobos compôs a obra em 1952, para coro a quatro vozes mistas – soprano, contralto, tenor e baixo, *a cappella*, na tonalidade de Dó menor, em andamento Moderato, compasso binário – 2/2, sobre o texto do hino em Latim. A partitura encontra-se publicada pela editora Irmãos Vitale, na série Música Sacra, vol. 1, onde consta dedicatória “À Julieta d’Almeida Strutt”. A obra apresenta forma ternária, consistindo de três seções A – B – A’, entre os compassos 1 ao 32, compassos 33 ao 48 e 49 ao 80, e uma seção de *Coda* encerrando com a palavra *Amen*, entre os compassos 81 ao 91.

A primeira seção A, consiste em duas partes, com uma única indicação de dinâmica meio forte – *mf*. A primeira apresenta nos compassos 1 ao 17, os três primeiros versos *Cor Dulce, Cor amabile* (Coração doce, Coração amável), *Amore nostri saucium* (Por amor a nós imolado) e *Amore nostri languidum* (Por amor a nós abatido) composto em contraponto imitativo. O primeiro verso apresenta o tema principal em três compassos, que será rigorosamente imitado pelas vozes, enquanto os seguintes versos apresentam-se em variações melódicas que acompanham o tema principal sendo executado em outra voz. O naipe de contralto é o primeiro a expor inteiramente o tema, no tom de Dó menor. Após sua apresentação integral, o naipe de tenor inicia sua exposição, no tom da dominante Sol menor, logo seguido pelo baixo, no tom principal, que realiza sua entrada simultaneamente à finalização do tema pelo naipe de tenor. Contralto reinicia sua exposição, do mesmo modo sobre o final do tema, ocorre a entrada da apresentação do tema no naipe de soprano. Sob essa última aparição do tema apresentando o primeiro verso, as outras vozes articulam o texto do terceiro verso e no compasso 16 e 17 realizam cadência perfeita sobre o acorde de Dó menor, concluindo a primeira parte da seção. Entretanto, na condução à cadência conclusiva, o naipe de soprano a realiza articulando a primeira palavra do segundo verso.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (SOP.), Contralto (CONTR.), Tenor (TENOR), and Baixo (BAIXO). The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are in Portuguese and describe the qualities of the heart and love. The Soprano part begins with the first line of the first verse. The Contralto part begins with the first line of the second verse. The Tenor part begins with the first line of the third verse. The Baixo part begins with the first line of the fourth verse. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are:
 SOP.: Cor Dulce, cor amabile. A-mo-re nos-tri Sa-u-um
 CONTR.: Cor Dulce, cor amabile. A-mo-re nos-tri Sa-u-el-uro, A-mo-re nos-tri
 TENOR: Cor Dulce, cor amabile. A-mo-re nos-tri Sa-u-olum, A-mo-re
 BAIXO: Cor Dulce, cor amabile. A-mo-re nos-tri Sa-u-olum, A-mo-re



Exemplo musical 33. – *Cor Dulce, Cor Amabile*, compasso 1 ao 17 – Villa Lobos.

A partir da edição *Musica Sacra* pela Editora Irmãos Vitale.

A segunda parte da seção apresenta um novo tratamento textural. Inicia-se na segunda fração do primeiro tempo do compasso 17, a partir da segunda palavra do segundo verso *nostrí*. Observa-se que o naipe de soprano, devido à articulação da primeira palavra do segundo verso na cadência anterior, atua através do texto como um elo de ligação à segunda parte da seção, que além do segundo e terceiro versos e acrescenta a articulação do quarto verso *Fac sis mihi placabile* (Tem misericórdia de mim). Os versos são articulados em um jogo de textura imitativa, entre o naipe de soprano e os outros naipes. Enquanto a voz de soprano realiza uma linha melódica descendente composta de uma escala de Dó menor, com figuras rítmicas de mínimas em sínopes, as vozes de contralto, tenor e baixo realizam blocos harmônicos em movimento descendente com figuras rítmicas de mínimas sobre o tempo, causando um efeito de eco na articulação das sílabas. Ao final de cada verso ocorre uma cadência sobre a tônica em *rallentando* e em região médio-grave das vozes. O início do próximo verso recebe o mesmo tratamento e inicia o novo movimento descendente nos naipes a partir de um salto melódico ascendente, com grandes intervalos, causando o efeito de uma progressão ascendente para o início do jogo imitativo, realizado em movimento descendente. O ponto culminante da progressão ocorre no compasso 25, no início da articulação do quarto verso, nota Sol – 4, região aguda do naipe de soprano. A conclusão da seção ocorre em cadência perfeita sobre acorde da tônica Dó menor, com fermata, após efeito de *rallentando* e *ritenuto*.

entrada do naipe de soprano, no compasso 39, imitando o motivo melódico predominante no movimento homofônico e concluindo o movimento no compasso 40. A segunda parte inicia-se no compasso 41, com maior movimentação rítmica na apresentação do terceiro e quarto versos *Verbi Dei Sacrarium* (Santuário do Verbo de Deus) e *Opum Dei compendium* (Soma de todas as obras de Deus). Foi mantida a predominância da estrutura homofônica para articulação do texto, porém apresentando nos naipes movimentos melódicos por graus conjuntos em escalas e tetracordes descendentes e ascendentes, com figuras rítmicas de semínimas. O efeito da movimentação rítmica se intensifica nos três últimos compassos, ao ser realizado simultaneamente em todas as vozes. Para preparar o final da seção, ocorre uma desaceleração, com a indicação de *rallentando*, no compasso 48o, em cadência perfeita, sobre o acorde de Mi bemol maior.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of four staves each. The top system is for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes the lyrics: "Cor Je - su, Mel - lo Dulcis, Cor - so - la Pu - ri - us". The bottom system continues the lyrics: "- rius, Ver - bi De - i Sa - cra - rium, O - pum De - i com - pen - di - um." The score is marked "FU MOSSO" and ends with a "rall." instruction. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Exemplo musical 35. – *Cor Dulce, Cor Amabile*, compasso 33 ao 49 – Villa Lobos.

A partir da edição *Musica Sacra* pela Editora Irmãos Vitale.

A terceira seção A' reexpõe inteiramente a composição musical realizada anteriormente. A primeira parte da seção, entre os compassos 49 e 69, diferencia-se por articular apenas dois versos *Tu portus orbi naufrago* (Tu porto do mundo para os naufragos) *Secura pax fidelibus* (Paz segura para os fiéis), enquanto, igualmente, a segunda parte da

A seção final, uma *Coda*, iniciada no compasso 81, articula a palavra *Amen* em andamento *Quasi Allegro*, no tom de Dó maior, em compasso ternário – 3/4, que devido ao caráter e andamento deve ser realizado em movimento unário. A seção consiste em articulações da palavra *Amen* vocalizada por textura polifônica, com entradas em sequência imitativa, em cada compasso, pelos naipes de soprano, contralto, tenor e baixo, apresentando um motivo melódico, onde predominam sequências de graus conjuntos em figuras de semínimas. A movimentação rítmica torna-se intensificada a partir da última entrada pelo naipe de baixos, quando todas as vozes simultaneamente vocalizam em ritmo de semínimas, a partir do compasso 84, até cadenciar sobre a dominante, no compasso 87. A partir do compasso 88, sobre o pedal da tônica Do, o encerramento é preparado por desaceleração com figuras de mínimas pontuadas e símbolo de *fermata* sobre as sílabas, realizando cadência final por encadeamento de acorde de dominante com sétima menor e nona maior sobre a tônica, resolvendo em acorde da tônica Dó maior, com sexta maior e dinâmica *diminuendo*, no compasso 91.

Exemplo musical 37. – *Cor Dulce, Cor Amabile*, compasso 81 ao 91 – Villa Lobos.

A partir da edição *Musica Sacra* pela Editora Irmãos Vitale.

Apreciando a obra *Cor Dulce, Cor Amabile*, torna-se possível identificar algumas características estilísticas de Villa-Lobos presente em suas obras sacras. Através do tratamento textural aplicado às vozes, observa-se na primeira seção, eminentemente polifônica, a exploração do contraste tímbrico empregado, especialmente, no movimento imitativo de linhas melódicas no naipe de soprano e blocos harmônicos nos outros naipes.

Esse efeito explorado no âmbito da estrutura e do timbre, comumente utilizado para naipes orquestrais, foi direcionado para trazer diversidade sonora à expressão do texto. Pode-se notar também que a exploração de contrastes entre texturas polifônica e homofônica perpassa pela obra como um todo, quando observa-se a estrutura das seções: A – polifônica/homofônica – B – homofônica – A' – polifônica/homofônica – *Coda* – polifônica. A movimentação harmônica da obra, como um todo, pode também ser caracterizada pelo claro contraste entre as seções: primeira seção – pouca tensão harmônica no âmbito do tom principal – segunda seção – modulante com maior movimentação e tensão harmônica – terceira seção – reproduz a movimentação da primeira concluindo no tom homônimo Dó maior – *Coda* – sem tensões harmônicas em Dó maior. Apesar do tratamento polifônico aplicado ao texto inspirar-se no estilo do contraponto palestriniano, os aspectos harmônicos e contrastes texturais observados provocam um efeito intenso e denso, grave e severo ao caráter expressivo da composição. Desse modo, pode ser talvez considerada a intenção, por parte do compositor, de expressar um pensamento musicalmente contrastante, com caráter quiçá conflitante ao teor doce e piedoso das palavras do texto.

Apesar das obras apreciadas terem sido compostas durante a fase considerada a última da série de produções musicais de Villa-Lobos, ressalta-se, no entanto, que a legislação pontifícia para a música sacra *Motu Proprio* ainda estava em vigor. Isto é, durante toda sua vida Villa-Lobos produziu obras no gênero sacro sob as normas pontifícias estabelecidas por Pio X. Ao buscar uma aproximação aos preceitos do *Motu Proprio*, pode-se observar a atenção dada pelo compositor às qualidades estabelecidas à música sacra moderna no que tange à seriedade e gravidade, identificados no caráter expressivo de ambas as composições. O texto litúrgico foi composto em latim, não tendo sido alterado, substituído ou omitido, bem como nota-se a predominância de fluência e favorecimento para seu claro entendimento. Contudo, observa-se, no tratamento de seções polifônicas, a repetição e sobreposição de diferentes palavras, comum ao estilo, porém não admitido pelas normas. Em ambas as obras não foram identificados empregos de formas, andamentos ou motivos melódicos que remetam ao gênero profano. Todavia, a busca de atendimento às qualidades requeridas de santidade, delicadeza das formas e universalidade pode vir a ser questionada, em uma perspectiva mais ampla, se forem observadas as avaliações de seu estilo composicional realizada por alguns autores (BEVILACQUA, 1946; MARIZ, s.d.; MURICY, s.d.; SOUZA, 1957; KIEFER, 1981; HORTA, 1987; TACUCHIAN, 2001; PEPPERCORN, 2000; SALLES, 2009; entre outros). No que tange às orientações estilísticas de seu repertório como um todo, é comum

encontrarmos apreciações apontando para aspectos gerais como: técnica composicional variada, inovadora, pelo seu espírito irreverente, criativo, místico, entre outros. Essas observações podem ser em parte identificadas em sua produção sacra pela presença de complexidade harmônica associada à densidade e variedades texturais, movimentação rítmica intensa, polirritmia, exploração de dinâmicas, entre outras. Essas são algumas das características que marcam o estilo composicional de Villa-Lobos, que também podem ser observadas em seu repertório sacro, porém passíveis de críticas pelo meio religioso para a composição no gênero sacro-litúrgico de seu tempo.

3.2 Sinopse das Aproximações das Obras Corais ao *Motu Proprio*

Pode-se constatar, após uma visão geral sobre a relação de obras, que o repertório sacro e religioso da maior parte dos compositores é constituído, sobretudo, por pequenas obras, tais como moteto, orações e hinos, para funções litúrgicas e paralitúrgicas.

Não é possível afirmar que os compositores tivessem conhecimento sobre o teor do *Motu Proprio* integralmente, nem tão pouco que todos tenham tido acesso ao texto do documento pontifício. Porém, mesmo dentro dessa perspectiva, foi possível observar na maioria das composições apreciadas o emprego de recursos composicionais que claramente denotaram o interesse em atender as normas contidas no documento e expressar a atmosfera requerida para a música sacra e religiosa.

Em síntese, os recursos utilizados para alcançar tal expressividade podem ser relacionados como: frases melódicas e seções musicais atendendo a estrutura dos textos; melodia principal desenvolvida, sobretudo, por graus conjuntos e pequenos intervalos melódicos; tratamento harmônico e rítmico-melódico favorecendo o entendimento do teor e caráter do texto; predominância de andamentos lentos e estruturas rítmico-melódicas que favoreceram a articulação das palavras; predominância de tessitura central nas vozes; pouca exploração de extremos de dinâmica, com predomínio de dinâmica meio-forte e piano; respeito à integridade dos textos, emprego de língua latina nas peças com textos sacro-litúrgicos; predomínio de obras *a cappella* e acompanhamento instrumental com função de apoio harmônico. O caráter expressivo predominante das obras apresentaram atmosferas que variaram entre expressões de serenidade, recolhimento, seriedade, piedoso, grave, severo, solene, doce, lírico e leve.

Outra perspectiva de observação dos recursos composicionais, que conduzem para uma afinidade com o *Motu Proprio*, pode ser abordada sob a ótica da antítese, isto é, apontando os elementos não utilizados pelos compositores, tais como: andamentos movidos e estruturas rítmico-melódicas complexas, que comprometem a inteligibilidade das palavras; omissões, repetições, deslocamentos ou alterações dos textos; reminiscência ao profano no uso de motivos melódicos provenientes de música popular, folclórica ou do gênero operístico; exploração de agudos nas tessituras vocais, agógicas e dinâmicas com caráter de efeitos sonoros; seções para solos vocais ou acompanhamentos instrumentais predominando sobre a textura coral e uso de acompanhamentos com instrumentos não permitidos.

O estilo individual dos compositores foi também observado através da identificação dos distintos meios utilizados que, ao mesmo tempo, almejam alcançar a expressão dos aspectos relativos ao universal, segundo às normas requeridas no documento pontifício. Relevante aspecto deve ser notado na falta de ênfase de uma estética nacionalista. Os recursos técnicos composicionais que mais marcaram linguagens expressivas individuais, foram identificados como: uso de densidades e ritmos harmônicos intensos, dissonâncias, passagens harmônicas não previsíveis, modulações, explorações de contrastes tímbricos vocais, melodias com uso de movimento cromático e ornamentos melódicos. Observou-se que, mesmo diante da presença reconhecida dos recursos inerentes ao estilo pessoal de expressão artístico-musical, os compositores não deixaram de buscar a expressão de uma linguagem musical estética voltada ao universalismo em afinidade aos critérios prescritos nas normas pontifícias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação passou inicialmente pela tentativa de abranger uma ampla e atualizada acepção para o termo música sacra, com o intuito de fundamentar sua utilização no escopo da pesquisa. Tal compreensão foi considerada primordial para conduzir a abordagem do parâmetro tomado como referencial para a investigação, o documento pontifício *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, em seu mais profundo sentido, amplitude e âmbitos de inserção temporal, político, social e cultural. O enfoque sobre o documento, já amplamente abordado em literatura no exterior, não pretendeu elaborar novas análises sobre seu teor, porém trazer para a língua portuguesa significativos aspectos debatidos e publicados sobre o *Motu Proprio* em línguas estrangeiras. Desse modo, pretendeu-se contribuir, no Brasil, para o enriquecimento de possibilidades de estudos sobre esse documento apostólico e sua relação com a música sacra brasileira.

Considerando-se que a música sacra inerente à liturgia ao longo da história da Igreja Católica sempre esteve atrelada às determinações restritivas fixadas pelas leis eclesiásticas, observou-se na pesquisa, paralelamente, que ela não deixou de sofrer os efeitos e ao mesmo tempo interagir com o permanente movimento de transformações culturais e sociais. Assim, diante do caráter mutável da música sacra artística, verificou-se que as normas pontifícias buscavam mantê-la subordinada à condição estável da liturgia na função do culto. Com essa finalidade, o *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, de 1903, fez com que, a partir do início do século XX, as composições criadas para uso nas Igrejas fossem obrigadas a seguir uma orientação musical estilística bastante diversa àquela praticada nos séculos XVIII e XIX. Ao serem averiguadas a recepção e efeitos do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* no Brasil, verificou-se em primeira instância o grande impacto provocado pelas determinações pontifícias para a produção da música sacra brasileira. Como decorrência, no século XX, grande parte do material musical até então produzido no Brasil, que não mais poderia ser executado em sua antiga função e local para o qual originalmente havia sido criado, passou à condição de patrimônio musical conservado em arquivos e acervos, que quando não perdidos ou destruídos, tomou a função de repertório para salas de concerto. Verificou-se também que, na primeira metade do século XX, as ações para implementação das novas diretrizes estabelecidas pelo *Motu Proprio*, se por um lado rejeitavam o cultivo do repertório produzido até então para as cerimônias religiosas, por outro exigiram esforços, não somente para a

criação de um novo material musical, mas sobretudo, para a formação de condições para atender a uma nova orientação estética na música de igreja do Brasil. Dentre os empreendimentos realizados para o cumprimento dos objetivos foram fundadas instituições, centros educacionais e de estudos, foram realizados congressos, simpósios e publicações. Religiosos brasileiros investiram em estudos em centros europeus especializados em música sacra e Canto Gregoriano e foram produzidas novas composições buscando alcançar o atendimento às novas diretrizes pontifícias. No entanto, ao se realizarem os estudos para essa pesquisa constatou-se que, paradoxalmente, os relatados esforços, eventos e produção musical até então concretizados, a partir da segunda metade do século XX gradativamente perderam sua função. A partir de 1963, as novas diretrizes trazidas pelo Concílio do Vaticano II, dessa vez não diretamente apontadas para uma restauração da música sacra, mas orientadas para a renovação da celebração litúrgica, ocuparam-se em afirmar a presença dos fiéis, não mais como expectadores, mas como participantes ativos nas celebrações litúrgicas¹³⁹. Como decorrência, essas transformações vieram a incidir diretamente sobre a música executada na Igreja. No capítulo VI dessa Constituição Conciliar, que trata sobre a música sacra, ao mesmo tempo em que reconheceu-se o valor e deu-se primazia ao Canto Gregoriano na ação litúrgica, promoveu-se com relevo o canto popular e foi dada especial abertura aos cânticos tradicionais dos povos das Missões¹⁴⁰. Como decorrência da reforma litúrgico-musical, apesar da menção

¹³⁹ Na Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia, de 1963, emitida pelo Concílio do Vaticano II, sob o pontificado do Papa Paulo VI, no Capítulo I, Princípios Gerais, no artigo sobre A Participação dos Fiéis, n.º 11, lê-se: “Para assegurar esta eficácia plena, é necessário, porém, que os fiéis celebrem a Liturgia com retidão de espírito, unam sua mente às palavras que pronunciam, cooperem com a graça de Deus, não aconteça de a receberem em vão. Por conseguinte, devem os pastores de almas vigiar por que não só se observem, na ação litúrgica, as leis que regulam a celebração válida e lícita, mas também que os fiéis participem nela consciente, ativa e frutuosamente”. No mesmo capítulo, no artigo sobre A Participação dos Povos, n.º 30, lê-se: “Para fomentar a participação ativa, promovam-se as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos, bem como as ações, gestos e atitudes corporais. Não deve deixar de observar-se, a seu tempo, um silêncio sagrado”.

¹⁴⁰ No Capítulo VI, A Música Sacra, no artigo sobre a Promoção da Música Sacra, n.º 116, lê-se: “A Igreja reconhece como canto próprio da liturgia romana o canto gregoriano; terá este, por isso, na ação litúrgica, em igualdade de circunstâncias, o primeiro lugar”. No n.º 118, lê-se: “Promova-se muito o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias ações litúrgicas, segundo o que as rubricas determinam”. No mesmo capítulo, no artigo sobre Adaptação às Diferentes Culturas, n.º 119, lê-se: “Em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, a qual tem excepcional importância na sua vida religiosa e social. Estime-se como se deve e dê-se-lhe o lugar que lhe compete, tanto na educação do sentido religioso desses povos como na adaptação do culto à sua índole, segundo os art. 39 e 40. Por isso, procure-se cuidadosamente que, na sua formação musical, os missionários fiquem aptos, na medida do possível, a promover a música tradicional desses povos nas escolas e nas ações sagradas”.

ao Canto Gregoriano, as intensificadas ações voltadas à participação ativa dos fiéis com a promoção dos cânticos de assembleia em língua vernácula, fizeram com que as ações e o repertório, até então criado para satisfazer o estabelecido pelo *Motu Proprio*, fossem gradativamente sendo desativados e caindo em desuso. Dyer (2001), chamou atenção para a situação irônica que surgiu a partir da proliferação dos diversos estilos musicais baseados em expressões populares, que tornaram-se a base dos cânticos utilizados na Liturgia Católica atualmente, mas que, ao mesmo tempo, trouxeram para as Paróquias o estilo musical secular combatido por séculos pela Igreja em sínodos, concílios, por papas e bispos. Como observado por Bispo (2014), o canto coral polifônico em latim, o repertório para órgão e o Canto Gregoriano foram subtraídos das cerimônias religiosas e, assim como ocorreu com a música sacra para coro e orquestra produzida nos séculos XVIII e XIX, o repertório criado na primeira metade do século XX sofreu o mesmo efeito de gradativo abandono e o deslocamento de seu cultivo no espaço religioso para arquivamento em acervos e performances em auditórios seculares. Parte desse repertório, porém, não tendo sido criado para a finalidade de palco, mas sim de culto, pode incorrer no risco de não atender satisfatoriamente aos requisitos artísticos que despertem o interesse do público contemporâneo e, como decorrência, permanecer conservado e registrado como mero título de catálogo (BISPO, 2014:1, 2014:3b, 2014:3e).

Pode-se, assim, considerar que as tentativas de difusão desse material musical como obra de concerto, desvinculado de sua função original, requer o despertar da consciência junto ao público para a essência primordial de sua criação. Isto é, não somente em relação ao contexto cultural para o qual foi composto, como também para o sentido sacro intrínseco que expressa através da veiculação de seu texto na composição. Relacionado a esses fatores, buscou-se trazer novas reflexões sobre o *Motu Proprio* em diretrizes aproximativas aos princípios e estudos sobre a escuta musical e as teorias de práticas interpretativas. Buscou-se também, através das análises e apreciações realizadas sobre a estrutura das obras sacras dos compositores brasileiros, investigar os possíveis indicativos que denotem o direcionamento sacro litúrgico e religioso para o atendimento às normas eclesiásticas e traçar aproximações e reflexões que contribuam para uma fundamentada interpretação da música sacra e religiosa brasileira. Sobretudo, verificou-se no estudo que as reorientações impostas pelo *Motu Proprio* para a música na Igreja relacionaram-se de forma expressiva diretamente em sua fundamentação teológica com o conceito restrito à música sacra-litúrgica, como parte integrante da Liturgia solene. Diversificando-se do sentido restrito, observou-se tanto através

das apreciações das obras como pela observação da relação de obras dos compositores brasileiros, que o repertório no gênero sacro desses compositores, em uma visão geral, é mais especialmente voltado à música sacra religiosa, para as funções paralitúrgicas, do que à música sacra litúrgica solene. Pode-se notar, por exemplo, na relação de obras apresentada no Anexo II, o grande quantitativo de composições para o texto da oração Ave Maria. Observando esse fato, Figueiredo (2010) chamou atenção para o movimento mariano em voga na segunda metade do século XIX, causado pela proclamação do dogma da Imaculada Conceição, pelo papa Pio IX, em 1854, pelos episódios das aparições de Lourdes, em 1858, e pela devoção, no Brasil, à Nossa Senhora Aparecida.

Atualmente, a participação ativa dos fiéis nas celebrações litúrgicas, também prevista nas determinações presentes no Código de Direito Canônico¹⁴¹, que conduziu a prática musical em sua função no culto para uma nova diretriz, como observado por Bispo (2014), não deixaram de refletir tensões e conflitos em relação à anterior aceção da sacralidade na música, não somente no meio eclesiástico, mas também entre músicos e o meio acadêmico e cultural. As ações manifestadas pelo Papa Bento XVI e as tendências demonstradas pelo atual Papa Francisco levantam na atualidade novas reflexões e possibilidades. Enquanto o Papa Bento XVI ao emitir o *Motu Proprio Summorum Pontificum*, em 2012, revalorizou o canto em latim na função do culto, abrindo a possibilidade de retomada de um antigo repertório coral polifônico e, por decorrência, estimulando a novas composições corais no gênero sacro para a prática em sua finalidade litúrgica, o atual pontificado reitera os princípios pastorais voltados à participação ativa dos fiéis nos cânticos coletivos, firmados pelo Concílio do Vaticano II (BISPO, 2014:3d, 2014:3e, e 2014:3f).

Diante de ambos os caminhos abertos à prática musical sacro-litúrgica, pode-se observar que os compositores e regentes encontram-se atualmente diante da permissão de cultivo da música sacra religiosa com amplas possibilidades de abordagens estéticas. Torna-se, assim, possível considerar que essa atual, ambivalente e inédita condição dada à música na Igreja, autoriza e propicia um mais vasto e variado cultivo da música coral sacra artística na sua função litúrgica original, bem como, ao mesmo tempo, pode vir a incitar sua prática fora do ambiente eclesiástico estimulando ao exercício do sentido de sacralidade da música coral religiosa no espaço secular. Entretanto, é preciso ressaltar que o fundamental desempenho de

¹⁴¹ Lê-se no Código de Direito Canônico, Cân. 837, § 2. As ações litúrgicas, uma vez que por sua própria natureza implicam a celebração comum, sejam celebradas, onde for possível, com a presença e participação ativa dos fiéis.

músicos e regentes no cultivo do repertório coral sacro polifônico na Igreja está condicionado à existência de um necessário fomento. Verificou-se na pesquisa que, ao final do regime de padroado, a Igreja obteve liberdade para exercer sua organização administrativa e alcançou ampla expansão no território brasileiro. Contudo, até meados do século XX, com exceção às iniciativas centradas em ações de algumas personalidades e instituições, pode ser observado através da IV Carta Pastoral de Dom Jaime Câmara, que tal empenho de expansão não foi acompanhado por um comprometimento de fomento à música coral, tão pouco com os aspectos qualitativos da música sacra religiosa praticada na Igreja. Fato extenso à época presente, que pode ser ainda observado na atual condição da música sacra eclesiástica.

Os estudos aqui expostos não intencionaram apresentar uma exaustiva apreciação nem das leis eclesiásticas para a música na Igreja, tão pouco das obras sacras dos compositores brasileiros, mas, sobretudo, através de um estudo aprofundado sobre o *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* contribuir para a compreensão dos princípios da música sacra no período delimitado na pesquisa em torno do documento, bem como fornecer subsídios para uma fundamentada interpretação do repertório no gênero sacro e religioso brasileiro. Não se espera com esse tese apresentar pensamentos conclusivos, uma vez que muitas conjecturas podem ainda ser levantadas sobre a investigação proposta. Espera-se, no entanto, chamando também atenção à atual abertura de caminhos entre tradição e modernidade presentes nas emissões eclesiásticas em vigor, trazer à atualidade reflexões e contribuições que possam estimular à formação de um novo panorama de realizações artísticas da música sacra e religiosa brasileira no ambiente eclesiástico e secular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMANN, Peter. Palestrina, Giovanni Perluigi da. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996. Personenteil 13.

_____. Zwischen Cäcilianismus und Moderne. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* – Allgemein Cäcilien Verband in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft, Köln, Luthe-Druck und Medienservice KG., n. 86, p. 109-123, 2002.

Actas del Concílio Plenário de la América Latina. Disponível em: <<http://www.mercaba.org/CELAM/conci-01.htm>> Acesso em: 17 jul. 2014

ALMEIDA, Leozinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música brasileira*. Obras Completas de Mário de Andrade, v. 6. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980.

_____. *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. São Paulo, Brasília: Martins: INL, 1975.

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AQUINO, Maurício. Modernidade republicana e diocesanização do catolicismo no Brasil: as relações entre Estado e Igreja na Primeira República (1889-1930). *Revista Brasileira de História*. On-line version ISSN 1806-9347. Rev. Bras. Hist. Vol. 32. No. 63, São Paulo, 2012. <<http://dx.doi.org/10.1590/S010201882012000100007>> <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882012000100007&script=sci_arttext> Acesso em: 7 jul. 2014

ATA de Sacra Liturgia in Prima Período Concilii Oecumenici Vaticani II. Cap. VII - De musica sacra. *Ephemerides Liturgicae*. Roma, Edizioni Liturgiche, 1963.

AVIÑO, José. Los congresos del *Motu Proprio* (1907-1928). Repercusión e influencias. *Revista de Musicología* – Actas del Simposio Internacional “El *Motu Proprio* de San Pío X y la Música (1903-2003)”. Madrid, Sociedade Española de Musicología, Vol. XXVII, n. 1, p. 381-400, 2004.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Edições Musicais. *Revista de Música Brasileira*. Ed. Instituto Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, junho, 1934, p. 170-172.

_____. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio Ed., 1956.

BACCIAGALUPPI, Claudio. “E viva Benedetto XIV!” Enciclica “Annus qui” (1749) nel contest dei rapport musicali tra Roma e Bologna. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 222-262.

BENTO XVI. *Summorum Pontificum*. Carta Apostólica de sua Santidade Bento XVI sob forma de Motu Proprio. In: Vaticano Website. Disponível em <http://www.vatican.va/phome_sp.htm> Acesso em: 04 fev. 2014 e http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu_proprio_20070707_summorum-pontificum.html Acesso em: 03 mar.2015

_____. Carta do Santo Padre Bento XVI aos Bispos que Acompanha o “Motu Proprio” Summorum Pontificum sobre o uso da Liturgia Romana Anterior à Reforma Realizada em 1970. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/letters/2007/documents/hf_ben-xvi_let_20070707_lettera-vescovi.html> Acesso em: 3 mar. 2015

BÉHAGUE, Gerard. Diversity and the Arts: Issues and Strategies. *Latin American Music Review*. Austin, University of Texas Press, vol. 27, Number 1, Spring/Summer, 2006.

BELLOCCHI, Ugo. *Tutte le Encicliche e i Principali Documenti Pontifici emanati dal 1740. 250 anni di storia visti dalla Santa Sede*. Vol. I Benedetto XIV (1740-1758). Roma: Libreria Editrice Vaticana. Città del Vaticano, 1993.

BERNARD, Philippe. Chant Liturgique Romain (IVe.-XIIIe. Siècle). In: *Dictionnaire Historique de la Papauté*. Paris: Librairie Arthème Fayard. 1994. p. 336-340.

BERRECOSO, Juan Manuel Ramos. El concepto de música sagrada em el *Motu Proprio* de San Pío X, y su recepción em la Teología y el Magisterio posteriores. *Revista de Musicologia – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)*. Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 89-110, 2004.

BEVILACQUA, Octavio. Música Sacra de Alguns Autores Brasileiros. *Boletim Latino Americano de Música*. Instituto Interamericano de Musicologia, Montevideo. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, Ano VI, Tomo VI, p. 331-355, 1946.

BISPO, Antonio Alexandre. O século XIX na pesquisa histórico-musical brasileira: necessidade de sua reconsideração. *Latin American Music Review*. The University of Texas Press, vol. 2, n° 1, 1981, p. 130-142.

_____. Kirchenmusik und die Klassik: einige Überlegungen aus der Sicht des Südens. *Musices Aptatio – Liber Annuarius 1984/1985 (II)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 103-125, 1985.

_____. Kirchenmusik und Kulturfragen in Brasilien. *Sonderdruck aus: Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 70. Jahrgang, 1986.

_____. (Ed.). A encíclica "Annus Qui" de Bento XIV (1749): uma redescoberta para a musicologia do Brasil. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira*. N.14 (1991:6). Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM14-04.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

_____. Heitor Villa-Lobos em 30 Anos de Atividades Musicológicas. Crônicas e Materiais (II). Heitor Villa-Lobos e a Pesquisa da Música Sacra. Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira, 1981. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira*. N.72 (2001:4). Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-01.htm>> Acesso em: 19 Jan. 2015.

_____. Momentos do desenvolvimento das reflexões Brasil/Noruega: Música e Nacionalismo nas suas inserções românticas a partir de Alberto Nepomuceno (1864-1920) I. A aproximações ao movimento bach e litúrgico protestante alemão. Heinrich von Herzogenberg (1843-1900) e Christian Capellen (1845-1916). *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira* 139/2, 2012:5a. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Christian-Capellen.html>> Acesso em: 15 jul. 2014.

_____. Momentos do desenvolvimento das reflexões Brasil/Noruega: Música e Nacionalismo nas suas inserções românticas a partir de Alberto Nepomuceno (1864-1920) II: Desenvolvimento do ensino musical na Alemanha e o interesse pelas expressões tradicionais. Arno Kleffel (1840-1913) e Edvard Grieg (1843-1907). *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 139/3, 2012:5b. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Nepomuceno-Arno-Kleffel.html>> Acesso em: 23 jul. 2014

_____. Revisões do discurso teológico-musical do passado recente nas suas relações com a Musicologia no início do novo Pontificado lembrando a *Constitutio Docta Sanctorum Patrum* de João XXII (1245/9-1334). *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira*. N.145/16 (2013:5). Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/145/Avignon-Docta-Sanctorum-Patrum.html>> Acesso em: 18 abr. 2014.

_____. Música sacra e Brasil/Europa em interações iniciadas em 1974. O Catolicismo renano de Colonia e os estudos euro-brasileiros na sua multissignificação. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 147/13, 2014:1. Disponível em: <[http://revista.brasil-europa.eu/147/Musica-Sacra e Brasil-Europa Fundamentos.html](http://revista.brasil-europa.eu/147/Musica-Sacra-e-Brasil-Europa-Fundamentos.html)> Acesso em 24 set. 2014.

_____. Roma-Brasil: Culto/Cultura e problemas sociais. Atuais direcionamentos pontifícios à luz das interações internacionais das últimas décadas relativas ao complexo Música Sacra e Cultura Brasileira. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 149/1, 2014:3a. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Roma-Brasil-Culto-Cultura.html>> Acesso em: 23 jul. 2014

_____. Igreja, Pesquisa e Política Cultural. Reformas eclesiais e legislação litúrgico-musical nas suas repercussões e seus problemas para a ciência e para o Estado. *Revista Brasil-*

Europa: Correspondência Euro-Brasileira. 149/4, 2014:3b. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Igreja-Pesquisa-Politica.html>> Acesso em: 21 jul. 2014

_____. Música sacra do tempo imperial na reconsideração do século da emancipação política do Brasil. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 149/6, 2014:3c. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Musica-sacra-seculo-XIX.html>> Acesso em: 12 jul. 2014

_____. Música sacra no Brasil sob o signo da restauração litúrgico-musical e do Motu Proprio (1903) e suas implicações educativas no canto coral da primeira metade do século XX. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 149/7, 2014:3d. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Motu-Proprio-Musica-Sacra.html>> Acesso em: 23 jul. /2014

_____. “Música sacra no presente” no passado do Pontificado de João Paulo II e a complexa situação de teólogos-músicos e compositores no Brasil. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 149/9, 2014:3e. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Teologos-musicos.html>> Acesso em: 28 jul. 2014

_____. A prática polifônica *a cappella* entre seu significado musicológico, prático-musical e a sua função no culto. Irradiações de meditação musical no tombamento das igrejas de São Francisco em São Paulo (1981). *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 149/13, 2014:3f. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Polifonia-no-Brasil.html>> Acesso em: 28 jul. 2014

BLANQUET, María Antonia Virgili. Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio em España. *Revista de Musicología – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”. Madrid: Sociedade Española de Musicología, Vol. XXVII, n. 1, p. 23-42, 2004.*

BLUME, Clemens. Hymnody and Hymnology. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 7. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/07596a.htm>> Acesso em: 30 dez. 2014

BÖLLING, Jörg. Zur Euneuerung der Liturgie in Kurie und Kirche durch das Konzil von Trient (1545-1563) Konzept-Diskussion-Realisation. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 124-145.

BOMM, Urbanus. Historismus und gregorianischer Vortragsstil. I. Congresso Internazionale di Musica Sacra, Roma, Maio 1950. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p.260-263, 1985.

_____. Die Geistigkeit des gregorianischen Chorals. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (I)*. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln: Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 264-280, 1985.

BRAGA, Francisco. Reminiscências. *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., n° 8, p. 141-142, 1941.

BRUM, Marcelo Alves. *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música*. Dissertação de Mestrado, PPGM em Música, Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

BUCHINGER, Harald. “Te decet Hymnus” oder “Tibi silentium laus“? Über das Lateinische in der heutigen Liturgie. In: BÖNIG W. (Koordination). *Musik im Raum der Kirche – Fragen und Perspektiven – Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Stuttgart, Carus-Verlag. Ostfildern, Mathias-Grünwald-Verlag, 2007, p. 342-355.

CARDOSO, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARNEIRO, Ma. Cecília Ribas, NEVES, José Maria. *Glauco Velasquez*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

CARVALHO, Padre H. A. Viva a Música Sacra. *Revista Música Sacra*. Petrópolis, Ed. Vozes, n° 9, p. 163-164, 1946.

CÂMARA, Cardeal Dom Jaime Barros. Música Sacra – Quarta Carta Pastoral. *Revista Música Sacra*. Petrópolis, Ed. Vozes, n° 10 e 11, p. 181-187, 1945 e n° 11, p. 201-205, 1945.

CASTAGNA, Paulo. O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n° 4, p.1-31, 2011.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile dai Tempi Coloniali sino ai Nostri Giorni (1549-1925)*. Milão: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CHAILLEY, Jacques. La Révision du critère historique dan les problèmes de la musique d’église. III Congrès International de Musique Sacrée, Paris, Juillet, 1957. *Musices Aptatio – Liber Annuarius 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V. 1985. P. 281-285.

CILIBERTI, Galliano. Oltre la “Docta sanctorum partum”. L’idea papale di musica e liturgia nei cerimoniali pontifici del medioevo (1271-1401 In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 57-66.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Alberto Nepomuceno*. Catálogo Geral, 2 ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

_____. *Francisco Braga, Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CROW, Andrew. Ecclesiastical Latin. In: *The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal*. In: KARNA, D. T. Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc. Lanham, 2010, p. 37-46.

CUESTA, Ismael Fernandez de la. La reforma del canto gregoriano em el entorno del *Motu Proprio* de Pío X. *Revista de Musicologia – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”*. Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 43-75, 2004.

CULLEN, Thomas Lynch. *Musica Sacra: Subsídios para uma Interpretação Musical*. Brasília, MusiMed, 1983.

DAHLHAUS, Carl. Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Kirchenmusik und bürgerlicher Geist. In: DANUSER, H. *Gesammelte Schriften*, 19. Jahrhundert III. Germany: Laaber-Verlag, 2003.

DIJK, S.J.P. Van. Gregory the Great Founder of the Urban Schola Cantorum. *Ephemerides Liturgicae*. Roma, Edizioni Liturgiche, Vol. LXXVII, Fasc. I, 1963.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e Ultramontanismo – Possíveis Significados para as Opções Compositivas nas Missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Editora UNESP - Cultura Acadêmica, 2012.

DUPRAT, Regis et al. *A “Arte Explicada do Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

_____. *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita*. Art Editora, Publifolha, 2000.

DURIEU, Odorico Frei. Barroso Neto: Depois da Comunhão. *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., n° 1-3, n. 8-9, p. 59-60, 1941.

_____. Barroso Neto: Consagração. *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., n° 1-3, n. 8-9, p. 59-60, 1941.

DYER, Joseph. The Schola Cantorum and Its Roman Milieu in the Early Middle Ages. *De Musica et Cantu*. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Hildesheim, Zürich, Georg Olms Verlag, 1993.

_____. Roman Catholic Church Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press. Ed. Stanley Sadie – John Tyrrel, Macmillan Publishers Limited, 2a. Edição, vol. 21, 2001, p. 544-570.

EBEL, Basilius. Grundlagen des Verhältnisses von “Kult und Gesang”. IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik in Köln, Juni 1961. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 233-241, 1985.

ENGELS, Stefan. Franz Xaver Haberl und die Choralreform – Tragik eines Lebenswerkes. *Heiliger Dienst*. Salzburg, Österreichisches Liturgisches Institut, Erzabtei St. Peter, 63. Jahrgang, 2, 2009.

ENOUT, Dom João Evangelista. O.S.B. História e Prática Atual do Canto Gregoriano nos Mosteiros da Ordem Beneditina do Brasil. *Musices Aptatio - Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Urbaniana University Press, p. 135-142, 1981.

FELLERER, Gustav. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Düsseldorf, Musikverlag Schwann, 1949.

_____. Kirchenmusikalische Vorschriften im Mittelalter. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* – Allgemein Cäcilien Verband. Köln, Luthe-Druck, n. 40, p. 1-11, 1956.

_____. Zwischen Tridentinum und Vaticanum II. In: _____. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976a, p 1-4.

_____. Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. In: _____. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976b, p. 7-9.

_____. Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV. In: _____. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976c. p. 149-152.

_____. Kirchenmusik und Aufklärung. In _____. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976d, p.198-201.

_____. Liturgische Besinnung und Romantik. In: _____. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976e, p. 217-219.

_____. Die Kirchenmusik nach dem II. Vatikanischen Konzil. In: _____. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976f, p. 363-369

_____. Liturgie und Tonkunst. V. *International Congress of Sacred Music*, Chicago-Milwaukee, August, 1966. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V. p. 242-259, 1985a.

_____. La “Constitutio Docta Sanctorum Patrum” di Giovanni XXII e la Musica Nuova del suo tempo. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (II)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V. 1985b.

FERRER, María Nagore. Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*. *Revista de Musicologia* – Actas del Simposio Internacional “El *Motu Proprio* de San Pío X y la Música (1903-2003). Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 211-237, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira*, Obras dos Séculos XVIII e XIX. 2010. 1ª. Fase – dos primórdios até 1830. Disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/> Acesso em: 12.01.2015

_____. *Música Sacra e Religiosa Brasileira nos Séculos XVIII e XIX: Teorias e Práticas Editoriais*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

FREITAG, Léa Vinocur. Jubiläum von Furio Franceschini (1880-1980) der Restaurator der Kirchenmusik in São Paulo. *Musices Aptatio - Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Urbaniana University Press, p. 73-78, 1981.

FROBENIUS, Wolf. Polyphon, polyodisch. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, vol 5, p. 1 – 19, 1980. Disponível em: <<http://www.vifamusik.de>> Acesso em: 10 Abr. 2015

GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*, 1934.

GERHARDS, Albert. Liturgiewissenschaftliche Perspektiven auf den gregorianischen Choral. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* - Allgemein Cäcilien Verband in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft. Köln, Luthe-Druck und Medienservice KG, n. 85, p. 17-30, 2001.

_____. “Heiliges Spiel” Zum verhältnis von Liturgie und Kirchenmusik. In: BÖNIG, W. (Koordination). *Musik im Raum der Kirche* – Fragen und Perspektiven – Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik. Stuttgart: Carus-Verlag. Ostfildern: Mathias-Grünwald-Verlag, 2007, p. 308-317.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora, p. 146-172, 2006.

_____. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno. Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical Brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

_____. O Modernismo Musical Brasileiro. *Revista Textos do Brasil – Música Erudita Brasileira*, Edição n° 12, s.d. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat1.pdf>. Acesso em: 20.01.2015.

GÖSCHL, Johannes Berchmans. One Hundred Years of the Graduale Romanum. *Sacred Music*. Vol. 135, N° 2, Summer, p. 8 – 25, 2008.

GÜNTHER, Robert. *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982.

GUTH, Joachim. Kirchenmusik. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag, Sachteil 5, 1997, p. 128-129.

HABERL, Ferdinand. Das Motuproprio des Papstes Pius X. In: FELLERER, G. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976, p. 283-286.

HAGE, Louis. A Cento Anni dal Motu Proprio di Pius X. Nei Suoi Riflessi tra Culto e Cultura. *Musicae Sacrae Ministerium*. Roma, Ed. Consociatio Intern. Musicae, vol. 39-40, 2002.

HASSELAAR, Silvia. *Glauco Velasquez: Elementos Característicos da Produção Pianística e Catálogo de Obras*. Dissertação de mestrado, Escola de Música – UFRJ, 1994.

HAYBURN, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.* Minnesota: The Liturgical Press. Order of St. Benedict, Inc., Collegeville, 1979.

HAZAN, Marcelo Campos. Repensando a “Decadência da Música Sacra” no Brasil: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o Hino *Salutaris Hostia* de Francisco Manuel da Silva. *Anais. VII Encontro de Musicologia Histórica*. Centro Cultural Pró Música. 2008, p. 67-77.

_____. A seção musical do arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: uma abordagem com ênfase em obras de compositores portugueses pertencentes ao acervo. *Anais. IV Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, 21 a 23 de julho de 2000. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002, p. 96-114.

HELFFER, Claude. Approche d’une nouvelle partition. In: *Quinze analyses musicales, de Bach a Mnoury*. Genève: Contrechamps, 2000. p. 215-220

HELMANN, Max e SINZIG, Pedro. Glauco Velasquez: Padre Nosso. *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., nº 1-3, n. 8-9, p. 57, 1941.

HERBST, Wolfgang. Musik in der Kirche. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag, Sachteil 6, 1996, p. 716-727.

HERMANS, Jo. Das Motuproprio Pius’X. – Die liturgische Sicht auf die Kirchenmusik In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 286-295.

HILL Peter. From Score to Sound. In: *Musical Performance. A guide to understanding*. Cambridge: Ed. John Rink, University Press, 2002 p. 129-143

HINTON, Stephen. Gebrauchsmusik. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, vol 5, p. 1 – 11, 1987. Disponível em: <<http://www.vifamusik.de>> Acesso em: 10 Abr. 2015

HOFMANN, Friedhelm. Kirche – Kunst – Kultur. In: BÖNIG, W. (Koordination). *Musik im Raum der Kirche – Fragen und Perspektiven – Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Stuttgart: Carus-Verlag, Ostfildern: Mathias-Grünewald-Verlag, 2007, p. 238-247.

HORA, Mário. *Francisco Braga Através de Quarenta Cartas*. Departamento de Imprensa Nacional. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1953.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HORTAL, Jesús - *Apostila de Direito Fundamental*. Rio de Janeiro, *pro manuscripto* do autor, 2014.

HOYER, Johannes. Die Rolle des Papstes im Streit um die Choralreform im ausgehenden 19. Jahrhundert. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 276-285.

HUCKE, Helmut. Die Herkunft der Kirchentönen und die Fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs. *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Berlin, 1974. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1980.

HUCKE, Helmut e MÖLLER, Hartmut. Gregorianischer Gesang. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag, Sachteil 6, 1996, p. 1609-1621.

HUGHES, David G. Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant. *Journal of the American Musicological Society*. Philadelphia: Publications AMS, Inc., Vol. XL, Fall, n° 3, 1987.

_____. The Implications of Variants for Chant Transmission. *De Musica et Cantu - Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*. Hildesheim, Zürich, Georg Olms Verlag, 1993.

_____. Sacred Music A Hundred Years Later, Some Thoughts on the Centenary of the *Motu Proprio* of Pius X. *The American Organist*. New York, NY: Ed. Guild, vol. 39.1, 2005.

IGAYARA, Susana Cecília. A Obra Sacra de Henrique Oswald. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 11, p. 2-8, 2002.

JASCHINSKI, Eckhard. Akzidenz oder integraler Teil der Liturgie? Die theologischen Positionen zur Kirchenmusik in den Beschlüssen des Zweiten Vatikans. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 296-301.

JOÃO PAULO II. Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II no Centenário do *Motu Proprio* “Tra le Sollecitudini” sobre a Música Sacra. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html>

KARNA, Duane R. e GOODENOW, Sue. The Use of the IPA in the Choral Rehearsal. In: KARNA, D. T. *The Use of the International Phonetic Alphabet in the Choral Rehearsal*. Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, Inc. Lanham, 2010, p. 1-10.

KERR, Dorotéa Machado. A Obra para Órgão de Henrique Oswald. *IX Encontro Anual da ANPPOM*. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ULHÔA, M. (Orgs), GGE-Giogia Gráfica e Editora Ltda, 1996, p. 150-154.

KIRSCH, Winfried. Dogma und kirchenmusikalische Praxis Caecilianismus ud Palestrina-Renaissance vor dem Hintergrund vom “Gesamtkirchlicher und teilkirchlicher Liturgie”. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 212-221.

KIRCHMEYER, Helmut. Geistliche Musik. In: FELLERER, G. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes*. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976, p. 353-357.

KOEPE, Frei Romano, O.F.M. Frei Pedro Sinzig, O.F.M. e o Motu Próprio do B. Papa Pio X. *Revista Música Sacra*. Petrópolis: Ed. Vozes, n° 11/12, p. 194-197, 1953.

_____. Duas Palavras. *Revista Música Sacra*. Petrópolis: Ed. Vozes, n° 1/2, 1955, p. 1-2.

KOHLHAAS, Emmanuela. Ziwischen Fakten und Myten – Eine Einfühfung in das Verständnis und die Geschichte des Gregonianischen Chorals. In: BÖNIG, W. (Koordination). *Musik im Raum der Kirche – Fragen und Perspektiven – Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Stuttgart: Carus-Verlag, Ostfildern: Mathias-Grünewald-Verlag, 2007, p. 318-341.

KOLDAU, Linda Maria. Die Päpste und die Kirchenmusik als Politikum im Kulturkampf. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 263-275.

KÖRNDLE, Franz. Was wusste Hoffmann? Neues zur altbekannten Geschichte von der Rettung der Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch - Allgemein Cäcilien Verband in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft*. Köln, Luthe-Druck und Medienservice KG, n. 83, 1999.

_____. Liturgieverständnis an der Schwelle zur Neuzeit. Die Bulle “Docta sanctorum patrum” Papst Johannes’ XXII. und ihre Anwendung In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 67-80.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Ed. du Seuil, coll. Points Essais, 1969.

_____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz, 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

LABOISSIÈRE, Marília. A Performance como um Processo de Recriação. *Ictus – Periódico do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA*. Vol. 4, 2002, p. 108-114. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/40> Acesso em 25/09/2014> Acesso em 25 set. 2014.

_____. Música e Performance. *Ictus – Periódico do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA*. Vol. 5, 2004, p. 7-16. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/6>>. Acesso em 25 set. 2014.

LAGO, Manoel A. Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro. Reler Editora Ltda. 2010a

_____. Glauco Velasquez: uma conferência de Darius Milhaud. *Revista Brasileira de Música*. Escola de Música da UFRJ. V. 23/1. 2010b.

LANG, Uwe Michael. Geistbestimmter Gottesdienst – Zur Kirchenmusik im Liturgieverständnis von Joseph Ratzinger – Benedikt XVI. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 341-350.

LANGARITA, María José Egido. De *Tra le sollecitudini* (1903) a *Musicam Sacram* (1967). *Revista de Musicologia – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”*. Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 423-434, 2004.

LEITE, Vânia Dantas. *Luciano Gallet: Análise Estilística da Obra. Revisão e Editoração da “Suíte” Sobre Temas Negro-Brasileiros*. Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFRJ, 1996.

LEVY, Janet M. Beginning–Ending Ambiguity: Consequences of Performance Choices. In: RINK, J. *The Practice of Performance*. Cambridge University Press, 1995, p. 150-169.

LEVY, Kenneth. Abbot Helisachar’s Antiphoner. *Journal of the American Musicological Society*. Philadelphia: Publications AMS Inc., vol. XLVIII, Summer, n° 2, 1995.

_____. Charlemagne’s Archetype of Gregorian Chant. *Journal of the American Musicological Society*. Philadelphia, Publications AMS Inc., vol. XL, Spring, n° 1, 1987.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.

LIBER USUALIS. Edited by the Benedictines of Solesmes. Originally published by Desclée & Co. Publishers, Tournai, Belgium, 1953. Republished by St. Bonaventure Publications, Montana, EUA, 1997.

LÜTTEKEN, Laurenz. Die Rezeption päpstlicher Kirchenmusikverordnungen des 18. Jahrhunderts bei Martin Gerbert In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 190-200.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia de Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. 2 ed., São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Pro Memória, Museu Villa Lobos[19?].

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald, Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Viagem à Europa e a atualização do compositor brasileiro no segundo Império. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo, D.O.E., Seção I, 110 (173), 07/09, págs. 7-8. 2000. Disponível em: <http://www.joseeduardomartins.com/essays/Viagem%20Europa%20-%20Compositor%20Brasileiro.pdf> Acesso em: 15.01.2015

MATTOS, Cleofe Person. *Catálogo Temático das Obras Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970.

McKINNON, James. Gregorian Chant. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, v. 10, 2001, p. 373-374.

MELO, Fabrício e PALOMBINI, Carlos. O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens. *Anais XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília – 2006.

MGG - *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel: Bärenreiter Verlag, Sachteil 5, 1997, p. 128-129.

Mineração no Brasil Colonial. Revista História - <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=302> Acesso em: 06.07.2014)

MISERACHS, Valentino. La polifonía clásica, punto cardinal de la reforma del *Motu Proprio* de San Pío X. *Revista de Musicología* – Actas del Simposio Internacional “El *Motu Proprio* de San Pío X y la Música (1903-2003)”. Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 257-274, 2004.

MONTEIRO, Maurício. *A Encíclica Annus qui de Benedito XIV & a música no ocidente cristão: um ensaio preliminar*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, Publicação especial, n.2, 1998.

MORIARTY, John. *Diction*. Boston, Massachusetts: ECSPublishing, 2008.

MÜLLER, Hermann. Einiges über Klassische Kirchliche Polyphonie. *Bericht über dem Deutschen Kongress für Kirchenmusik*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1928.

MURICY, Andrade. Música Religiosa. *Jornal do Comércio*, 29.11.44. *Revista Música Sacra*. Petrópolis: Ed. Vozes, n° 1, 1945, p. 6-7.

MURICY, A. *Villa-Lobos: Uma interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, MEC, [19?].

NAVARRO R., Juan. Obriga em Consciência o Motu Próprio do B. Pio X Sobre a Música Sacra? *Schola Cantorum, Revista Mexicana de Música Sacra*, n° 11, 1953. *Revista Música Sacra*. Tradução: Frei Fábio Panini, O.F.M. Petrópolis: Ed. Vozes, n° 1, p. 4-9, 1954.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.

NICOLAS, François. O que é um Estilo de Pensamento Musical? Tradução Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro. *Debates n° 9 – Cadernos do PPGM/ CLA/UNIRIO*, 2007, p. 118-131.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos Últimos Anos do Império*. Campinas, SP: Editora Unicamp, CMU, 2001.

NOGUEIRA, Marcos. Condições de Interpretação Musical. *Debates – Cadernos do PPGM/ CLA/UNIRIO*, Rio de Janeiro, n° 3, p. 57-80, 2007.

NOMMICK, Yvan. Sobre las implicaciones del *Motu Proprio* de San Pío X em matéria de composición musical. *Revista de Musicologia – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”*. Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 125-136, 2004.

OLIVEIRA, Dom Oscar de. Música a Serviço da Arte e da Fé. *I Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Escola de Música da UFMG, Arquidiocese de Mariana. Imprensa Universitária. 1984, p. 21-36.

OLIVEIRA, Flávio Augusto Borges de. *Trio (1930) para Piano, Violino e Violoncelo de Francisco Braga: análise histórica e uma nova proposta de edição*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música-UFRJ, 2008.

OVERATH, Johannes. Die Rechtslage in der kirchlichen Gesetzgebung zum gregorianischen Choral. Internationaal Musicologisch Colloquium “Het Gregoriaans, Europees Erfgoed, Leuven, September, 1980. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 318-321, 1985.

_____. Le Chant Gregorien comme prière. Consensus Gregoriani Fonte Gumbaldi Mai 1980, Missiliae Mai, 1981. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 322-337, 1985.

PACIK, Rudolf. Das Motu proprio „Tra le sollecitudini“ (1903) und seine Vorläufer in Italien. *Singende Kirche - Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*. Wien, Verlag Österr. Kirchenmusikkommission, vol. 50.4, p. 271-276, 2003.

_____. „Melodiös, lieblich, ganz leicht zu erlernen“ Pius X. und die Choralreform. *Heiliger Dienst*. Salzburg: Österreichisches Liturgisches Institut, Erzabtei St. Peter, 63. Jahrgang, 2, p. 110-133, 2009.

PAZOS, Anton M. *La Iglesia en la América del IV Centenario*. Madrid: Editorial MAPFRE, S.A., 1992.

_____. Motivos de fondo para la reunión del Concilio Plenário de America Latina de 1899. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. Köln, Böhlau Verlag, n. 38. 2001.

PAZOS, A. e PICCARDO, D. *El Concilio Plenario de America Latina - Roma 1899*. Madrid: Iberoamericana. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2002

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política, Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIETSCHMANN, Klaus. Erneuerung und Konservativismus. Das Repertoire der päpstlichen Kapelle nach dem Tridentinum und die kuriale Musikpolitik. In: _____. *Analecta Musicologica, Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 146-155.

PIO X. Motu Proprio Tra le Sollecitudini del Sommo Pontefice Pio X Sulla Musica Sacra. 1903. Disponível em italiano em: <http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html>

Disponível em português em: <http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html> Acesso em: 25.02 2014

PIO XII. Carta Encíclica Musicae Sacrae Disciplina. 1955. Disponível em: <www.vatican.va/holy_father/piu_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html> Acesso em: 25.02 2014.

PLANCHART, Alejandro Enrique. Old Wine in New Bottles. *De Musica et Cantu* -Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Hildesheim, Zürich, Georg Olms Verlag, 1993.

POTERACK, Kurt. The types of Sacred Music: Gregorian Chant as „Supreme Model“. *Sacred Music*. Front Royal, EUA, vol. 131, n° 1, p. 5-6, 2004.

PRASSL, Franz Karl. 100 Jahre „Motu proprio“ Pius‘ X. – ein Jubiläum auch für die Choralpflege. Eine Rückschau und ein Ausblick. *Kirchenmusik im Bistum Mainz*, Mainz, vol. 9, p. 8-20, 2003.

_____. Rückschau und Ausblick. Das Handschreiben Papst Johannes Paul II. zum 100-jährigen Jubiläum des Motu proprio zur Kirchenmusik Pius X. 1903. *Singende Kirche* - Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Wien, n° 51.1, 2004.

_____. 100 Jahre Graduale Romanum 1908-2008. *Heiliger Dienst*. Salzburg, Österreichisches Liturgisches Institut, Erzabtei St. Peter, 63. Jahrgang, 2, 2009.

QURESHI, Regula Burckhardt. Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and Agenda. *Journal of the American Musicological Society*. Philadelphia: Publications AMS, Inc., vol. XLVIII, Fall, n° 3, 1995.

RAINOLDI, Felice. *Sentieri della musica sacra - Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II - Documentazione su ideologie e prassi*. Roma: C.L.V.- Edizioni Liturgiche, 1996.

RATZINGER, Joseph. Liturgie und Musica Sacra *Christus in Ecclesia Cantat – VII Conventus Internationalis Musicae Sacrae Romae – 1985*. Tradução: Mons. Guilherme Schubert, p. 102-114. *Musices Aptatio – Liber Annuarius*. Roma/Köln: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS), 1986. p. 60-74

_____. *Ein Neues Lied für den Herrn – Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder GmbH, 1995.

_____. *Der Geist der Liturgie – Eine Einführung*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder GmbH, 2000.

_____. *Theologie der Liturgie – Die sakramentale Begründung christlicher Existenz*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder GmbH, Band 11, 2008.

REIFFER, Wolfgang. Das Motu Proprio Pius X. Und seine Auswirkungen bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil. *Kirchenmusik im 20. Jahrhundert – Erbe und Auftrag*. Münster: Lit Verlag Münster, 2005.

RIEDEL-Spangenberg, Ilona. *Grundbegriffe des Kirchenrechts*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1992.

RIEMANN MUSIK LEXIKON. Sachteil. B. Schott's Söhne. Mainz. 1967.

RÖHRING, Klaus. „Solae aures sunt organa Christiani hominis“ Eine theologisch-ästhetische Betrachtung der Musik und des Hörens. *Heiliger Dienst*. Salzburg, Österreichisches Liturgisches Institut, Erzabtei St. Peter, 64. Jahrgang, 1, 2010.

ROSEN, Charles. L'execution musicale. In: *Le plaisir de Jouer, le plaisir de penser*. Paris: Eshel, 1993, p. 49-56.

RUMPHORST, Heinrich. Das Motu proprio Pius X. vor 100 Jahren und seine Folgen. *Beiträge zur Gregorianik*. Regensburg, ConBrio Verlag, Vol. 36, p. 81-84, 2003.

SALLES, P.T. *Villa Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Iza Queiroz. *Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais: Ensaio Interdisciplinar*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

SCHALZ, Nicolas. La notion de ‘musique sacrée’. Une tradition recente. *La Maison-Dieu*. La Musique dans la liturgie. Centre National de Pastorale liturgique. Les Edtion du Cerf, n° 108, 4° trimestre, 1971, p. 32-57

_____. Du sacré à l’esthétique? *La Maison-Dieu*. La Musique dans la liturgie. Centre National de Pastorale liturgique. Les Edtion du Cerf, n° 131, 3° trimestre, 1977, p. 63-96

_____. ‘Musique sacrée’. Naissance et évolution d’un concept. *La Maison-Dieu*. La Musique dans la liturgie. Centre National de Pastorale liturgique. Les Edtion du Cerf, n° 164, 4° trimestre, 1985, p. 87-104

SCHARNAGL, August. Die katholische Kirchenmusik im 19. Jahrhundert: Verfall und Erneuerung. *Musices Aptatio – Liber Annuaris 1984/1985 (II)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p.126-137, 1985.

_____. *Einführung in die katholische Kirchenmusik - Ein Überblick über die Geschichte*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen’s Verlag, 1980.

SCHEFFCZYK, Leo. Musica sacra sotto il soffio dello Spirito. *Musica Spiritus Sancti Numine Sacra*. Consociatio Internationalis Musicae Sacrae. Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, Roma, 2001.

_____. Lex Orandi – Lex Credendi: la Liturgia, Norma di Fede. *Musica Spiritus Sancti Numine Sacra*. Consociatio Internationalis Musicae Sacrae. Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, Roma, 2001.

SHELL, Johanna. *Äthetische Probleme der Kirchenmusik im Lichte der Enzyklika Pius’ XII “Musicae Sacrae disciplina”*. Tese (Doutoramento em Filosofia). Berlin: Ed Ernst-Reuter Gesellschaft der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin, 1961.

SCHENK, Calvert. St. Pius X. As Practical Reformer: The Motu Proprio of 1903, Sections V-IX. *Sacred Music*. Front Royal, EUA, vol. 131, n° 2, 2004.

SCHNORR, Klemens. El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del *Motu Proprio*. *Revista de Musicologia – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”*. Madrid, Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, p. 197-210, 2004.

SCHRAMMEK, Bernhard. Päpliche Liturgiebeschlüsse im Spiegel der römischen Kirchenmusik zur Zeit Urbans VIII In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papstum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 156-167.

SCHUBERT, Cônego Guilherme. Modificação na Legislação sobre Música Sacra. *Revista Música Sacra*. Petrópolis: Ed. Vozes, n° 6, p. 185-186, 1957.

_____. Música Sacra no Rio de Janeiro e Redor de 1910. *Brasil 1900 – 1910*, Coleção Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Série A, Textos, 3° v., 1980, p. 11-46.

SCHWERMER, Johannes. Der Cäcilianismus. In: FELLERER, G. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* - unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976.

SINZIG, Pedro. Barroso Neto: Invocação a Jesus. *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., n° 1-3, n. 8-9, p. 59-60, 1941.

_____. Barroso Neto: Consagração. *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., Petrópolis, n° 1-3, n. 8-9, p. 59-60, 1941.

_____. Música Proibida? Porque? *Revista Música Sacra*. Petrópolis, Ed. Vozes, n° 5, p. 84-85, 1946a.

_____. Objeções e Réplica. *Revista Música Sacra*. Petrópolis, Ed. Vozes, n° 9, p. 165-167, 1946b.

SKERIS, Robert. A. Sarto, the 'Conservative Reformer'- 100 Years of the Motu Proprio of Pope St. Pius X. *Sacred Music*. Front Royal, EUA, vol. 130, n° 4, 2003, p. 5-8.

SOUZA, J.Geraldo. *Apontamentos de música sacra*. SP, Livraria Salesiana, 1950.

_____. "Musicae Sacrae Disciplina, II". *Revista Música Sacra*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., n° 5, 1957.

STEINMETZ, Michel. Le "Programme" pastoral du Motu proprio de Pie X: "Instaurare Omnia in Christo". Les categories employees pour définir la musique sacrée. *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*. Lyon, Ed. Symétrie, 2009.

STEINSCHULTE, Gabriel M. L'unité dans la diversité, la diversité dans l'unité. Considerations historiques et ethnomusicologiques relatives à l'interpretation du Chant Grégorian. *Musices Aptatio – Liber Annuarius 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 294-304, 1985.

_____. Der Gregorianische Choral: Gesungene Stille. *Musices Aptatio – Liber Annuarius 1984/1985 (I)*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Köln, Ed. Johannes Overath, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien E.V., p. 334-337, 1985.

STEDEN, Sueli de F. B. Zur Brasilianischen Kirchenmusik in der Ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. . *Musices Aptatio - Collectanea Musicae Sacrae Brasiliensis*. Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS). Urbaniana University Press, p. 117-126, 1981.

STENZL, Jürg. Musica sacra/heilige Musik. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. 1976. Disponível em: www.vifamusik.de Acesso em: 3 Abr. 2015

TACUCHIAN, Ricardo. O Requiem Mozartiano de José Maurício. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música, vol. 19, 1991, p. 33-52.

_____. Um Requiem para Villa-Lobos. Brasil 2000 Colóquio – J.S. Bach-H.Villa-Lobos. Interpretações e Perspectivas do Barroco, 2000. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira*. N.72 (2001:4). Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-02.htm> Acesso em: 19 Jan. 2015

TITTEL, Ernst. *Österreichische Kirchenmusik*. Wien: Verlag Herder & Co., 1961.

TOMATIS, Alfred. *L'oreille et la voix*. Paris: Edition Laffont, 1987.

TRAUB, Andreas. Der gregorianische Choral als Gegenstand der Musikwissenschaft. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch – Allgemein Cäcilien Verband in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft*. Köln: Luthe-Druck und Medienservice KG, n. 85, p. 7-15, 2001.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VERMES, M. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Eletrônica de Musicologia - Departamento de Artes da UFPR*. Vol. 5, no. 1, 2000.

VIDAL, João Vicente. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*. Tese defendida no PPGM em Música, Área de concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, ECA-USP. São Paulo, 2011.

_____. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

VIEJO, Adolfo Gutiérrez. El órgano en el *Motu Proprio* y las tendencias estéticas de su contexto histórico. *Revista de Musicologia – Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)*. Madrid: Sociedade Española de Musicologia, Vol. XXVII, n. 1, 2004, p. 295-312.

VOLPE, Maria Alice. Análise Musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates n° 7 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio*. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2004, p. 111-134.

_____. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. *Revista Música*. São Paulo. V. 5, n° 2, p. 133-151, nov. 1994.

2

WALD-FUHRMANN, Melanie. Philologie am Heiligen Geist. Zum Verhältnis von Programmatik und Methode der nachtridentinischen Choralreformen. In: PIETSCHMANN, K. *Analecta Musicologica, Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH&Co.KG, 2012, p. 95-123.

WEGMAN, Rob C. From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500. *Journal of the American Musicological Society*. Philadelphia, Publications AMS, Inc., vol. XLIX, Fall, n° 3, 1996.

WEINMANN, Karl. *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*. Hildesheim, Zürich: Georg Olms Verlag, 1980.

WINTER, Carl. Musik – Kult – Kultur in ihren inneren Werten und ihrer gegenseitigen Bezogenheit als Grundlage für eine sakrale Musik. In: *Conservare et Promovere. VI. Conventus Internationaler Musicae Sacra*, Salzburg, 1974. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS), 1975, p. 216-229.

ZANIBONI, Zelma. *Método Tomatis no Rio de Janeiro*. Disponível em:
<<http://metodotomatisnorio.blogspot.com.br/>> Acesso em 9/12/2012.

ANEXO I

MOTU PROPRIO
TRA LE SOLLICITUDE
DO SUMO PONTÍFICE PIO X
SOBRE A MÚSICA SACRA

INTRODUÇÃO

Entre os cuidados do ofício pastoral, não somente desta Suprema Cátedra, que por imperscrutável disposição da Providência, ainda que indigno, ocupamos, mas também de todas as Igrejas particulares, é, sem dúvida, um dos principais o de manter e promover o decoro da Casa de Deus, onde se celebram os augustos mistérios da religião e o povo cristão se reúne, para receber a graça dos Sacramentos, assistir ao Santo Sacrifício do altar, adorar o augustíssimo Sacramento do Corpo do Senhor e unir-se à oração comum da Igreja na celebração pública e solene dos ofícios litúrgicos.

Nada, pois, deve suceder no templo que perturbe ou, sequer, diminua a piedade e a devoção das fiéis, nada que dê justificado motivo de desgosto ou de escândalo, nada, sobretudo, que diretamente ofenda o decoro e a santidade das sacras funções e seja por isso indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus.

Não nos ocupamos de cada um dos abusos que nesta matéria podem ocorrer. A nossa atenção dirige-se hoje para um dos mais comuns, dos mais difíceis de desarraigam e que às vezes se deve deplorar em lugares onde tudo o mais é digno de máximo encômio para beleza e suntuosidade do templo, esplendor e perfeita ordem das cerimônias, frequência do clero, gravidade e piedade dos ministros do altar. Tal é o abuso em matéria de canto e Música Sacra. E de fato, quer pela natureza desta arte de si flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limites, quer, finalmente, pelos muitos preconceitos, que em tal assunto facilmente se insinuam e depois tenazmente se mantêm, ainda entre pessoas autorizadas e piedosas, há uma tendência contínua para desviar da reta norma, estabelecida em vista do fim para que a arte se admitiu ao serviço do culto, e expressa nos cânones eclesiásticos, nas ordenações dos Concílios gerais e provinciais, nas prescrições várias vezes emanadas das Sagradas Congregações Romanas e dos Sumos Pontífices Nossos Predecessores.

Com verdadeira satisfação da alma nos apraz recordar o muito bem que nesta parte se tem feito nos últimos decênios, também nesta nossa augusta cidade de Roma e em muitas Igrejas da Nossa pátria, mas em modo muito particular em algumas nações, onde homens egrégios e zelosos do culto de Deus, com aprovação desta Santa Sé e dos Bispos, se uniram em florescentes sociedades e reconduziram ao seu lugar de honra a Música Sacra em quase todas as suas Igrejas e Capelas. Este progresso está todavia ainda muito longe de ser comum a

todos; e se consultarmos a nossa experiência pessoal e tivermos em conta as reiteradas queixas, que de todas as partes Nos chegaram neste pouco tempo decorrido, desde que aprouve ao Senhor elevar a Nossa humilde Pessoa à suprema culminância do Pontificado Romano, sem protrairmos por mais tempo, cremos que é nosso primeiro dever levantar a voz para reprovação e condenação de tudo que nas funções do culto e nos ofícios eclesiásticos se reconhece desconforme com a reta norma indicada.

Sendo de fato nosso vivíssimo desejo que o espírito cristão refloresça em tudo e se mantenha em todos os fiéis, é necessário prover antes de mais nada à santidade e dignidade do templo, onde os fiéis se reúnem precisamente para haurirem esse espírito da sua primária e indispensável fonte: a participação ativa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja. E debalde se espera que para isso desça sobre nós copiosa a bênção do Céu, quando o nosso obséquio ao Altíssimo, em vez de ascender em odor de suavidade, vai pelo contrário repor nas mãos do Senhor os flagelos, com que uma vez o Divino Redentor expulsou do templo os indignos profanadores. Portanto, para que ninguém doravante possa alegar a desculpa de não conhecer claramente o seu dever, e para que desapareça qualquer equívoco na interpretação de certas determinações anteriores, julgamos oportuno indicar com brevidade os princípios que regem a Música Sacra nas funções do culto e recolher num quadro geral as principais prescrições da Igreja contra os abusos mais comuns em tal matéria.

E por isso, de própria iniciativa e ciência certa, publicamos a Nossa presente instrução; será ela como que um código jurídico de Música Sacra; e, em virtude da plenitude de Nossa Autoridade Apostólica, queremos que se lhe dê força de lei, impondo a todos, por este Nosso quirógrafo, a sua mais escrupulosa observância.

I. Princípios gerais

1. A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitem mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios.

2. Por isso a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a *santidade* e *adelicadeza das formas*, donde resulta espontaneamente outra característica, a *universalidade*.

Deve ser *santa*, e por isso excluir todo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes.

Deve ser *arte verdadeira*, não sendo possível que, doutra forma, exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua liturgia a arte dos sons. Mas seja, ao mesmo tempo, *universal* no sentido de que, embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo

constituem o carácter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável.

II. *Gêneros de Música Sacra*

3. Estas qualidades se encontram em grau sumo no canto gregoriano, que é por consequência o canto próprio da Igreja Romana, o único que ela herdou dos antigos Padres, que conservou cuidadosamente no decurso dos séculos em seus códigos litúrgicos e que, como seu, propõe diretamente aos fiéis, o qual estudos recentíssimos restituíram à sua integridade e pureza.

Por tais motivos, o canto gregoriano foi sempre considerado como o modelo supremo da música sacra, podendo com razão estabelecer-se a seguinte lei geral: *uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo.*

O canto gregoriano deverá, pois, restabelecer-se amplamente nas funções do culto, sendo certo que uma função eclesiástica nada perde da sua solenidade, mesmo quando não é acompanhada senão da música gregoriana.

Procure-se nomeadamente restabelecer o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente.

4. As sobreditas qualidades verificam-se também na polifonia clássica, especialmente na da Escola Romana, que no século XVI atingiu a sua maior perfeição com as obras de Pedro Luí de Palestrina, e que continuou depois a produzir composições de excelente qualidade musical e litúrgica. A polifonia clássica, aproximando-se do modelo de toda a música sacra, que é o canto gregoriano, mereceu por esse motivo ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Por isso também essa deverá restabelecer-se nas funções eclesiásticas, principalmente nas mais insignes basílicas, nas igrejas catedrais, nas dos Seminários e outros institutos eclesiásticos, onde não costumam faltar os meios necessários.

5. A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indigna das funções litúrgicas.

Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas.

6. Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI esteve tanto em voga, sobretudo na Itália. Este, por sua natureza, apresenta a máxima oposição ao canto gregoriano e à clássica polifonia, por isso mesmo às leis mais importantes de toda a boa música sacra. Além disso, a íntima estrutura, o ritmo e o chamado convencionalismo de tal estilo não se adaptam bem às exigências da verdadeira música litúrgica.

III. *Texto Litúrgico*

7. A língua própria da Igreja Romana é a latina. Por isso é proibido cantar em língua vulgar, nas funções litúrgicas solenes, seja o que for, e muito particularmente, tratando-se das partes variáveis ou comuns da Missa e do Ofício.

8. Estando determinados, para cada função litúrgica, os textos que hão de musicar-se e a ordem por que se devem cantar, não é lícito alterar esta ordem, nem substituir os textos prescritos por outros, nem omiti-los na íntegra ou em parte, a não ser que as Rubricas litúrgicas permitam suprir, com órgão, alguns versículos do texto, que são simplesmente recitados no coro. É permitido somente, segundo o costume romano, cantar um motete em honra do S. Sacramento depois do *Benedictus* da Missa solene. Permite-se outrossim que, depois de cantado o ofertório prescrito, se possa executar, no tempo que resta, um breve motete sobre palavras aprovadas pela Igreja.

9. O texto litúrgico tem de ser cantado como se encontra nos livros aprovados, sem posposição ou alteração das palavras, sem repetições indevidas, sem deslocar as sílabas, sempre de modo inteligível.

IV. *Forma externa das composições sacras*

10. As várias artes da Missa e Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontra admiravelmente expressada no canto gregoriano. É, pois, diverso o modo de compor um *Intróito*, um *Gradual*, uma *Antífona*, um *Salmo*, um *Hino*, um *Glória in excelsis*, etc.

11. Observem-se, em particular, as normas seguintes:

a) O *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo*, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra.

b) No ofício de Vésperas deve seguir-se, ordinariamente, a norma do *Caeremoniale Episcoporum* que prescreve o canto gregoriano para a salmodia, e permite a música figurada nos versículos do *Gloria Patri* e no *hino*.

Contudo, é permitido, nas maiores solenidades, alternar o canto gregoriano do coro com os chamados "falsibordoni" ou com versos de modo semelhante convenientemente compostos. Poderá também conceder-se, uma vez por outra, que cada um dos salmos seja totalmente musicado, contanto que, em tais composições, se conserve a forma própria da salmodia, isto é, que os cantores pareçam salmodiar entre si, já com motivos musicais novos, já com motivos tirados do canto gregoriano, ou imitados deste.

Ficam proibidos, nas cerimônias litúrgicas, os salmos de concerto.

c) Conserve-se, nas músicas da Igreja, a forma tradicional do hino. Não é permitido compor, por exemplo, o *Tantum ergo* de modo que a primeira estrofe apresente a forma de *romanza*, *cavatina* ou *adágio* e o *Genitori* a de *allegro*.

d) As *antífonas* de Vésperas têm de ser cantadas, ordinariamente, com a melodia gregoriana que lhes é própria. Porém, se em algum caso particular se cantarem em música, não deverão nunca ter a forma de melodia de concerto, nem a amplitude dum *motete* ou de *cantata*.

V. Os cantores

12. Excetuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, que sempre devem ser em gregoriano, sem acompanhamento de órgão, todo o restante canto litúrgico faz parte do coro dos levitas. Por isso, os cantores, ainda que leigos, realizam, propriamente, as funções de coro eclesiástico, devendo as músicas, ao menos na sua maior parte, conservar o caráter de música de coro.

Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja assim executada; deve antes ter o caráter de uma simples frase melódica e estar intimamente ligada ao resto da composição coral.

13. Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja.

14. Finalmente, não se admitam a fazer parte da capela musical senão homens de conhecida piedade e probidade de vida, os quais, com a sua devota e modesta atitude, durante as funções litúrgicas, se mostrem dignos do santo ofício que exercem. Será, além disso, conveniente que os cantores, enquanto cantam na igreja, vistam hábito eclesiástico e sobrepeliz e que, se o coro estiver muito exposto à vista do público, seja resguardado por grades.

VI. Órgão e Instrumentos

15. Posto que a música própria da Igreja é a música meramente vocal, contudo também se permite a música com acompanhamento de órgão. Nalgum caso particular, com as

convenientes cautelas, poderão admitir-se outros instrumentos nunca sem o consentimento especial do Ordinário, conforme as prescrições do *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Como o canto tem de ouvir-se sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo, e nunca encobri-lo.

17. Não é permitido antepor ao canto extensos prelúdios, ou interrompê-lo com peças de interlúdios.

18. O som do órgão, nos acompanhamentos do canto, nos prelúdios, interlúdios e outras passagens semelhantes, não só deve ser de harmonia com a própria natureza de tal instrumento, isto é, grave, mas deve ainda participar de todas as qualidades que tem a verdadeira música sacra, acima mencionadas.

19. É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes.

20. É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contanto que a composição seja em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo às do órgão.

21. Nas procissões, fora da igreja, pode o Ordinário permitir a banda musical, uma vez que não se executem composições profanas. Seria para desejar que a banda se restringisse a acompanhar algum cântico espiritual, em latim ou vulgar, proposto pelos cantores ou pias congregações que tomam parte na procissão.

VII. Amplitude da Música Sacra

22. Não é lícito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica. Segundo as prescrições eclesiásticas, o *Sanctus* deve ser cantado antes da elevação, devendo o celebrante esperar que o canto termine, para fazer a elevação. A música da *Glória* e do *Credo*, segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve.

23. É condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesiásticas a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da liturgia e sua humilde serva.

VIII. Meios principais

24. Para o exato cumprimento de quanto fica estabelecido, os Bispos, se ainda não o fizeram, instituem, nas suas dioceses, uma comissão especial de pessoas verdadeiramente competentes na música sacra, à qual confiarão o cargo de vigiar as músicas que se vão executando em suas igrejas para que sejam conformes com estas determinações. Nem atender somente a que sejam boas as músicas, senão também a que correspondam ao valor dos cantores, para haver boa execução.

25. Nos Seminários e nos Institutos eclesiásticos, segundo as prescrições tridentinas, consagram-se todos os alunos ao estudo do canto gregoriano e os superiores sejam liberais em animar e louvar os seus súditos. Igualmente, onde for possível, promova-se entre os clérigos a fundação de uma *Schola Cantorum* para a execução da sagrada polifonia e da boa música litúrgica.

26. Nas lições ordinárias de Liturgia, Moral e Direito Canônico, que se dão aos estudantes de teologia, não se deixe de tocar naqueles pontos que, de modo mais particular, dizem respeito aos princípios e leis da música sacra, e procure-se completar a doutrina com alguma instrução especial acerca da estética da arte sacra, para que os clérigos não saiam dos seminários ignorando estas noções, tão necessária à plena cultura eclesiástica.

27. Tenha-se o cuidado de restabelecer, ao menos nas igrejas principais, as antigas *Scholae Cantorum*, como se há feito já, com ótimo fruto, em muitos lugares. Não é difícil, ao clero zeloso, instituir tais *Scholae*, mesmo nas igrejas de menor importância, e até encontrará nelas um meio fácil para reunir em volta de si os meninos e os adultos, com proveito para eles e edificação do povo.

28. Procure-se sustentar e promover, do melhor modo, as escolas superiores de música sacra, onde já existem, e concorrer para as fundar, onde as não há. É sumamente importante que a mesma igreja atenda à instrução dos seus mestres de música, organistas e cantores, segundo os verdadeiros princípios da arte sacra.

IX Conclusão

29. Por último, recomenda-se aos mestres de capela, aos cantores, aos clérigos, aos superiores dos Seminários, Institutos eclesiásticos e comunidades religiosas, aos párocos e reitores de igrejas, aos cônegos das colegiadas e catedrais, e sobretudo aos Ordinários diocesanos, que favoreçam, com todo o zelo, estas reformas de há muito desejadas e por todos unanimemente pedidas, para que não caia em desprezo a autoridade da Igreja que repetidamente as propôs e agora de novo as inculca.

Dado em o Nosso Palácio do Vaticano, na festa da Virgem e Mártir Santa Cecília, 22 de novembro de 1903, primeiro ano do nosso pontificado.

PAPA PIO X

Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html

MOTU PROPRIO
TRA LE SOLLECITUDINI
 DEL SOMMO PONTEFICE PIO X
 SULLA MUSICA SACRA

22 novembre 1903

Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale, non solamente di questa Suprema Cattedra, che per inscrutabile disposizione della Provvidenza, sebbene indegni, occupiamo, ma di ogni Chiesa particolare, senza dubbio è precipua quella di mantenere e promuovere il decoro della Casa di Dio, dove gli augusti misteri della religione si celebrano e dove il popolo cristiano si raduna, onde ricevere la grazia dei Sacramenti, assistere al santo Sacrificio dell'Altare, adorare l'augustissimo Sacramento del Corpo del Signore ed unirsi alla preghiera comune della Chiesa nella pubblica e solenne officiatura liturgica.

Nulla adunque deve occorrere nel tempio che turbi od anche solo diminuisca la pietà e la devozione dei fedeli, nulla che dia ragionevole motivo di disgusto o di scandalo, nulla soprattutto che direttamente offenda il decoro e la santità delle sacre funzioni e però sia indegno della Casa di Orazione e della maestà di Dio.

Non tocchiamo partitamente degli abusi che in questa parte possono occorrere. Oggi l'attenzione Nostra si rivolge ad uno dei più comuni, dei più difficili a sradicare e che talvolta si deve deplorare anche là dove ogni altra cosa è degna del massimo encomio per la bellezza e sontuosità del tempio, per lo splendore e per l'ordine accurato delle cerimonie, per la frequenza del clero, per la gravità e per la pietà dei ministri che celebrano. Tale è l'abuso nelle cose del canto e della musica sacra. Ed invero, sia per la natura di quest'arte per sé medesima fluttuante e variabile, sia per la successiva alterazione del gusto e delle abitudini lungo il correr dei tempi, sia per funesto influsso che sull'arte sacra esercita l'arte profana e teatrale, sia pel piacere che la musica direttamente produce e che non sempre torna facile contenere nei giusti termini, sia infine per i molti pregiudizi che in tale materia di leggeri si insinuano e si mantengono poi tenacemente anche presso persone autorevoli e pie, v'ha una continua tendenza a deviare dalla retta norma, stabilita dal fine, per cui l'arte è ammessa al servizio del culto, ed espressa assai chiaramente nei canoni ecclesiastici, nelle Ordinazioni dei Concilii generali e provinciali, nelle prescrizioni a più riprese emanate dalle Sacre Congregazioni romane e dai Sommi Pontefici Nostri Predecessori.

Con vera soddisfazione dell'animo Nostro Ci è grato riconoscere il molto bene che in tal parte si è fatto negli ultimi decenni anche in questa Nostra alma Città di Roma ed in molte Chiese della patria Nostra, ma in modo più particolare presso alcune nazioni, dove uomini egregi e zelanti dal culto di Dio, con l'approvazione di questa Santa Sede e sotto la direzione dei Vescovi, si unirono in fiorenti Società e rimisero in pienissimo onore la musica sacra pressoché in ogni loro chiesa e cappella. Codesto bene tuttavia è ancora assai lontano dall'essere comune a tutti, e se consultiamo l'esperienza Nostra personale e teniamo conto delle moltissime lagnanze che da ogni parte Ci giunsero in questo poco tempo, dacché piacque al Signore di elevare l'umile Nostra Persona al supremo apice del Pontificato romano, senza differire più a lungo, crediamo Nostro primo dovere di alzare subito la voce a

riprovazione e condanna di tutto ciò che nelle funzioni del culto e nell'ufficiatura ecclesiastica si riconosce difforme dalla retta norma indicata.

Essendo, infatti, Nostro vivissimo desiderio che il vero spirito cristiano rifiorisca per ogni modo e si mantenga nei fedeli tutti, è necessario provvedere prima di ogni altra cosa alla santità e dignità del tempio, dove appunto i fedeli si radunano per attingere tale spirito dalla sua prima ed indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa. Ed è vano sperare che a tal fine su noi discenda copiosa la benedizione del Cielo, quando il nostro ossequio all'Altissimo, anziché ascendere in odore di soavità, rimette invece nella mano del Signore i flagelli, onde altra volta il Divin Redentore cacciò dal tempio gli indegni profanatori. Per la qual cosa, affinché niuno possa d'ora innanzi recare a scusa di non conoscere chiaramente il dover suo e sia tolta ogni indeterminatezza nell'interpretazione di alcune cose già comandate, abbiamo stimato espediente additare con brevità quei principii che regolano la musica sacra nelle funzioni del culto e raccogliere insieme in un quadro generale le principali prescrizioni della Chiesa contro gli abusi più comuni in tale materia.

E però di moto proprio e certa scienza pubblichiamo la presente Nostra Istruzione, alla quale, quasi a codice giuridico della musica sacra, vogliamo dalla pienezza della Nostra Autorità Apostolica sia data forza di legge, imponendone a tutti col presente Nostro Chirografo la più scrupolosa osservanza.

ISTRUZIONE SULLA MUSICA SACRA

I Principii generali.

1. La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione e edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo officio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all'intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione dei sacrosanti misteri.

2. La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità e la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'universalità.

Deve essere santa, e quindi escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta per parte degli esecutori.

Deve essere arte vera, non essendo possibile che altrimenti abbia sull'animo di chi l'ascolta quell'efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l'arte dei suoni. Ma dovrà insieme essere universale in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera

subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona.

II Generi di musica sacra.

3. Queste qualità si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto ch'essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza.

Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra, potendosi stabilire con ogni ragione la seguente legge generale: tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme.

L'antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questo Soltanto.

In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi.

4. Le anzidette qualità sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia, specialmente della Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pier Luigi da Palestrina e continuò poi a produrre anche in seguito composizioni di eccellente bontà liturgica e musicale. La classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano, e per questa ragione meritò di essere accolta insieme col canto gregoriano, nelle funzioni più solenni della Chiesa, quali sono quelle della Cappella Pontificia. Dovrà dunque anche essa restituirsi largamente nelle funzioni ecclesiastiche, specialmente nelle più insigni basiliche, nelle chiese cattedrali, in quelle dei seminari e degli altri istituti ecclesiastici, dove i mezzi necessari non sogliono fare difetto.

5. La Chiesa ha sempre riconosciuto e favorito il progresso delle arti, ammettendo a servizio del culto tutto ciò che il genio ha saputo trovare di buono e di bello nel corso dei secoli, salve però sempre le leggi liturgiche. Per conseguenza la musica più moderna è pure ammessa in chiesa, offrendo anch'essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità, che non sono per nulla indegne delle funzioni liturgiche.

Nondimeno, siccome la musica moderna è sorta precipuamente a servizio profano, si dovrà attendere con maggior cura, perché le composizioni musicali di stile moderno, che si ammettono in chiesa, nulla contengano di profano, non abbiano reminiscenze di motivi adoperati in teatro, e non siano foggiate neppure nelle loro forme esterne sull'andamento dei pezzi profani.

6. Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra. Inoltre l'intima struttura, il ritmo e il cosiddetto convenzionalismo di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della vera musica liturgica.

III Testo liturgico.

7. La lingua propria della Chiesa Romana è la latina. È quindi proibito nelle solenni funzioni liturgiche di cantare in volgare qualsivoglia cosa; molto più poi di cantare in volgare le parti variabili o comuni della Messa e dell'Ufficio.

8. Essendo per ogni funzione liturgica determinati i testi che possono proporsi in musica, e l'ordine con cui devono proporsi, non è lecito né di confondere quest'ordine, né di cambiare i testi prescritti in altri di propria scelta, né di ometterli per intero od anche solo in parte, se pure le rubriche liturgiche non consentano di supplire con l'organo alcuni versetti del testo, mentre questi vengono semplicemente recitati in coro. Soltanto è permesso, giusta la consuetudine della Chiesa Romana, di cantare un mottetto al SS. Sacramento dopo il Benedictus della Messa solenne. Si permette pure che, dopo cantato il prescritto offertorio della Messa, si possa eseguire, nel tempo che rimane, un breve mottetto sopra parole approvate dalla Chiesa.

9. Il testo liturgico deve essere cantato come sta nei libri, senza alterazione o posposizione di parole, senza indebite ripetizioni, senza spezzarne le sillabe e sempre in modo intelligibile ai fedeli che ascoltano.

IV Forma esterna delle sacre composizioni

10. Le singole parti della Messa e dell'ufficiatura devono conservare anche musicalmente quel concetto e quella forma che la tradizione ecclesiastica ha loro dato, e che trovasi assai bene espressa nel canto gregoriano. Diverso dunque è il modo di comporre un introito, un graduale, un'antifona, un salmo, un inno, un Gloria in excelsis, ecc.

11. In particolare si osservino le norme seguenti:
a) Il Kyrie, Gloria, Credo, ecc. della Messa devono mantenere l'unità di composizione, propria del loro testo. Non è dunque lecito di comporli a pezzi separati, così che ciascuno di tali pezzi formi una composizione musicale compiuta e tale che possa staccarsi dal rimanente e sostituirsi con altra.

b) Nell'ufficiatura dei Vespri si deve ordinariamente seguire la norma del Caerimoniale Episcoporum, che prescrive il canto gregoriano per la salmodia, e permette la musica figurata per i versetti del Gloria Patri e per l'inno.

Sarà nondimeno lecito, nelle maggiori solennità, di alternare il canto gregoriano del coro coi cosiddetti falsibordoni o con versi in simile modo convenientemente composti.

Si potrà eziandio concedere qualche volta che i singoli salmi si propongano per intero in musica, purché in tali composizioni sia conservata la forma propria della salmodia; cioè, purché i cantori sembrino salmeggiare tra loro, o con nuovi motivi, o con quelli presi dal canto gregoriano, o secondo questo imitati.

Restano dunque per sempre esclusi e proibiti i salmi cosiddetti di concerto.

c) Negli inni della Chiesa si conservi la forma tradizionale dell'inno. Non è quindi lecito di comporre p. es. il Tantum ergo per modo che la prima strofa presenti una romanza, una cavatina, un adagio, e il Genitori un allegro.

d) Le antifone dei Vesperi devono essere proposte d'ordinario con la melodia gregoriana loro propria. Se però in qualche caso particolare si cantassero in musica, non dovranno mai avere né la forma di una melodia di concerto, né l'ampiezza di un mottetto e di una cantata.

V Cantori.

12. Tranne le melodie proprie del celebrante all'altare e dei ministri, le quali devono essere sempre in solo canto gregoriano senza alcun accompagnamento d'organo, tutto il resto del canto liturgico è proprio del coro dei leviti, e però i cantori di chiesa, anche se sono secolari, fanno propriamente le veci del coro ecclesiastico. Per conseguenza le musiche che propongono devono, almeno nella loro massima parte, conservare il carattere di musica da coro.

Con ciò non s'intende del tutto esclusa la voce sola. Ma questa non deve mai predominare nella funzione, così che la più gran parte del testo liturgico sia in tale modo eseguita; piuttosto deve avere il carattere di semplice accenno o spunto melodico ed essere strettamente legata al resto della composizione a forma di coro.

13. Dal medesimo principio segue che i cantori hanno in chiesa vero officio liturgico e che però le donne, essendo incapaci di tale officio, non possono essere ammesse a far parte del Coro o della cappella musicale. Se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa.

14. Per ultimo non si ammettano a far parte della cappella di chiesa se non uomini di conosciuta pietà e probità di vita, i quali, col loro modesto e devoto contegno durante le funzioni liturgiche, si mostrino degni del santo officio che esercitano. Sarà pure conveniente che i cantori, mentre cantano in chiesa, vestano l'abito ecclesiastico e la cotta, e se trovansi in cantorie troppo esposte agli occhi del pubblico, siano difesi da grate.

VI Organo ed instrumenti musicali.

15. Sebbene la musica propria della Chiesa sia la musica puramente vocale, nondimeno è permessa eziandio la musica con accompagnamento d'organo. In qualche caso particolare, nei debiti termini e coi convenienti riguardi, potranno anche ammettersi altri strumenti, ma non

mai senza licenza speciale dell'Ordinario, giusta la prescrizione del Caerimoniale Episcoporum.

16. Siccome il canto deve sempre primeggiare, così l'organo o gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e non mai opprimerlo.

17. Non è permesso di premettere al canto lunghi preludi o d'interromperlo con pezzi di intermezzo.

18. Il suono dell'organo negli accompagnamenti del canto, nei preludi, interludi e simili, non solo deve essere condotto secondo la propria natura di tale strumento, ma deve partecipare di tutte le qualità che ha la vera musica sacra e che si sono precedentemente annoverate.

19. È proibito in chiesa l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili.

20. È rigorosamente proibito alle cosiddette bande musicali di suonare in chiesa; e solo in qualche caso speciale, posto il consenso dell'Ordinario, sarà permesso di ammettere una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all'ambiente, di strumenti a fiato, purché la composizione e l'accompagnamento da eseguirsi sia scritto in stile grave, conveniente e simile in tutto a quello proprio dell'organo.

21. Nelle processioni fuori di chiesa può essere permessa dall'Ordinario la banda musicale, purché non si eseguiscano in nessun modo pezzi profani. Sarebbe desiderabile in tali occasioni che il concerto musicale si restringesse ad accompagnare qualche cantico spirituale in latino o volgare, proposto dai cantori o dalle pie Congregazioni che prendono parte alla processione.

VII Ampiezza della musica liturgica.

22. Non è lecito, per ragione del canto o del suono, fare attendere il sacerdote all'altare più di quello che compori la cerimonia liturgica. Giusta le prescrizioni ecclesiastiche, il Sanctus della Messa deve essere compiuto prima della elevazione, e però anche il celebrante deve in questo punto avere riguardo ai cantori. Il Gloria ed il Credo, giusta la tradizione gregoriana, devono essere relativamente brevi.

23. In generale è da condannare come abuso gravissimo, che nelle funzioni ecclesiastiche la liturgia appaia secondaria e quasi a servizio della musica, mentre la musica è semplicemente parte della liturgia e sua umile ancella.

VIII Mezzi precipui

24. Per l'esatta esecuzione di quanto viene qui stabilito, i Vescovi, se non l'hanno già fatto, istituiscano nelle loro diocesi una Commissione speciale di persone veramente competenti in cose di musica sacra, alla quale, nel modo che giudicheranno più opportuno, sia affidato l'incarico d'invigilare sulle musiche che si vanno eseguendo nelle loro chiese. Né badino

soltanto che le musiche siano per sé buone, ma che rispondano altresì alle forze dei cantori e vengano sempre bene eseguite.

25. Nei seminari dei chierici e negli istituti ecclesiastici, giusta le prescrizioni tridentine, si coltivi da tutti con diligenza ed amore il prelodato canto gregoriano tradizionale, ed i superiori siano in questa parte larghi di incoraggiamento e di encomio coi loro giovani sudditi. Allo stesso modo, dove torni possibile, si promuova tra i chierici la fondazione di una Schola Cantorum per l'esecuzione della sacra polifonia e della buona musica liturgica.

26. Nelle ordinarie lezioni di liturgia, di morale, di gius canonico che si danno agli studenti di teologia, non si tralasci di toccare quei punti che più particolarmente riguardano i principii e le leggi della musica sacra, e si cerchi di compierne la dottrina con qualche particolare istruzione circa l'estetica dell'arte sacra, affinché i chierici non escano dal seminario digiuni di tutte queste nozioni, pur necessarie alla piena cultura ecclesiastica.

27. Si abbia cura di restituire, almeno presso le chiese principali, le antiche Scholae Cantorum, come si è già praticato con ottimo frutto in buon numero di luoghi. Non è difficile al clero zelante d'istituire tali Scholae perfino nelle chiese minori e di campagna, anzi trova in esse un mezzo assai facile d'adunare intorno a sé i fanciulli e gli adulti, con profitto loro proprio e edificazione del popolo.

28. Si procuri di sostenere e promuovere in ogni miglior modo le scuole superiori di musica sacra dove già sussistono, e di concorrere a fondarle dove non si possiedono ancora. Troppo è importante che la Chiesa stessa provveda all'istruzione dei suoi maestri, organisti e cantori, secondo i veri principii dell'arte sacra.

IX Conclusione.

29. Per ultimo si raccomanda ai maestri di cappella, ai cantori, alle persone del clero, ai superiori dei seminari, degli istituti ecclesiastici e delle comunità religiose, ai parroci e rettori di chiese, ai canonici delle collegiate e delle cattedrali, e soprattutto agli Ordinari diocesani di favorire con tutto lo zelo queste sagge riforme, da molto tempo desiderate e da tutti concordemente invocate, affinché non cada in dispregio la stessa autorità della Chiesa, che ripetutamente le propose ed ora di nuovo le inculca.

PAPA PIO X

Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html

ANEXO II

Os Compositores Brasileiros: Breves Aspectos Biográficos

A literatura biográfica sobre a maioria dos compositores brasileiros e suas obras é escassa. Com exceção aos mais difundidos compositores Oswald, Nepomuceno e Villa-Lobos, encontram-se informações resumidas sobre outros compositores em enciclopédias, livros de história e catálogos. Na maior parte das publicações, os autores se referem aos compositores de forma enaltecida, com curtos relatos sobre suas vidas, por vezes oferecem uma relação, geralmente imprecisa, de suas obras, fazem comentários sucintos sobre suas composições, porém sem uma análise crítica das mesmas. Nos catálogos ou relação de obras apresentadas em biografias ou enciclopédias é comum serem encontradas informações imprecisas, como ausência ou equívoco de datas, falta de referência ao estado da partitura, se editadas ou manuscritas, e, geralmente, não há a indicação do local onde podem ser encontradas.

Mais amplos e, ao mesmo tempo, mais precisos conhecimentos vêm à atualidade distribuídos em variados temas de pesquisas, em teses e dissertações, que, por procurarem adotar critérios mais específicos e metodológicos de investigação, alcançam maior propriedade em seus relatos. Esses escritos, indo além das biografias, se estendem muitas vezes às fontes primárias, ou seja, aos documentos e registros históricos de época, como: cartas, programas de concertos, críticas e artigos publicados em imprensa, revistas e periódicos especializados da época, discografia, além dos próprios manuscritos onde se baseiam para a análise da obra em foco do compositor. Parte dos trabalhos, porém, aborda o compositor e sua obra tomando como diretriz a estética do nacionalismo musical brasileiro. Já os estudos mais recentes vêm tratar da produção musical no Brasil voltando suas análises ao plano estético dos valores intrínsecos da criação, não considerando o nacionalismo musical como um processo inerente ao desenvolvimento artístico individual do compositor, mas como um aspecto dentro do contexto histórico de seu tempo, avaliado dentro das categorias estéticas do universal e do nacional na música brasileira. Porém, ainda assim é raro encontrar referências sobre os possíveis vínculos ou conhecimentos por parte dos compositores no âmbito da música sacra litúrgica. Uma vez que nenhum dos compositores aqui abordados apresentou em seu histórico vínculos de trabalho com a Igreja católica, como mestre de capela, ou outro, torna-se possível supor que a dedicação ao gênero sacro decorre da livre

iniciativa ou de outras instâncias motivadoras. Se por intuito de adesão ao movimento da reforma da música sacra na Igreja, se por desejo de exercitar o estilo e o senso estético no gênero ou ampliar a abrangência do repertório produzido, se por encomenda ou devoção, variados podem ser os motivos que estimularam os compositores à produção no campo composicional da música sacra.

Por essa razão, na pesquisa realizada, buscou-se levantar breves aspectos biográficos, não com o objetivo de traçar o histórico de vida e obra dos compositores, mas se perscrutar as motivações que os conduziram à composição no gênero sacro.

Henrique Oswald (1852-1931)

Henrique Oswald nasceu no Rio de Janeiro. Sua principal formação musical foi realizada em Florença, na Itália, onde chegou em 1868, aos 16 anos. A partir de 1879, seus estudos foram fomentados por uma bolsa, com duração de 10 anos, até a república em 1889, concedida pelo Imperador D. Pedro II. Nos anos seguintes, como professor e concertista, realizou concertos na Europa e tournées no Brasil. Em 1900, nomeado Chanceler no Consulado de Havre, França, frequentou os principais centros europeus, e foi inspirado pelas obras dos compositores franceses, Fauré, Frank, e mais especialmente Saint-Saëns, que tiveram reflexo em suas produções pianísticas e vocais. Em 1902, venceu o concurso de composição, promovido pelo Jornal francês *Le Figaro*, com a obra para piano *Il Neige*. Como decorrência de seu sucesso, em 1903, foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, e a partir de então, aos 51 anos, se fixa definitivamente no Brasil. Após 35 anos distante da realidade política, social e musical brasileira, em 1906, Henrique Oswald diante dos empecilhos burocráticos e dificuldades de relacionamentos na direção do Instituto, pediu demissão do cargo. A partir desse período, realizou concertos divulgando suas obras no Rio de Janeiro, São Paulo e Europa, e em 1911, foi nomeado professor do mesmo Instituto, onde permaneceu até sua morte (MARTINS, 1995, p. 43-76).

Na Semana de Arte Moderna, em 1922, Henrique Oswald, aos 70 anos, como um compositor estilisticamente sólido, cuja trajetória se manteve atrelada aos gêneros composicionais do romantismo europeu, não toma parte ativa na movimentação modernista, nem adere às tendências nacionalistas. Por esse motivo foi considerado pelo crítico Mário de Andrade (1980) um compositor “internacionalista”, mas ao mesmo tempo foi reconhecido pela maturidade de sua técnica. “Quanto a Henrique Oswald, é a mais completa figura de

músico da geração dele. Une a uma personalidade de criador fino, sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, uma técnica muito larga e perfeitamente assimilada” (ANDRADE, 1980, p.179).

A autora da primeira biografia sobre o compositor, Almeida (1952), que o conheceu como aluna e frequentadora da casa da família Oswald, apresenta testemunhos de seu fervor católico e de sua atuação como organista no culto dominical. “Morador à rua S. Francisco Xavier e católico sincero, era assíduo à missa das dez horas na velha Igreja Matriz do bairro, que aos domingos se enchia de fiéis. [...] assentado ao velho harmonium, [...], acompanhava a santa missa orando sem palavras” (ALMEIDA, 1952, p.49). Ao referir-se à dedicação do compositor à música sacra, a autora não somente afirma seu domínio do gênero, mas também seu conhecimento e preocupação por atender às determinações impostas pela Igreja para a composição de obras musicais para a liturgia.

Não se trata, pois, de um convertido ao gênero; mas, ao contrário, de quem nele está perfeitamente à vontade, já porque o pratica com sinceridade de crença, já por feitiço psicológico, evidentemente adequado ao caso. [...] É uma arte praticada com bondade, seriedade e gravidade, como a deseja Pio X, no seu “*Motu Proprio*”, sem deixar de ser, embora, algo modernizada como música que é arte de si própria, flutuante e variável (ALMEIDA, 1952, p.70-71).

A própria autora demonstra seus conhecimentos sobre as normas ao fazer referência ao *Motu proprio*, utilizando termos comuns ao documento ao citar as qualidades requeridas para a música litúrgica e àquele que a compõe, demonstrando reconhecê-las na personalidade do compositor e sua composição.

Nos últimos trinta anos de sua vida, Henrique Oswald se dedicou à composição no gênero sacro. Não se envolveu com a movimentação pela reforma da música sacra, porém ciente das determinações do *Motu proprio* e através de consultas à amizades como Frei Pedro Sinzig e Furio Franceschini¹⁴², buscou atender às exigências do documento, visando à publicação e sua prática no meio religioso católico. (IGAYARA, 2002). O interesse de

¹⁴² Furio Franceschini (Roma, 1880 – São Paulo, 1976), foi professor, organista, compositor e mestre de capela da Catedral de São Paulo. Em suas funções, dedicou-se à restauração da música litúrgica na Arquidiocese de São Paulo segundo as normas do *Motu Proprio*, de 1903, tendo sob essa orientação composto vasto repertório no gênero sacro. Foi professor de música sacra e canto gregoriano do Seminário Provincial, publicou o "Breve curso de análise musical" e "Compêndio de canto gregoriano", foi membro da Academia Brasileira de Música e condecorado pelo Papa Pio XII com a Ordem de São Gregório Magno (FREITAG, 1981, p.73-78).

Oswald pela música sacra foi associado em Martins (1995) e Kerr (1996) ao fato de seu filho Alfredo, pianista com sólida carreira como concertista e professor em Baltimore – EUA, decidir entrar para a vida religiosa na Ordem dos Jesuítas. A partir de então, o estímulo à criação de obras sacras foi intensificado pela demanda do filho Alfredo. (MARTINS, 1995, p. 110). O próprio compositor, em carta ao seu amigo Franceschini, em dezembro de 1930, admitiu seu interesse pela música religiosa ao expressar o objetivo de algumas de suas composições para órgão e para vozes, fazendo menção aos títulos *Tantum Ergo*, *Memorare* e *Ave Maris Stella*, compostos “nos últimos meses da revolução”.

Fiz estas composições para meu filho Alfredo que, como o Snr. já deve saber, tornou-se Jesuíta e se encontra atualmente fazendo seu noviciado nos Estados Unidos. Escreveu-me dizendo que, além de ter à sua disposição um grande e belíssimo órgão, onde estuda com grande prazer é também regente de coros. (Oswald,1930, apud KERR, 1996, p. 153)

Algumas de suas obras publicadas pela editora Carlos Wehrs foram enviadas em 1930 por ele à Roma e se encontram na Biblioteca Apostólica Vaticana, entre elas os hinos *Tantum Ergo* e o *Veni Sacto Spiritus* (BISPO, 2014d).

Na década de 20, na posição de um compositor reconhecido e respeitado, recebeu a *Médaille du Roi Albert*, conferida pelo governo da Bélgica, e após sua morte, em 09 de junho de 1931, Henrique Oswald, foi ainda condecorado pelo embaixador da França com o título de *Chevalier de la Légion d’Honneur*.

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Alberto Nepomuceno nasceu em Fortaleza, mas sua formação em música e humanidades ocorreu em Recife, a partir de 1872, na faculdade que reunia intelectuais, como Tobias Barreto, de quem recebeu influência na área da Sociologia, com quem estudou alemão e filosofia. Foi adepto das campanhas republicanas e abolicionistas e no Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1885, iniciou sua campanha pela valorização da língua nacional. Com esse intuito, atuou junto aos poetas e escritores Olavo Bilac, Coelho Neto e Machado de Assis, com os quais estabeleceu parcerias em suas composições. Foi membro do Clube Beethoven, sociedade promotora de concertos no Rio de Janeiro, que se manteve ativa até a República, em 1889 (CORREIA,1996).

A partir de 1888, realizou estudos na Itália no *Liceo Musicale Santa Cecilia*, atual Conservatório de Música da Academia de Santa Cecília, em Roma, onde foi aluno de Cesare

de Sanctis (1824-1916), professor de harmonia, contraponto e fuga e compositor dedicado ao gênero sacro e sinfônico. Mas sua principal formação em órgão e composição foi realizada na Alemanha, no Stern'sches Konservatorium de Berlim, onde foi aluno de Arno Kleffel (1840-1913), tendo recebido também a formação básica para a atividade de *Kapellmeister* (VIDAL, 2011, p.174 e 248). Bispo (2012:5a) chamou atenção para o fato de que a Alemanha representava, ao final do século XIX, o país que mais se destacava nas ações relativas à reforma da música sacra. A formação em órgão realizada por Nepomuceno com o professor Kleffel, certamente envolveu estudos de formas no gênero sacro-musical, especialmente sobre obras de Bach. Na Noruega, fez estudos de aperfeiçoamento em órgão com o teólogo e organista da Catedral de Oslo Christian Cappelen (1845-1916), que também pelo fato de ter sido atuante professor de teologia, permite aqui considerar a ampliação de conhecimentos de Nepomuceno no campo das normas que regiam a música sacra (BISPO, 2012:5a). Na França, foi aluno do organista e compositor Alexandre Guilmant (1837-1911), um dos fundadores da *Schola Cantorum* de Paris, em cujo currículo estavam incluídos estudos de música sacra, o que certamente contribuiu para firmar os conhecimentos de Nepomuceno no gênero (STEDEN, 1981, p.119, GOLDBERG, 2012, p. 52). Bispo (2012:5b) observou que junto ao estudo de órgão, “pela natureza do instrumento” Nepomuceno foi envolvido pelo “interesse por questões religiosas, teológicas e musicológicas relacionadas com a música sacra, o que determina o contexto de cultura espiritual mais amplo no qual sua personalidade e também as suas demais atividades devem ser consideradas” (BISPO, 2012:5b). Em 1893, Nepomuceno se casou com a pianista norueguesa Waldborg Bang, que havia sido aluna do compositor Edward Grieg. Através dela, conheceu Grieg, com viria a desenvolver significativa amizade. Esse fato acrescido pelo contato de Nepomuceno com a sociedade da Noruega, que no período passava por intenso movimento cultural e político nacional, são considerados como fatores impulsionadores ao ideal do nacionalismo romântico e à tendência à valorização da cultura nacional em suas obras. (BISPO, 2012:5b)

Ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1895, participou da campanha, deflagrada pelo crítico José Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Comércio*, a favor de uma reforma da música artística religiosa no culto católico, escrevendo diversas cartas e artigos ao jornal. No campo da restauração da música sacra brasileira, com o apoio do Visconde de Taunay e junto a Leopoldo Miguez, foi responsável pela restauração e revisão da Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. (PEREIRA, 2007, p. 128-131).

Fatos que confirmam o grau da ativa participação de Alberto Nepomuceno na referida campanha podem ser constatados por sua nomeação para membro da comissão criada pelo Arcebispo Arcoverde, que deveria estudar a exequibilidade de restauração da música sacra no Rio de Janeiro, em 1898, bem como, por ter sido Nepomuceno o responsável pela elaboração do texto do “Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro”. Através desse projeto, contendo 14 artigos baseados no Regulamento para Música Sacra, de 1894, é possível constatar o amplo conhecimento de Nepomuceno sobre a matéria (GOLDBERG, 2006, p. 140-143).

Além de suas ações pela valorização da música sacra brasileira, Nepomuceno manteve sua atuação profissional como pianista, organista, compositor, professor, maestro e administrador. Em 1902, tornou-se diretor do Instituto Nacional de Música, porém, por desentendimentos políticos, teve curta gestão e deixou o cargo em 1903. Em 1906 retornou à posição de diretor do Instituto, e sua segunda gestão durou até 1916. Nepomuceno foi o primeiro compositor a criar um cancionário em língua portuguesa, e dentre as diversas ações empreendidas pela reforma do Instituto Nacional de Música, instituiu a obrigatoriedade do canto em português nos recitais de encerramento do curso de canto, afirmando a importância da canção brasileira no repertório das novas gerações de cantores (CORREIA, 1996).

Embora Nepomuceno tenha apresentado forte envolvimento com o movimento pela reforma da música sacra no Brasil, sua produção de obras no gênero é pouco relevante, se comparada com o quantidade e representatividade de suas composições. Porém, é incontestável seu profundo conhecimento sobre as exigências as quais o repertório sacro deveria estar subordinado para poder atender as suas funções litúrgicas.

Francisco Braga (1868-1945)

Nasceu no Rio de Janeiro e, em 1885, iniciou os estudos no Conservatório Imperial de Música. Em 1890, pela sua participação no concurso para escolha do hino à proclamação da república, recebeu do governo uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento na Europa, onde permaneceu por dez anos, na França, Alemanha e Itália. Como decorrência desse período de estudos, sua produção sinfônica apresentou traços da estética por compositores franceses, como Massenet, seu professor no Conservatório de Música de Paris, Cesar Franck, assim como de Wagner, devido às impressões causadas pelo contato com suas óperas em Bayreuth (SANTOS, 1951, p. 25). Em uma carta ao seu amigo Corbiniano Villaça, Braga comenta o

episódio: “E de Bayreuth trago, e conservo, preciosamente as mais doces e as mais poéticas e inolvidáveis recordações. O que lucrei e o que aprendi! [...] As representações wagnerísticas, para o músico, mais ainda para o compositor, são uma escola” (HORA, 1953, p.33-34).

Retornou em 1900, e foi convidado a reger sua ópera *Jupira*, na temporada lírica do Rio de Janeiro, por ocasião das comemorações do quarto centenário do descobrimento do Brasil. A ópera alcançou êxito, assim como suas obras sinfônicas compostas na Europa, em concertos que realizou posteriormente no Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1902, foi nomeado professor de contraponto, fuga e composição no Instituto Nacional de Música, permanecendo como professor e regente até 1938. Atuou como regente da Banda da Marinha Nacional, mas foi na Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, onde foi diretor artístico por vinte anos, que alcançou seus maiores êxitos como regente. Sua intensa programação sinfônica foi avaliada por Oliveira (2008):

Assim, podemos deduzir que o compositor deva ter realizado algo em torno de 230 concertos nesses 40 anos de atividade como regente. [...] É igualmente impressionante quando constatamos a quantidade de obras distintas realizadas em espaço tão curto de tempo. Sinfonias de Mozart e Beethoven, Aberturas de Wagner, Concertos para solistas e orquestra, tudo isso, muitas vezes preparado em intervalos de apenas uma semana. Dificilmente conseguimos encontrar uma obra repetida nos programas regidos por Francisco Braga. (OLIVEIRA, 2008, p. 18).

Segundo Oliveira (2008), a sociedade sinfônica também se ocupou em difundir o movimento por uma estética nacionalista tendo sido responsável por primeiras audições de obras dos compositores brasileiros contemporâneos de Francisco Braga. Como compositor, junto a esse movimento, Braga é também considerado um precursor, devido aos temas e tratamentos técnicos composicionais observados em suas óperas e obras sinfônicas.

A música de Francisco Braga, sempre elegante e bem acabada, mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas mostra também com que fineza ele soube solucionar este problema, sem abuso de rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. (NEVES, 1981, p.23).

Em oposição ao comentário de José Maria Neves (1981) encontramos Andrade (1980) que repreendeu no compositor sua inclinação à estética da composição europeia. Apesar de reconhecido e bem considerado “pela leveza de técnica, sem complexidade aparente”, foi ao mesmo tempo criticado como “presos por demais à lição europeia, e cujas tentativas de música abasileirada mais parecem concessão ao exótico” (ANDRADE, 1980, p.173).

Sobre sua produção no gênero sacro, as considerações são limitadas e mescladas ao sentimento religioso. Segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956, p.191), “Para a igreja Francisco Braga escreveu não apenas com perfeito conhecimento do estilo sacro e de suas exigências, mas com a sinceridade de uma viva fé religiosa”. O comentário do autor, como outrora já observado na citação relativa à Henrique Oswald por Almeida (1952), refere-se às qualidades requeridas pelas normas pontifícias de 1903 para a música sacra católica, onde, além das exigências para a composição também se tem a expectativa que ela seja resultado do fervor religioso de seu criador. Corroborando com essa corrente de expressão do religioso, encontramos em sua biografia, por Iza Queiroz Santos (1951), que Francisco Braga também atuou como organista na Igr. Santa Clotilde e as obras compostas em seus últimos anos de vida mostram um caráter “profundamente religioso” (SANTOS, 1951, p.84).

Sua produção, no entanto, é, sobretudo, voltada para a composição instrumental. Também compôs diversos hinos, sendo o principal o Hino à Bandeira. Sua produção no gênero sacro é numerosa, do mesmo modo, porém, a maior parte de suas composições foi produzida para vozes e orquestra, com hinos apresentando textos de autores diversos.

Barroso Neto (1881-1941)

Joaquim Antônio Barroso Neto nasceu no Rio de Janeiro, estudou piano no Instituto Nacional de Música, onde se tornou professor a partir de 1906. Atuou como concertista ao piano solo e em música de câmara. Como compositor, em sua relação de obras se encontram principalmente peças para piano, canto e piano, e coro. Azevedo (1956) fez críticas sua inspiração “romântica” para as composições pianísticas considerando “pouco colorida e convencional” (AZEVEDO, 1956, p. 223-224), enquanto, sobre seu repertório para canto e piano, o autor a seguir chamou atenção para os traços expressivos da música popular, manifestados na “atmosfera de delicado lirismo, misturado a um melodismo piegas e queixoso, peculiar à velha modinha.” (AZEVEDO, 1956, p. 223-224). Sua mais vasta produção foi dedicada ao piano na forma de criação e revisão de estudos para seus alunos, além da composição de repertório para concerto, que alcançou sucesso entre seus contemporâneos. Neves (1981) observou: “Quase toda sua música está escrita para piano e revela a fina sensibilidade do compositor, sua maneira particular e eficaz de escrever para este instrumento, e o caráter superficial e leve da sua concepção nacionalista, ainda essencialmente romântica.” (NEVES, 1981, p.70). Enquanto Azevedo (1956) apontou para o

convencionalismo de sua estética romântica, Neves (1981) chamou atenção para seu envolvimento, considerado pouco sólido com o movimento de busca de uma estética nacionalista. Sobre suas obras corais sacras não foram feitas menções ou críticas quanto à estética ou propósitos.

Barroso Neto demonstrou interesse pelo canto coral compondo obras para coros de duas até seis vozes, para vozes iguais e mistas, bem como adaptando peças de outros compositores. Estimulado pelo movimento do canto orfeônico nas escolas, promovido por Villa Lobos no Rio de Janeiro, Barroso Neto fundou o Orfeão Carlos Gomes, para o qual compôs e adaptou obras corais. Em 1936, fundou o coral Barroso Neto, com o qual se apresentou em concertos e cerimônias religiosas. Para seu repertório, compôs obras corais profanas e sacras. (AZEVEDO, 1956, p. 222)

Suas composições sacras para vozes e órgão, editadas pela Casa Bevilacqua, do Rio de Janeiro, alcançaram êxito e aceitação crítica, quando submetidas à Comissão da Revista Música Sacra. Tomando em consideração tal aprovação, pode-se supor que o compositor tinha conhecimento das exigências em vigor para a criação da música sacra litúrgica. A aprovação alcançada possibilitaria que sua publicação pudesse ser executada em cerimônias religiosas, onde tomou parte com o Coral Barroso Neto.

Glauco Velasquez (1884-1914)

Glauco Velasquez, nascido em Nápoles, Itália, filho de pais brasileiros, retornou ao Brasil em 1895 e realizou seus estudos de música no Instituto Nacional de Música. Teve uma vida breve, porém marcante no meio musical pelas suas obras consideradas originais e inovadoras, apresentando recursos como politonalidade e passagens atonais. Principalmente por não reproduzir os modelos composicionais clássico-românticos e impressionistas de sua época, chamou a atenção da crítica musical do Jornal do Comércio. O jornalista José Rodrigues Barbosa (1857-1939) fez a seguinte apreciação: “Glauco Velasquez representando tendências absolutamente modernas, marcando uma diretriz inteiramente nova, abandonando as condições consagradas do espírito romântico e clássico e abrindo *caminhos novos para estranhos ideais* (grifo meu).” (BARBOSA, 1912, apud LAGO, 2010a, p.38-39). Torna-se possível aqui criar um elo entre o comentário de Barbosa (1912) e as observações de Neves (2002) que chamou atenção à prioridade dada por Velasquez ao desenvolvimento livre das ideias musicais e à expressão de sua inspiração, sentimentos e impressões manifestados na

música, cujo procedimento expressivo estava subordinado à sua personalidade. Essa perspectiva quando posta em relevo “reforça a ideia de predomínio de visão expressionista do ato criador.” (CARNEIRO e NEVES, 2002, p.27), cuja diretriz, poderia aqui ser associada àquela avaliada em 1912 por Barbosa como *estranhos ideais*.

Partindo do princípio, acima exposto, e pela sua expressiva individualidade, Velasquez foi criticado por Mario de Andrade (1980) pela falta de compromisso com a “construção” de uma “música nacional” e, ao contrário de Luciano Gallet, foi pouco abordado na obra do crítico, porém citado como “uma experiência inquietada, com lampejos de gênio num resultado precário” (ANDRADE, 1980, p.173). No entanto, Luciano Gallet, compositor admirado por Mario de Andrade, foi aluno de Velasquez e se tornou seu admirador, defensor e grande amigo. Gallet se dedicou a manter a difusão da obra de Velasquez após sua morte e, em 1915, fundou a Sociedade Glauco Velasquez, que durou até 1918. Durante esse período organizou e realizou concertos, e publicou grande parte de suas composições. Corroborando ainda as ações de valorização da obra de Velasquez, o compositor francês Darius Milhaud, que em sua estadia no Rio de Janeiro desenvolveu interesse pela música brasileira e participou do movimento pelo modernismo musical, foi um admirador de Velasquez e responsável pela transcrição e divulgação de suas obras no exterior. Participou como violinista de concertos pela Sociedade Glauco Velasquez, e em uma conferência proferida no Liceu Francês, em 1917, Milhaud o considerou como “um dos mais belos ornamentos da Escola musical do Brasil, como um dos mais belos ornamentos da Música em geral” (MILHAUD, 1917, apud LAGO, 2010b, v. 23, p.101).

Sobre a motivação de Velasquez para a composição de repertório sacro, não foram localizadas menções diretas, mas em Octavio Bevilacqua (1946) e em Azevedo (1956) encontram-se referências sobre os objetivos didáticos em algumas de suas composições sacras para duas vozes. Sobre uma composição Padre Nosso, que pode ser reconhecida como de 1904, através do excerto inicial da obra publicado no artigo para exemplificação, Bevilacqua (1946) fez afirmações sobre seus objetivos pedagógicos: “Terminado o curso de Harmonia, Glauco conseguiu um lugar de “auxiliar” do curso de Solfejo. A composição é para esta classe, a duas vozes, com acompanhamento de órgão.” (BEVILACQUA, 1946, p. 338). Azevedo (1956) comentou o ensejo que estimulou a criação de algumas de suas obras sacras.

Desse ano [1901] datam as suas primeiras composições. Peças sacras, a duas vozes, que fazia cantar, pelas suas alunas, na capelinha local [Paquetá] de São Roque. Um Salutaris mais elaborado, que escreve em Janeiro de 1902, e

mostra a Francisco Braga, amigo da casa e seu conselheiro musical, que determina a volta de Glauco para o Instituto Nacional de Música (AZEVEDO, 1956, p.238-239).

Contudo, no catálogo de suas obras por Neves (CARNEIRO e NEVES, 2002) não se encontra registro de composições sacras datadas no ano de 1901, bem como nos acervos das bibliotecas consultadas. Tal fato levanta o questionamento: teria Azevedo (1956) se equivocado ou estariam as referidas obras de Velasquez perdidas ou guardadas em algum acervo desconhecido? Não é pertinente à meta dessa pesquisa o aprofundamento da questão, porém esta demonstra a necessidade de realização de pesquisas musicológicas dedicadas especialmente ao compositor.

Suas obras corais sacras relacionadas foram compostas em seu período de maior produção, os anos de 1908 e 1910.

Luciano Gallet (1893-1931)

Luciano Gallet nasceu no Rio de Janeiro e teve a formação musical iniciada no Colégio Salesiano Santa Rosa, em Niterói. Como pianista, trabalhava tocando nas salas de projeção dos cinemas e cafés da cidade. Gallet intencionava estudar arquitetura, porém a prática musical, apenas destinada à complementar sua renda, ganhou maior importância na escolha de sua atuação profissional. Em 1913, conheceu Glauco Velasquez, que foi seu professor e muito o influenciou na carreira. Em 1914, ingressou para o Instituto Nacional de Música, realizou estudos de piano com Henrique Oswald, e se tornou o principal divulgador das obras de Velasquez, falecido no mesmo ano. Foi aluno de Darius Milhaud, compositor francês, durante sua estadia no Brasil em 1917 e 1918, que o introduziu especialmente à corrente do impressionismo e à escola de Debussy, que veio a se refletir na orientação estética do nacionalismo de suas composições (LEITE, 1996, p. 5-9).

A partir de 1919, como professor de piano no Instituto Nacional de Música, começou a empreender pesquisas sobre o folclore nacional e se dedicou a compor obras empregando materiais musicais recolhidos em sua pesquisa. Em 1924, realizou suas primeiras publicações no campo da música folclórica, e se destacou pela “originalidade” na utilização de temas populares nas composições vocais. Mário Andrade (1962) desenvolveu por ele grande admiração e amizade e se tornou o principal conselheiro e crítico. Sobre sua técnica de composição, Andrade comentou: “Em vez de pegar no canto popular e fazer dele mero jogo

temático, o respeita inteirinho. E é pela harmonização, pela rítmica e pela polifonia que, buscando interpretar e revelar a cantiga registrada, faz obra de verdadeira invenção, conseguindo mesmo originalidade bem pessoal.” (ANDRADE, 1962, p.171-178).

Em 1930, tendo como meta a difusão da pesquisa musical brasileira, fundou a Associação Brasileira de Música e, no mesmo ano, foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. Em 1931, junto a Mario de Andrade e Sá Pereira, foi responsável pela reforma do ensino de música e pela criação da cadeira de folclore, objetivando gerar no meio acadêmico uma consciência para a música brasileira. (LEITE, 1996, p. 20-21).

A historiografia do compositor Gallet o destaca pela sua atuação múltipla como pianista, compositor, educador e pesquisador. Sobretudo, enfatiza suas realizações no campo das pesquisas folclóricas e sua produção musical com utilização das temáticas populares. Estudos sobre sua obra apresentados por Azevedo (1956) e Leite (1996) a classificam dividindo-a em três fases distintas:

É certo que a primeira fase de Gallet é, sobretudo, influenciada pela música européia, especialmente o impressionismo. Na segunda concordamos que ele busca objetivamente e conscientemente construir uma música brasileira, sem, no entanto alcançar este objetivo, [...]. Mas, na terceira fase, esta busca se concretiza, reunindo com objetividade as intenções do compositor, tanto do ponto de vista da utilização de técnicas européias da época, quanto do sentimento de brasilidade, que marcam efetivamente seu estilo. [...] Estas fases estão compreendidas respectivamente entre 1918 a 1922, 1922 a 1927 e 1927 a 1929. (LEITE, 1996, p 26).

O volume de suas obras sacras é pequeno. A maioria foi composta em sua primeira fase, entre 1918 – Padre Nosso, 1919 e 1920 – Ave Maria e 1920 – *Salutaris*. Em 1926, compôs *Si queris miracula*, no período considerado como sua segunda fase.

Quanto à sua motivação para a composição de repertório no gênero sacro, não foram encontrados referências ou comentários, porém quanto ao seu envolvimento religioso, em suas cartas a Mario de Andrade, Gallet (1934) relata sua educação “feita em colégio de padres, internato, durante seis anos, dos 8 aos 14 anos. [...] Era o primeiro, nos canto de músicas sacra e profana e tocava piano.” (GALLET, 1934). Em sua infância, na escola com linha religiosa católica, o Colégio Salesiano Santa Rosa, participou do coro, estudou harmônio, piano e tomou parte na orquestra e banda escolar onde “mostrou um temperamento bastante religioso” (BRUM, 2008, p. 36).

Villa-Lobos (1887-1959)

Villa-Lobos, nascido no Rio de Janeiro, teve sua formação introduzida pelo pai ao violoncelo. A partir de 1900 começou a trabalhar como violoncelista, estudou violão, e juntando-se aos “chorões”, tocou em salões, cafés e teatros. Em 1907, tentou realizar estudos formais e desenvolver seus conhecimentos ao violoncelo ingressando para o Instituto Nacional de Música, porém, não tendo se adaptado ao tradicional estudo da música, no mesmo ano abandonou o Instituto. Como violoncelista, tocando em uma Companhia de Opereta, em 1912, participou de tournée em Estados do Nordeste e no Amazonas (Manaus), e após se desligar da companhia, ainda viajou por outras cidades brasileiras. Nesse período, Villa-Lobos colheu experiências e relatos sobre a música indígena e regional que muito o inspiraram, porém não apresentou escritos ou coletâneas musicais folclóricas oriundas de suas viagens. A maior parte dos temas musicais utilizados em suas composições é proveniente de estudos e coleções de pesquisadores com quem teve contato. A partir do contexto vivido durante essa época, até o ano de 1917, Villa-Lobos desenvolveu em suas composições uma linguagem musical própria e, mesmo tendo assimilado elementos do estilo das escolas modernas de composição, segundo Peppercorn (2000, p. 48) “neste relativo isolamento as idiossincrasias típicas brasileiras ficaram mais bem preservadas e expressas na sua música do que se ele tivesse copiado os compositores europeus” (PEPPERCORN, 2000).

A partir de 1918, Villa-Lobos traçou uma trajetória que, por apresentar processos composicionais independentes conferindo à sua produção musical uma singularidade, chamou a atenção de músicos famosos, como Darius Milhaud e o pianista Arthur Rubinstein. Rubinstein divulgou suas obras para piano em concertos, tornando-o ainda mais conhecido e observado pela crítica. Todos esses fatores vieram provavelmente a contribuir para que fosse o único compositor apresentado na semana de arte de 1922. “Sua posição de artista independente, sem vínculos com instituições escolares, e a originalidade de sua música, rejeitada pelos porta-vozes da cultura musical acadêmica, conferiram-lhe o perfil moderno desejado pelos organizadores da Semana.” (TRAVASSOS, 2000, p.28)

Em 1923, subvencionado pelo governo, viajou para a Europa para realizar concertos divulgando suas obras e de outros compositores latino americanos, na França, Bélgica e Portugal. Ao retornar, em 1924, realizou concertos em São Paulo alcançando finalmente o reconhecimento do público e a aceitação da crítica nacional. Em 1927, patrocinado pelos empresários Arnaldo e Carlos Guinle, partiu novamente para a França, onde alcançou a

publicação de várias de suas obras, sucesso de crítica e de público internacional. Até 1929, viveu períodos intensos de fértil produção e concertos na Europa, Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1930, ao retornar ao Brasil definitivamente encontrou o país com novas tendências políticas que vieram a desencadear um novo direcionamento em seu encaminhamento artístico. Subsidiado pelo governo, Villa-Lobos se dedicou a realizar tournées de concertos com caráter educativo, tornou-se professor e recebeu nomeação para o cargo administrativo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA, no Rio de Janeiro. Para atender às metas educacionais do Canto Orfeônico, criado por ele, que empregava o canto comunitário como veículo de educação e auto expressão, Villa-Lobos, nesse período, produziu vasto material didático para conjuntos vocais, sobre temas folclóricos e patrióticos. Com o Orfeão de Professores, criado pelo projeto educacional, concertos didáticos foram executados apresentando em primeira audição no Brasil obras sacras como a *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, a *Missa Solemnis* de Beethoven, a *Missa em Si menor* de Bach e a *Missa Vidapura* do próprio Villa-Lobos. Criou e implantou um sistema de educação musical, o método Manisolfá, e como representante do Brasil, pelo cargo que ocupava, em 1936, participou do Primeiro Congresso Internacional de Educação Musical, em Praga, no qual apresentou uma palestra e seu sistema musical de educação (PEPPERCORN, 2000).

A partir de 1944, passou a realizar viagens para os Estados Unidos atendendo aos convites para reger suas obras em concertos e recebendo encomendas de novas composições. Durante esse período, o processo composicional de Villa-Lobos apresentou mudanças. Peppercorn (2000) fez ponderações sobre os motivos da transformação estilística do compositor, através de um levantamento de questões que podem ser associados à estruturação das fases apresentadas abaixo por Salles (2009):

Talvez, mais tarde, ele inconscientemente fizesse concessões ao público; talvez estivesse pensando no conservadorismo das orquestras e agentes americanos talvez sentisse que era hora de se distanciar do nacionalismo do período anterior. Seja qual for o motivo, o surpreendente é que, depois da primeira visita aos Estados Unidos, a sua tendência era cada vez mais a de voltar às formas musicais tradicionais às quais acabou retornando totalmente. (PEPPERCORN, 2000, p. 136).

Com intenção de demonstrar os processos composicionais na obra de Villa-Lobos, Salles (2009) organizou os períodos criativos do compositor em quatro fases distintas:

- (1) A adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa. (SALLES, 2009, p.14).

Comparando à periodização de Salles (2009) constata-se que a produção musical no gênero sacro de Villa-Lobos pode ser situada em três períodos distintos: no primeiro, terceiro e quarto período. Desse modo constata-se também que Villa-Lobos produziu obras sacras praticamente durante quase toda sua trajetória. Ao observar a quantidade de composições sacras produzidas por Villa-Lobos pode-se constatar que estas não representam um grande percentual no catálogo de suas obras, porém, se comparado aos compositores atuantes em seu período, ele oferece o maior quantitativo no gênero.

ANEXOS III

Os Compositores Brasileiros: a Relação de suas Obras Corais Sacras a *Cappella* e com Acompanhamento de Órgão

As informações sobre obras corais sacras dos compositores brasileiros se encontram distribuídas em enciclopédias, catálogos e biografias. A relação de obras presentes em biografias, em sua maioria, foram elaboradas na forma de citações ou breves catálogos, porém se apresentam incompletas, contendo imprecisões ou equívoco nas informações. Através da comparação entre diferentes fontes, foi possível completar informações sobre a listagem das obras. Ao mesmo tempo, constatou-se, em alguns casos a ausência, em outros uma precária menção ao repertório coral sacro na relação de obras de alguns compositores, bem como, em sua maioria, a não existência de menção à biblioteca ou outros locais de acesso aos títulos.

Para averiguar os títulos levantados nas fontes citadas com fins de obter relações de obras corais sacras mais completas, foram realizadas várias consultas aos acervos das principais bibliotecas de música da cidade do Rio de Janeiro, a saber: Biblioteca Alberto Nepomuceno – BAN - UFRJ, situada na Escola de Música da UFRJ; Biblioteca Nacional – BN, divisão de música, situada no Ministério da Cultura; Biblioteca da UNIRIO – BUR, situada no Centro de Letras e Artes da UNIRIO; Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – BCBM, situada nas unidades dos bairros do centro da cidade e Tijuca, Biblioteca da Escola de Música Villa-Lobos – BEMVL, situada na unidade EMVL no centro da cidade; e Biblioteca Villa-Lobos – BVL, situada no Museu Villa-Lobos. Também foram consultadas bibliotecas em São Paulo: Universidade de Campinas – BUC e Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, bem como de instituição privada no Rio de Janeiro, a Associação de Canto Coral – ACC.

A partir das consultas, algumas constatações foram feitas: a primeira reside no fato de haver uma significativa quantidade de obras não editadas, ainda em forma de manuscritos, muitas ainda não digitalizados ou editorados; a segunda está na dificuldade de acesso aos títulos esgotados de obras publicadas por antigas editoras não mais em atividade. Se esses não forem encontrados no acervo das bibliotecas, praticamente fica inviabilizada a aquisição ou consulta dos mesmos a partir da edição original. Assim, ocorre que até mesmo os acervos das bibliotecas, em alguns casos, dispõem apenas de cópia xerográfica.

Não se tem a intenção de apresentar críticas aos catálogos consultados, porém colher deles as informações relevantes necessárias à formação de uma relação específica de obras corais sacras dos compositores abordados. Essa relação foi importante para guiar o levantamento de partituras para a presente pesquisa, bem como, servir para fornecer aos músicos e pesquisadores informações que facilitem ou orientem ao acesso das obras corais sacras religiosas nas bibliotecas consultadas.

Foram excluídas da relação de obras aquelas indicadas nos catálogos e enciclopédia como partitura não localizada ou perdida.

Henrique Oswald (1852-1931)

A relação das obras corais sacras de Henrique Oswald foi encontrada em Enciclopédia (MARCONDES, 1998) e em biografias (ALMEIDA, 1952; MARTINS, 1995). As fontes citadas apresentam informações restritas e algumas divergências quanto à quantidade de títulos e formação vocal das obras. A relação constando na Enciclopédia não apresenta a composição *O Salutaris Hostia*. Em MARTINS (1995) não há menção para a obra *Ave Maris Stella*. Na biografia ALMEIDA (1952) e no artigo KERR (1996) foi citada a composição *Ave Maris Stella*, não encontrada em nenhuma outra fonte até o presente. Na mesma biografia há registrada a composição *Tantum Ergo* com formação vocal para 4 vozes, enquanto na Enciclopédia e em MARTINS (1995) a formação está registrada para 3 vozes masculinas.

Para alcançar um levantamento com indicações mais precisas, além dos acervos das principais bibliotecas de música do Rio de Janeiro, foi consultada a biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde se encontra reunido o maior conjunto dos manuscritos das obras para coro do compositor. Comparando as fontes bibliográficas e os acervos das bibliotecas, foram registradas nove composições para coro com as seguintes características:

1. Ave Maria, para coro 4 vozes femininas *a cappella*, ou acompanhamento de órgão *ad libitum*, Mi bemol maior, 4/4. 1913. A partitura se encontra na BECA-USP em manuscrito e edição por Susana Igayara de Souza, Editora Aliance Music Publications, Houston.
2. *O Salutaris Hostia*, 1913, para coro 4 vozes masculinas, em Si bemol maior, Adagio, 4/4. Texto em latim. Na BECA-USP se encontra publicação como

- suplemento da Revista Música Sacra. Encontra-se na BECA-USP e na BN o mesmo título, para coro a 4 vozes femininas e *harmonium*, em Re b maior, Adagio, 4/4, com dedicatória à Mlles. Lilita e Lolota Bicalho, em Edição Bevilacqua.
3. Missa de *Requiem*, 1925, para 4 vozes mistas, *a cappella*, em Mi menor, Lento, 2/2. Texto em latim. Na BECA-USP e na BCBM há a partitura impressa pela editora Sampaio Araujo & C., RJ. Na BECA-USP há a partitura para 4 vozes mistas e órgão *ad libitum*, editada por Susana C. Igayara de Souza.
 4. Missa Solene, 1925, para coro 4 vozes mistas e órgão, em Dó menor. Texto em latim. Na BECA-USP se encontra manuscrito e partes incompletas. Na BAN se encontra manuscrito de partitura para coro e órgão e partes de orquestra.
 5. *Pater Noster*, 1926, para coro 4 vozes mistas, *a cappella*, em Mi bemol maior, 2/2. Texto em latim. Na BECA-USP e na BAN há o manuscrito e cópia. No manuscrito da BAN consta a dedicatória: “Ao coro *Domine Audinos* oferece com sincera admiração.” Assinado por “H. Oswald, Rio, Julho 1926”.
 6. *Tantum Ergo*, 1930, para 4 vozes mistas e órgão, em La bemol maior, 2/2. Texto em latim. Na BECA-USP se encontra manuscrito e cópia da partitura. Com o mesmo título se encontra na BECA-USP, uma cópia de partitura para 3 vozes femininas, e manuscrito e cópia para 3 vozes masculinas, ambas em Mi bemol maior, 2/2. Na BN e BCBM há a partitura para 3 vozes masculinas.
 7. *Magnificat*, para coro 4 vozes femininas *a cappella*, e harmônio *ad libitum*, em Dó maior, Allegro, 4/4. Texto em latim. Na BECA-USP e na BAN se encontra a partitura impressa na Série Orfeão Escolar pela editora Carlos Wehrs, RJ. Na BAN se encontra um arranjo para coro misto a 5 vozes, e órgão *ad libitum*, em partitura manuscrita, proveniente de doação do acervo Ceição de Barros Barreto. Pela presente pesquisa, a digitalização foi solicitada e editada por Daniel Moreira.
 8. *Memorare*, para coro 4 vozes femininas *a cappella*, e harmônio *ad libitum*, em Si bemol maior, Adagio, 2/2. Texto em latim. Na BECA-USP e na BEMVL se encontra a partitura editada na Série Orfeão Escolar, editora Carlos Wehrs, RJ. Da mesma obra, na BECA-USP há o manuscrito para 4 vozes masculinas, Fá menor, Adagio, 2/2.
 9. *Veni Sancto Spirito*, para coro 3 vozes masculinas, em Mi menor, *Molto* lento, 3/2. Texto em latim. Na BECA-USP há o manuscrito e cópia para 3 vozes masculinas,

e uma cópia de partitura para 3 vozes femininas. Na BCBM há a partitura para 3 vozes masculinas.

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Do compositor Alberto Nepomuceno foram encontradas relações de suas obras corais em Catálogo (CORRÊA, 1996) e em Enciclopédia (MARCONDES, 1998). As duas relações de obras divergem entre si no quantitativo e datas de composições. Cita-se: a Ave Maria n° 1 (coro feminino), 1887, está relacionada apenas na Enciclopédia, enquanto o *Tantum Ergo* (coro feminino a 4 vozes a *capella*), 1898, está relacionado apenas no Catálogo. Ambas as relações mencionam uma composição Ave Maria para coro feminino a 4 vozes, porém na Enciclopédia a obra é nominada como Ave Maria n° 2, s.d., enquanto no Catálogo é nominada Ave Maria (ré maior), 1897. Baseados nos dados coincidentes sobre a formação vocal, é possível supor se tratar da mesma obra. A Missa (coro a 2 vozes e órgão) está registrada na Enciclopédia com o ano de composição 1915, enquanto no Catálogo o registro apresenta o tom de ré menor e o ano de 1914. Da mesma forma, baseados nas informações idênticas sobre a formação vocal, é possível supor se tratar da mesma obra. Apenas no Catálogo existe o registro de uma Missa (coro misto e órgão), s.d. com a observação: manuscrito extraviado.

Superpondo as duas relações de obras, encontraremos um registro com o quantitativo de dez composições vocais no gênero sacro. Cita-se: Ave Maria n°1, p/ coro feminino, 1887; Ave Maria n°2 ou s/n°, coro feminino a 4 vozes, s.d ou 1897; Canto Fúnebre (coro a 2 vozes), 1896; *Tantum Ergo*, coro 4 vozes femininas, 1898; *Tantum Ergo* (coro e órgão ou harmônio), 1911; *Pannis Angélicus* (coro duas vozes e órgão ou harmônio), 1909; *O Salutaris Hóstia* (coro feminino a 4 vozes e órgão ou harmônio), 1911; *Ecce Panis Angelorum* (coro 2 vozes e órgão), 1911; Missa (ré menor), (coro a 2 vozes e órgão), 1914 ou 1915; Missa (coro misto e órgão), s.d. (manuscrito extraviado).

Consultando o acervo das bibliotecas de música citadas anteriormente, foram encontrados registros de obras do compositor na Biblioteca Alberto Nepomuceno – BAN e na Biblioteca Nacional – BN. A partir da relação de títulos citados acima, foram levantadas nas bibliotecas as seguintes informações e partituras, até o presente:

1. Ave Maria, s.d., para coro feminino a 4 vozes, em ré maior, Bastante devagar, 4/4. Poesia em português de Juvenal Galeno. Na BECA-USP, BAN e BN a partitura da obra se encontra editada pela Bevilacqua & C. Editores.
2. Canto Fúnebre, 1896, para coro a 2 vozes iguais, Si bemol dórico, Lento, 4/2. Texto em latim. No acervo da BAN encontra-se a composição editada por Carlos Wehrs & Co. RJ, 1933.
3. *Tantum Ergo*, 1897, para coro 4 vozes femininas *a cappella*. Partitura ainda não localizada.
4. *Panis Angelicus*, 1909, para coro a duas vozes femininas e órgão ou harmônio, em Ré menor, Moderato, 3/2. Texto em latim. Na BAN e BN encontra-se a partitura editada como n° 1 do Álbum Eucarístico, Edição Sampaio Araújo & Cia.
5. Ecce Panis Angelorum, 1911, para coro 2 vozes e órgão, em Do dórico, Lento, 4/4. Texto em latim. Na BAN e BN encontra-se a partitura editada como n° 2 do Álbum Eucarístico, Edição Sampaio Araújo & Cia.
6. *O Salutaris Hóstia*, 1911, para coro feminino a 4 vozes e harmônio *ad libitum*, em Sol maior, Molto lento, 3/4. Texto em latim. Na BAN e BN encontra-se a partitura editada como n° 3 do Álbum Eucarístico, Edição Sampaio Araújo & Cia.
7. *Tantum Ergo*, 1911, para coro feminino em uníssono e órgão, em Ré maior, Lento, 4/4. Texto em latim. Na BAN e BN encontra-se a partitura editada como n° 4 do Álbum Eucarístico, Edição Sampaio Araújo & Cia. A partir do original existe um arranjo de Barroso Neto para coro a 4 vozes mistas. No acervo da BAN há a partitura editada na Série Orfeão Escolar, editora Carlos Wehrs & Co. RJ, 1933.
8. Missa, 1915, para coro a 2 vozes iguais e órgão, em Ré menor, Andante *Maestoso*, 3/4. Texto em latim. No acervo da BAN encontra-se uma cópia do manuscrito da partitura.

Na Biblioteca Nacional está sendo digitalizada, a encadernação Album Eucarístico contendo as composições: *Panis Angelicus*, *Ecce Panis Angelorum*, *O Salutaris Hostia* e *Tantum Ergo*.

Francisco Braga (1868-1945)

A relação de obras vocais sacras de Francisco Braga foi encontrada em Enciclopédia (MARCONDES, 1998), no Catálogo (CORRÊA, 2005) e em sua biografia (SANTOS, 1951). Em todas as fontes citadas, as informações sobre as obras são restritas e há divergências quanto à quantidade, variedade de títulos e formação das obras vocais.

Na Enciclopédia se encontra a menção para as obras Hino a São Roque, Hino ao Santíssimo Coração de Jesus e Hino Sacro, porém estas não são citadas nas outras fontes. Encontra-se também a menção de treze composições para a oração Padre Nosso, porém o Catálogo cita o quantitativo de três e a biografia apenas um Padre Nosso. O Catálogo apresenta ampla relação, com 23 obras do compositor, na qual nove títulos não estão relacionados na biografia, são eles: Ladainha para soprano e contralto, Ladainha para coro, Jaculatória (1903), Padre Nosso n°2 e n°4, Prece à Virgem, Sequência, *Subtuum Praesidium* e *Veni Sancto Spiritus*. A biografia contém a mais vasta relação, com 29 obras, apresentando quatorze títulos não citados no catálogo, são eles: *Stabat Mater*, 2ª e 3ª Ave Maria, Ave Maria (com orquestra), *O Salutaris*, *Gloria in excelsis Deo*, Cântico do Sagrado Coração de Jesus, Hino de N.S. da Glória, Hino a Santa Rita, Hino à Senhora Santana, Hino a São José, Hino a N.S. Lourdes, H. S. Sebastião e Stela Maris.

Alguns dos títulos na relação de obras sacras de Francisco Braga não se encontram registrados nos acervos das principais bibliotecas consultadas. Por esse motivo, não foi possível elucidar quanto à sua adequação na presente pesquisa. Através da relação e consultas aos acervos de partituras das bibliotecas, foi possível levantar para a pesquisa informações sobre algumas das composições:

1. Ave Maria, para coro feminino a 4 vozes *a cappella*, em Fá maior. Fonte: BN, manuscrito.
2. Novena de N. Sra. da Conceição, 1903, contendo: *Veni Sancte Spiritus*, para coro a 3 vozes mistas e piano, em Mi bemol maior, *Allegro Moderato*, 3/4, texto em latim; 1ª Jaculatória - Soberana Senhora, mãe de ternura, para solo soprano e piano, em Ré maior, 3/4, texto em português; Antífona - *In conceptione tua*, para coro a 4 vozes mistas *a cappella*, 3/4, texto em latim; *Kyrie eleison*, *Pater de Coelis* e Ladainha para solos e coro a 3 e 4 vozes mistas e piano, com seções *a cappella* e modulantes, texto em latim; Antífona - *Sub tuum praesidium*, para coro

a 4 vozes mistas *a cappella* com introdução e conclusão de órgão, em Fá maior, 4/4, texto em latim; Ave Maria para coro a 4 vozes mistas *a cappella*, em Dó maior, 3/4, texto em português; Gloria Patri para coro a 4 vozes mistas *a cappella*, em Dó maior, 3/4, texto em latim; 2ª Jaculatória - Soberana Senhora dos céos, para solo soprano e piano, em Si bemol maior, 4/4, texto em português; 3ª Jaculatória - Soberana Senhora, alegre açucena, para solo soprano e piano, em Ré maior, 4/4, texto em português; 4ª Jaculatória - Soberana Senhora, dulcíssima aurora, para canto e piano. Na BAN há a partitura em manuscrito.

3. Padre Nosso, nº 1, para voz, órgão e coro a cappella, em Fá maior, 1903 (Ed. Beviláqua); Padre Nosso nº 4, (manuscrito) coro misto; Ambas as partituras ainda não localizamos até o presente. Padre Nosso, nº 2, para Soprano, tenor, baixo e órgão, impresso na Edição da Musica Sacra (dezembro de 1942);
4. Da Trezena de São Francisco de Paula: Padre Nosso nº 7, para quatro vozes mistas *a cappella*, em La bemol maior, Andantino, 3/4, texto em português; Padre Nosso nº 9, para três vozes mistas e órgão, em Si bemol menor, Adagio, 4/4, texto em português; Na BN se encontra partitura de ambas, impressa pela editora Bevilacqua & C.
5. Cântico da Coroação, para duas vozes femininas e piano ou órgão, em Sol maior, Andantino, 4/4, texto em português; Na BN se encontra partitura impressa, em edição Casa Vieira Machado.

Barroso Neto (1881-1941)

Até o presente, não foi encontrado na literatura sobre o compositor nenhum catálogo ou relação de suas obras sacras. A pesquisa para levantamento de títulos e partituras para coro foi efetivada em consultas aos acervos das bibliotecas mencionadas. Porém, apenas na Biblioteca Alberto Nepomuceno e a Biblioteca Nacional foram encontrados em seus registros composições corais sacras de Barroso Neto:

1. Ave Maria para coro a 4 vozes femininas *a capella*, em Si menor, Devagar, 2/2, datada de junho de 1897, dedicada ao Prof. Alberto Nepomuceno. Texto em português. Fonte: BAN, partitura impressa.

2. Ave Maria, s.d., para coro a 3 vozes femininas a *capella*, Fá maior, Moderato, 3/4. Texto em português. Não consta título e data. Texto em português. Fonte: BN, partitura em manuscrito.
3. Ave Maria, s.d., para coro a 4 vozes mistas a *capella*, em Sol menor, Moderato, 2/2, com dedicatória à Celeste Jaguaribe de Mattos Faria. Texto em português. Na BAN e BN encontra-se a partitura editada na Série Orfeão Escolar, editora Carlos Wehrs & Co. RJ, 1932.
4. Padre Nosso, s.d. para coro a 2 vozes femininas e piano, Ré menor, Muito Devagar, 9/8. Texto em português. Na BAN se encontra a Edição Sampaio Araujo & C. RJ. Da mesma obra Padre Nosso, há uma adaptação de Villa-Lobos para coro a 6 vozes a *capella*. Na BAN e na BN encontra-se a Edição Sampaio Araujo & C. RJ
5. Prece, s.d., sem texto, para coro a três vozes femininas e masculinas alternadas a *capella* em boca fechada, e indicação para recitação da oração simultânea ao canto. Ré menor, Lento, 3/4, com dedicatória para João Itiberê da Cunha. Na BAN se encontra a Edição Carlos Wehrs & Co. RJ.
6. Oração, s.d., sem texto, para coro feminino a 3 vozes a *capella* em boca fechada, Lá menor, Muito lentamente, 3/4, com dedicatória à Prof. Mll. Irene Rabello Dias. Na BAN e BN encontra-se a Edição Carlos Wehrs & Co. RJ, 1932.
7. *O Jesu mi*, s.d. para coro a 4 vozes mistas e órgão, Dó maior, Andante, 4/4, com dedicatória ao Monsenhor J. S. Oliveira Alvim. Texto em latim. Na BAN e BN encontra-se a Edição E. Bevilacqua & C.
8. Consagração, s.d., para coro em uníssono e piano ou harmônio, Sol maior, Lento, 2/2. Texto em português, com dedicatória ao Reverendíssimo Conego Agostinho Benassi. Texto não litúrgico em português. Na BN se encontra a Edição E. Bevilacqua & C.

Glauco Velasquez (1884-1914)

A relação de obras de Glauco Velasquez pode ser encontrada na Enciclopédia (MARCONDES,1998), em catálogo (CARNEIRO e NEVES, 2002) e em dissertação (HASSELAAR, 1994). Os catálogos inseridos na biografia CARNEIRO e NEVES (2002), e na dissertação HASSELAAR (1994), foram baseados nas primeiras relações de obras elaboradas pelo compositor Luciano Gallet, e posteriormente por Mercedes Reis Pequeno, ex-diretora da Biblioteca Nacional, em 1965, reeditado em 1985. No catálogo de Luciano Gallet, as obras estão ordenadas pela instrumentação. No catálogo de Mercedes Reis Pequeno estão organizadas cronologicamente. De ambos os catálogos se originam a ordenação em opus presente nos catálogos das mais atuais relações de obras do compositor. Como fontes para a presente pesquisa foram selecionadas as obras relacionadas nos catálogos das publicações e pesquisas mais recentes.

As referidas fontes apresentam divergências entre si. A Enciclopédia não registra composições com título Ave Maria, e apresenta apenas uma relação de quatro composições para coro sobre o texto da oração Padre Nosso, numerados de 1 até 4 e datadas de 1903, 1904, 1908 e 1910, respectivamente, sem registro de opus. No catálogo (CARNEIRO e NEVES, 2002) foram encontrados para coro duas composições sobre o texto da oração Padre Nosso e duas sobre o texto da oração Ave Maria. Cita-se: Padre Nosso n° 3, op. 58, 1908, Padre Nosso n° 4, s.d., Ave Maria 2ª, op. 59, 1908 e Ave Maria 3ª, op. 78, 1910. No catálogo (HASSELAAR, 1994) foram encontradas apenas as três primeiras obras anteriormente citadas. Porém, os catálogos divergem quanto às composições: Padre Nosso n° 3, op. 58, 1908, relacionado sem data em HASSELAAR; Padre Nosso n° 4, para coro a duas vozes, s.d., em CARNEIRO e NEVES, enquanto em HASSELAAR foi relacionado como Padre Nosso n° 4, op. 68, para coro feminino (SMSA).

Tomando como base as fontes consultadas sobre o compositor, bem como, consultas aos acervos das bibliotecas, foi possível ordenar suas obras sacras para coro conforme a seguir:

1. Segundo a relação de obras da Enciclopédia o Padre Nosso n° 1, 1903, é indicado para coro, porém nas indicações dos catálogos e através das consultas às bibliotecas, se constatou que a obra foi composta para canto e quarteto de cordas, com versão para canto e piano.

2. Padre Nosso, s/n, 1904, para coro a duas vozes, acompanhamento de piano ou órgão, Lá maior, Andante Religioso, compasso 3/4. Texto em português. Fonte: Na BN encontra-se a Edição Vieira Machado & C., constando impresso na capa: Instituto Nacional de Música – Classe de Canto Coral; um carimbo constando: Sociedade Glauco Velasquez; escrito à lápis: 2º Padre Nosso. Provavelmente a esta composição se refere o registro que se encontra na Enciclopédia.
3. Ave Maria 2ª, op. 59, 1908, para coro misto a 4 vozes *a cappella*, Mi bemol maior, s/ andamento, 6/8. Texto em português. Na BAN há o manuscrito da partitura em cópia de Adelina Alambary e partes cavadas das vozes. Na BN há cópia do manuscrito do compositor.
4. Padre Nosso nº 3, op. 58, 1908, para três vozes mistas (soprano, contralto, baixo), *a cappella*, Ré menor, Andante religioso, 3/4. Texto em português. Na BAN se encontra o manuscrito e cópia de Adelina Alambary Luz, e na BN um manuscrito do autor e cópia. Existe da mesma obra, na BN, partitura em manuscrito com arranjo para 4 vozes mistas de Francisco Braga. Para o presente projeto, ambas as obras foram editoradas por Rafael Lima.
5. Padre Nosso, 1908, para duas vozes femininas e piano ou órgão, Sol maior, *Dolce*, 4/4. Texto em português. Na biografia (CARNEIRO e NEVES, 2002) o Padre Nosso nº 4, s.d. relacionado, confere quanto à formação vocal da partitura encontrada, porém o manuscrito apresenta a data de 21.4.1908. Fonte: manuscrito na BN.
6. Não foi encontrada a obra Padre Nosso nº 4, 1910, para coro, conforme relacionado na Enciclopédia.
7. Padre Nosso, para coro a 3 vozes femininas, Mi maior, 3/4, s.d. Texto em português. Na biografia (CARNEIRO e NEVES, 2002, p. 87) há o registro de um Padre Nosso, s.d., no capítulo índice de obras por títulos. Nesse capítulo não há informações sobre a formação da obra. No catálogo HASSELAAR o Padre Nosso nº 4 relacionado confere quanto à formação vocal da partitura encontrada, porém o manuscrito não apresenta título e numeração. Fonte: manuscrito sem título e sem data na BAN e BN. Da mesma obra existe uma edição da Série Coleção Escolar, editada por Sampaio Araujo & C. RJ, s.d, constando adaptação de H. Villa-Lobos. Porém a partitura é igual ao manuscrito.

8. Ave Maria 3ª, op. 78, 1910, para coro feminino a duas vozes e acompanhamento de órgão, Lá menor, Lentamente, 4/4. Texto em português. Na Relação do catálogo (CARNEIRO e NEVES, 2002, p. 71) o texto é citado como soneto de Antero de Quental. Porém, na partitura se encontra apenas o texto da oração em português. Na BAN há o manuscrito da partitura em cópia de Adelina Alambary. Na BN há a cópia manuscrita.

Luciano Gallet (1893-1931)

Na literatura pesquisada sobre Luciano Gallet, até o presente, apenas na Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1998) foi encontrada uma breve relação de suas obras corais sacras. De forma sucinta, essa relação vem citar somente o nome e o ano dessas composições, sem qualquer menção à formação das mesmas: Ave Maria, 1919; Ave Maria nº 1, 1918; Padre Nosso nº 2. 1918; *Si queris miracula*. 1926; Três Cantos Religiosos (Padre Nosso, 1918, *Salutaris*, 1920). Observa-se que dos três cantos religiosos, apenas dois títulos são mencionados.

Até o presente, a Biblioteca Alberto Nepomuceno tem representado a principal fonte de registro de alguns dos títulos citados, contribuindo com novas informações sobre os mesmos. Essas obras se encontram em forma de partitura manuscrita do próprio compositor. Após a consulta aos manuscritos, foi constatado que algumas dessas obras não poderão ser incluídas no objeto da presente pesquisa, por apresentarem formação para canto solo e acompanhamento de orquestra. Desse modo, essas composições, em princípio, não atenderiam as normas que permitiriam sua execução no rito litúrgico da Igreja.

Observando a única relação de obras do compositor e o material encontrado foi possível trazer os seguintes esclarecimentos sobre o repertório sacro de Luciano Gallet:

1. Foi encontrada junto à Ave Maria nº 1, pequena folha de caderno com o manuscrito de uma Ave Maria, sem número, datada de 1915. Essa obra não consta na relação de obras. Após a digitalização e editoração da partitura, foi possível constatar que a composição provavelmente se destina a canto solo com acompanhamento de piano ou harmônio. Editoração de Rafael Lima.
2. Ave Maria nº 1, Op. 6, 1918, é apresentada no registro da BAN com mesmo número de opus e formação para canto solo de soprano com acompanhamento de piano/harmônio.

3. Padre Nosso, 1918. Na BAN o título expõe o registro opus 9, enquanto na Enciclopédia (MARCONDES, 1998) expõe o registro nº 2. A obra apresenta formação para dois sopranos, barítono e baixo, *a cappella*, em Ré maior, Andante, compasso ternário – 3/4. Texto em português. A partitura em manuscrito do compositor foi digitalizada e editorada para o objeto da presente pesquisa por Daniel Moreira.
4. Não foi encontrado no acervo da BAN o título Ave Maria com data de 1919.
5. Ave Maria nº 2, 1920, no acervo da BAN encontra-se registrada como peça nº 2 do álbum Três Cantos Religiosos editado por Lino José Barbosa. A partitura apresenta formação para canto solo com acompanhamento de piano.
6. *Si queris Miracula*, 1926, apresenta formação para solo de soprano com coro a duas vozes femininas e acompanhamento de harmônio, Dó maior, Moderato, 3/4. Texto em latim. Na BAN o título não apresenta o ano de composição. A partitura em manuscrito do compositor foi digitalizada e editorada para o objeto da presente pesquisa por Rafael Lima.
7. Foi encontrado no acervo da BAN o registro de um Padre Nosso, 1918, Opus 8, para uma ou duas vozes. Ao consultar a partitura manuscrita se pode constatar que apresenta formação para canto solo com acompanhamento de harmônio e partes para violino e violoncelo. Encontra-se registrada como peça nº 1 do álbum Três Cantos Religiosos, editado por Lino José Barbosa.
8. Não se encontra registrado no acervo da BAN o título Três Cantos Religiosos, como mencionado na relação de obras da bibliografia citada. Porém, são encontrados na BAN, registrados como títulos avulsos e referidos como integrantes ao citado álbum, além do Padre Nosso, de 1918, e Ave Maria, de 1920, também a composição *Salutaris*, citada como obra nº 3 do álbum Três Cantos Religiosos. Após consultar o manuscrito da partitura *Salutaris*, foi constatada a formação para canto solo com acompanhamento de instrumentos flauta e cordas.

Villa-Lobos (1887-1959)

Villa-Lobos é o compositor com a maior produção no gênero sacro. A relação de suas obras pode ser encontrada na enciclopédia (MARCONDES, 1998), em alguns importantes escritores como, por exemplo, Andrade Muricy (19?), Vasco Mariz (19?), Luiz Paulo Horta (1987) e no Catálogo (2009) publicado pelo Museu Villa-Lobos, originalmente organizado por Arminda Villa-Lobos. A maior parte deles se dedicou a relacionar suas obras mais importantes, compreendendo nessa classificação as composições instrumentais e corais sinfônicas. Em Mariz não há menção às suas obras corais sacras. Em Muricy a relação está organizada em ordem cronológica mesclando todos os gêneros e formação instrumental e vocal, há informações quanto ao texto, primeira audição e editor. Horta baseou sua elaboração no catálogo organizado por Arminda Villa-Lobos, publicado pelo Museu Villa-Lobos em 1965 e 1972. O catálogo do Museu Villa-Lobos (doravante MVL) reeditado quatro vezes (1965, 1972, 1989 e 2009) se tornou a principal fonte para a presente pesquisa, não somente devido aos critérios de sua organização que facilitam a consulta, como também pela atualidade de suas informações. Em suas reedições foi conservado o critério de classificação das obras pelas suas formações instrumentais e vocais, estando inserido nos itens o tipo de conjunto ou solo e gênero das obras. Seguiu-se o critério de ordem alfabética dos títulos, com informações sobre o ano, instrumento, duração e editor. A mais completa informação sobre as obras de Villa-Lobos é encontrada nesse catálogo publicado pelo Museu Villa-Lobos, que, desde sua primeira edição em 1965 foi acrescido de maior detalhamento até chegar a sua última edição em 2009, baseada na edição de 1989. Nele as obras permanecem como anteriormente organizadas, seguindo o critério alfabético do título. No quantitativo e data de composição observa-se que se tornaram mais precisos, assim também as informações sobre formação, duração, texto, primeira audição e editores.

A enciclopédia (MARCONDES, 1998) e os referidos catálogos apresentam divergências entre si. A enciclopédia apresenta 4 títulos não mencionados no catálogo MVL (2009), cita-se: *Ave Maria* (motete) coro misto, 1933; *Ave Maria*, coro misto, 1917; *Memorare*, coro a 2 vozes e órgão, 1909; *Motete*, coro misto a 3 vozes *a capella*, 1932. A enciclopédia se comparada com o catálogo MVL (2009), contém ainda as seguintes diferenças de registros: *Ave Maria* n° 19 com data de 1917, diverge no catálogo quanto ao n° 18 para o mesmo título e data; *Panis Angelicus*, datado de 1950, no catálogo apresenta data de 1952; O *Salutaris hóstia*, datado de 1917 para coro misto a 5 vozes, diverge quanto à data 1915 e

formação para coro misto a 4 vozes no catálogo. *Tantum Ergo*, para coro misto a 4 vozes *a cappella*, datado de 1915, é apresentado no catálogo para coro e orquestra. O catálogo em Horta (1987), apresenta 5 títulos não mencionados no catálogo do MVL (2009), cita-se: *Ave Maria*, coro misto a 4 vozes, 1914; *Ave Maria* (moteto) coro misto a 4 vozes *a cappella*, 1933; *Kyrie*, coro misto, 1934; *Memorare*, coro a 2 vozes e órgão, 1909; Moteto, coro misto a 3 vozes *a cappella*, 1932. Assim como diverge quanto a data de composição do *Panis Angelicus*, 1950, citado no catálogo MVL (2009) com data de 1952. O Catálogo de obras em MURICY (19?), oferece a mais reduzida relação de obras para coro, apresenta um título não mencionado nos outros catálogos, cita-se: Padre Nosso, coro a 4 vozes e órgão, 1910, assim como a mesma divergência de data para a obra *Panis Angelicus*, e para a obra *Tantum Ergo*, coro a 4 vozes, 1915, não cita o acompanhamento de orquestra. O Catálogo MVL (2009), apresenta 5 títulos não mencionados nos catálogos anteriores, cita-se: *Ave Maria*, coro misto a 2 vozes *a cappella*, s.d.; *Ave Maria*, coro misto a 4 vozes *a cappella*, s.d.; *Ave Maria*, coro misto a 4 vozes *a cappella*, s.d.; Improviso Sacro, coro 3 vozes *a cappella*, 1949; Padre Francisco, coro misto a 4 vozes, s.d.

O Museu Villa-Lobos, além do catálogo, contém o maior e mais completo acervo de obras do compositor. Com base nas partituras consultadas, foi possível alcançar o seguinte levantamento:

1. *Ave Maria* para coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Ré menor, Lento, 4/4, s.d. Texto em latim. Fonte: manuscrito Museu Villa-Lobos.
2. Padre Nosso, 1910, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Dó maior modulante a Lá menor, Lento, 4/4. Texto em português. Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 10. Editores Irmãos Vitale, RJ.
3. *Tantum ergo*, 1910, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Fá menor, Andante, 3/4. Fonte: Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 13. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
4. *Ave Maria* n° 19, 1914, coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor modulante a Mi bemol maior, Adagio, 4/4. Texto em português. Fonte: Museu Villa-Lobos, manuscrito e publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 6. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
5. *O Salutaris Hóstia*, 1915, coro a 4 vozes mistas (CTBB) ou vozes masculinas *a cappella*, Sol maior, Lento, 3/4. Texto Latim. Fonte: Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Manuscrito Museu Villa-Lobos.

6. Ave Maria, 1916, coro misto, cânone a 2 vozes *a cappella*, Si menor, Andante Religioso, 4/4. Texto em latim. Fonte: cópia na Biblioteca UNIRIO, Manuscrito no Museu Villa-Lobos e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 1. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
7. *O Salutaris*, 1916, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Dó maior, Adagio, 3/4. Texto Latim. Dedicada ao Conego Alpheu. Apresenta material musical semelhante ao *O Salutaris Hostia*, 1915. Fonte: Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 17. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
8. Ave Maria “Reza”, 1917, com duas versões. 1. Coro a 4 vozes mistas *a capella*, Dó maior, Religioso, 4/4. Texto em latim. 2. Canto solo de soprano e órgão ou piano apresentando o mesmo material musical da parte coral, Dó maior, Andante Religioso, 4/4. Texto em português. Fonte: Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol.1, índice n° 4. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
9. Ave Maria n° 18, 1917, coro a 4 vozes femininas *a cappella*, Si menor modulante a Ré maior, Religioso, 2/2. Texto em português. Fonte: cópia Biblioteca UNIRIO, Manuscrito Museu Villa-Lobos e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 3. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
10. Ave Maria n° 17, 1918, coro misto 4 vozes *a cappella*, Lá menor, Adagio, 4/4. Texto em latim. Fonte: Museu Villa-Lobos Edição Villa-Lobos Music Corporation, New York, USA e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 2. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
11. *Ave Verum*, 1930, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Fá maior, Andante Moderato, 4/4. Texto Latim. Fonte: Manuscrito, Biblioteca Nacional, Partitura editorada por Rafael Lima. Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 14. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
12. Preces sem Palavras, coro masculino a 5 vozes, Sol maior/Ré menor, Adagio, 3/4, 1931. Sem texto. Dedicado a Clovis Martins de Camargo. Fonte: Museu Villa-Lobos, publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 23. Editores Irmãos Vitale, RJ.
13. Ave Maria, 1932, coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor, Adagio, 4/4. Texto em latim. Edição Max Eschig, Paris, FR, 2007
14. Ave Maria, 1935, solo e coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor modula para Mi bemol maior, Andante, 4/4. Texto Latim. Na cópia do manuscrito consta no pé

- da página uma anotação com nº 19 e ao final S.E.M.A. Adaptada para 2 vozes femininas, 1943. Fonte: Manuscrito Museu Villa-Lobos.
15. Missa de São Sebastião, 1937, coro a 3 vozes mistas *a cappella*. Movimentos: *Kyrie*, Dó menor, Andante, 4/4; *Gloria*, Si bemol maior, *Allegro non troppo*, 3/4; Credo, Dó maior, Largo, 4/4; *Sanctus*, Fá menor, Adagio (Languoroso), 12/8; *Benedictus*, Si bemol maior, Andantino, 4/4; *Agnus Dei*, Dó menor, Adagio, 4/4. Texto em latim. Edição Associated Music Publishers, New York/London; Fonte: Edição e Manuscrito na Biblioteca do Museu Villa-Lobos.
 16. Ave Maria, 1938, para coro misto a 5 vozes *a cappella*, Dó menor modula para Fá menor, Adagio, 4/4; Texto em português no manuscrito, com versão em latim na partitura editada. Fonte: Manuscrito Museu Villa-Lobos e Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Publicação Música Sacra, vol. 1, índice nº 5. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952. No manuscrito do Museu Villa-Lobos; consta: Ave Maria da Meia Noite.
 17. Ave Maria nº 26, 1948, coro misto 6 vozes *a cappella*, Ré menor, Adagio, 4/4. Texto latim. Fonte: Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Manuscrito Museu Villa-Lobos e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice nº 7. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
 18. Improviso Sacro, 1949, coro a 3 vozes iguais *a capella*, Sol menor, sem indicação de andamento, 4/4. Fonte: manuscrito no Museu Villa-Lobos.
 19. *Panis Angelicus*, 1950, coro a 4 vozes mistas *a capella*, Dó menor/Mi bemol maior, Moderato, 4/4. Texto em latim. Dedicado à Mindinha. Fonte: Museu Villa-Lobos, publicação Música Sacra, vol. 1, índice nº 19. Editores Irmãos Vitale, RJ.
 20. *Pater Noster*, 1950, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Fá maior, 3/4. Texto Latim. Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice nº 12. Editores Irmãos Vitale, RJ.
 21. *O Cor Jesu*, 1952, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Dó menor, Lento, 3/4. Texto Latim. Fonte: Cópia na Biblioteca UNIRIO; Museu Villa-Lobos manuscrito e Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice nº 16. Editores Irmãos Vitale, RJ
 22. *Cor Dulce, Cor Amabile*, 1952, coro 4 vozes mistas *a cappella*, Dó menor, Moderato, 2/2. Texto Latim. Dedicado à Julieta d'Almeida Strutt. Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice nº 18. Editores Irmãos Vitale, RJ.
 23. *Praesepe*, 1952, solo contralto, coro a 5 vozes mistas *a capella*, Mi bemol maior, Andantino, 3/4. Texto em latim. Versos extraídos da Beata Virgine do P. José de

- Anchieta (1563). Dedicado à Mindinha. Fonte: Museu Villa-Lobos, publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 21. Editores Irmãos Vitale, RJ.
24. *Sub tuum*, 1952, coro a 4 vozes mistas *a capella*, Sol maior, Andante Solene, 3/4. Fonte: Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 15. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
25. Hino a Santo Agostinho, 1952, coro misto a 4 vozes com divises, *a cappella*, Sol maior, *Moderato*, compasso 4/4. Texto de Agostinofilo. Dedicada a Frei Garciandia Gambôa. Fonte Museu Villa-Lobos.
26. Bendita Sabedoria, 1958, coro a 6 vozes mistas *a cappella*. Movimentos: *Sapientia foris predicat*, tonalidade central Dó menor concluindo em Dó maior, Adagio, 3/4; *Vas pretiosum, lábia scientiae*, Sol menor modulando Si bemol maior, Andantino, 6/4; *Principium sapientiae*, Dó maior, *Quasi allegretto*, 6/4; *Vir sapiens, fortis est*, Ré maior, *Allegro*, 4/4; *Beatus homo invenit sapientiam*, Lá menor, Andante, 4/4; *Dexteram tuam sic notam*, Dó menor, Largo (Imponente), 4/4. Texto em latim. Fonte: Manuscrito no Museu Villa Lobos e Edição Max Eschig.

ANEXO IV

Transcrição Fonética dos Textos das Músicas em Latim

A comunicação inteligível do texto litúrgico foi uma das requisições apresentadas no documento pontifício. Nos documentos eclesiais, mencionados no desenvolvimento da pesquisa, bem como no *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, foi frequente a manifestação da consciência, por parte dos pontífices, sobre o poder expressivo da fusão do texto com a entoação melódica na escuta sensitiva da audiência. Diante da evolução histórica das formas musicais, a igreja se preocupou em frisar a importância da transmissão dos conteúdos e criticar quanto à falta de inteligibilidade na articulação dos textos litúrgicos. As críticas voltadas à primazia do evento musical sobrepondo-se ao evento religioso se ocuparam em ressaltar as questões relativas à comunicação litúrgica do texto e a importância de sua clara expressão.

Entretanto, para uma prática atual a língua latina não é mais familiar para a maioria dos cantores de coros, nem oferecida em cursos de línguas estrangeiras. A apresentação dos símbolos dos sons vocálicos nessa pesquisa pretende por em relevância e contribuir quanto à consciência sobre a importância da uniformidade do som em conjunto, bem como, ao mesmo tempo, propiciar informações que possam favorecer para uma dicção mais precisa dos textos em latim. Os símbolos do Alfabeto Fonético Internacional tem sido cada vez mais difundido no ensino e prática do canto solo e coral nas instituições de ensino superior. Utilizando as chaves de pronúncia do referido alfabeto na transcrição dos textos presentes no repertório abordado, se pretende oferecer ou ampliar ao regente intérprete os conhecimentos necessários ao exercício de uma correta pronúncia da língua latina. Corroborando para esse pensamento Karna e Goodenow (2010, p. 1) afirmaram: “Poesia e texto são as diferenças fundamentais que distinguem a *performance* coral da música instrumental”¹⁴³. As restrições manifestadas no documento em relação ao acompanhamento instrumental na música eclesial, tem seu sentido direcionado também ao favorecimento da transmissão do texto em seu sentido litúrgico, para o qual torna-se fundamental uma apurada dicção. Segundo Crow (2010, p. 36) no século vinte e um existe um consenso geral para a pronúncia do latim

¹⁴³ Poetry and text are the primary differences that set a choral performance apart from instrumental music (KARNA e GOODENOW, 2010, p.1)

na música de Igreja nominado de diferentes formas: latim eclesiástico, latim litúrgico, latim italiano e latim romano. Todos se referindo à mesma forma de pronúncia.

O conhecimento da pronúncia do latim eclesiástico é necessário para compositores, regentes e cantores. Na criação musical com texto em latim, é importante que o compositor apresente a correta aplicação da prosódia com sentido de favorecer a fluência de sua execução. Do mesmo modo, o intérprete, regente ou cantor, necessitará executar o texto com acurada articulação e pronúncia, mesmo que para isso tenha que fazer adaptações ou ajustes na prosódia, quando esta não foi devidamente aplicada pelo compositor. Através do texto apresentado na edição de algumas obras abordadas na presente pesquisa, foi possível observar que os compositores brasileiros provavelmente se basearam nos textos litúrgicos contidos no *Liber Usualis*, uma vez que os textos nas edições musicais apresentam o mesmo tipo de orientação para pronúncia, isto é, acentos gráficos sobre as sílabas tônicas das palavras. Apesar do Latim não empregar acentos vocálicos em sua grafia, para proporcionar as informações sobre os acentos tônicos dos textos latinos eclesiásticos, com o objetivo de orientar ao executante quanto às sílabas tônicas das palavras, no *Liber Usualis* encontram-se os registros dos acentos sobre as respectivas sílabas. Entretanto, nessa pesquisa, será mantida a forma íntegra da escrita dos textos em latim, isto é, sem acentos e para orientar quanto à correta pronúncia do texto latino será empregado o sistema de símbolos do Alfabeto Fonético Internacional. Nessa pesquisa, a fonte utilizada como referência para transcrição fonética do Latim Eclesiástico foi baseada em capítulo de mesmo nome, em Moriarty (2008, p. 122-131), que além de fornecer um sistema didático para o uso das chaves de pronúncia, está fundamentado nas regras para pronúncia do Latim Eclesiástico fornecidas em *The Correct Pronunciation of Latin according the Roman Usage* (Rev. Michael de Angelis, C.R.M. Philadelphia: St. Gregory Guild, Inc., 1937). Desse modo, pretende-se fornecer uma transcrição fonética que possa fundamentar e permitir ao executante a realização de uma criteriosa e acurada pronúncia dos textos litúrgicos em latim.

Texto em Latim e Transcrição Fonética	Tradução
Canto Fúnebre Miserere mei Deus mise'rere 'mei 'deus	Misericórdia de mim Deus
Secundum magnam misericordiam tuam se'kundum 'magnam miseri'kordiam 'tuam	Segundo a tua grande misericórdia

Texto em Latim e Transcrição Fonética	Tradução
O Salutaris Hostia O salutaris Hostia, o salu'taris 'ostia	Oh Hóstia salvadora
Quae caeli pandis ostium kwe 'tʃɛli 'pandis 'ostium	Que abre as portas do céu
Bella premunt hostilia 'bela 'pɾemunt ɔs'tilia	Lutas adversas nos oprimem
Da robur, fer auxilium da 'rɔbur, fɛr au'ksilium	Dá força, traz auxílio
Uni trinoque Domino 'uni tri'nɔkwɛ 'dɔmino	Ao Deus, uno e trino
Qui vitam sine termino kwi 'vitam 'sine 'termino	Que nos dê a vida eterna
Nobis donet in patria. 'nɔbis 'dɔnet in 'patria	Na Pátria Celestial
Amen. amen	Amem.

Texto em Latim e Transcrição Fonética	Tradução
Tantum Ergo Tantum ergo sacramentum 'tan tum 'ɛrgo sakra'mentum	O sacramento tão grande
veneremur cernui vene'rɛmur tʃɛrnui	veneremos ajoelhados
Et antiquum documentum ɛt an'tikwum dɔku'mentum	e a antiga lei
novo cedat ritui, 'nɔvɔ 'tʃɛdat 'ritui	dê lugar ao novo rito,
Prestet fides supplementum 'prɛstɛt 'fides suple'mentum	Que a fé sirva de suporte
sensuum defectui. 'sensuum dɛ'fɛktui	aos defeitos dos sentidos.
Genitori, Genitoque dʒɛni'tɔri, dʒɛni'tɔkwɛ	Aos Pais e ao Filho
laus et jubilatio 'laus ɛt jubi'latsio	louvores e jubilação

Salus, honor, virtus 'salus, 'ɔnɔr, 'virtus	Saudações, honra, força
quoque sit et benedictio 'kwɔkwesit et bene'diktsio	e bênção sejam dadas
Procedenti ab utroque. prɔtʃe'denti ab u'trɔkwe	A ele que procede de ambos
compar sit laudatio 'kɔmpar sit lau'datsio	seja dado o mesmo louvor

Texto em Latim e Transcrição Fonética**Tradução**

Veni, Sacte Spiritus Veni, Sancte Spiritus 'veni, 'sankte 'spiritus	Vinde, Espírito Santo
reple tuorum corda fidelium 'reple tu'ɔrum 'kɔrda fi'delium	e enchei os corações dos vossos fiéis
Et tui amoris in eis ignem accende. et 'tui a'mɔris in 'eis 'iɣnem a'tʃende.	e acendei neles o fogo de vosso amor.

Texto em Latim e Transcrição Fonética**Tradução**

O Jesu Mi O Jesu mi dulcissime ɔ 'jesu mi dul'tʃisime	O Jesus meu dulcíssimo
Spes suspirantis animae spes suspi'rantis 'anime	Esperança da alma suspirante
Te quareunt piae lacrimae te 'kwereunt 'pie 'lakrime	Buscam-Te puras lágrimas
Te clamor mentis intimae te 'klamɔr 'menris 'intime	Clama por Ti do íntimo da alma
Mane nobiscum, Domine 'mane nɔ'biskum, dɔmine	Permanece conosco, Senhor
Et nos illustra lumine et nɔs i'lustra 'lumine	E mostra-nos a luz
Pulsa mentis caliginem 'pulsa 'mentis ka'lidzinem	Expulsa a escuridão da alma
Mundum reple dulcedine 'mundum 'reple dul'tʃedine	Enche o mundo com doçura

O Jesu mi dulcissime o 'jesu mi dul'tʃisime	O Jesus meu dulcíssimo
Spes suspirantis animae spes suspi'rantis 'anime	Esperança da alma suspirante

Texto em Latim e Transcrição Fonética Tradução

Si queris miracula Si quaeris miracula si 'kwēris mirakula	Se procuras milagres
Mors, error, calamitas, mōrs, 'erōr, ka'lamitas	Morte, erro, calamidades
Daemon, lepra fugiunt, dēmōn, 'lɛpra 'fudʒiunt	Demônio e doenças fogem
Aegri surgunt sani. 'egri 'surgunt 'sani	Doentes se tornam sãos
Cedunt mare vincula 'tʃɛdunt 'marɛ 'vinkula	Acalma os grilhões do mar
Membra, resque perditas 'membra, 'rɛskwɛ 'perditas	Membros, coisas perdidas
Petunt et accipiunt 'petunt et a'tʃipiunt	Pedem e recebem
Iuvenes et cani. 'iuvenes et 'kani	Jovens e velhos
Pereunt pericula, 'perɛunt pe'rikula	Desaparecem perigos
Cessat et necessitas 'tʃɛsat et ne'tʃɛsitas	Cessam as necessidades
Narrant hi, qui sentiunt, 'narent ki, kwi 'sentiunt	Que o atestem aqueles que experimentaram,
Dicant Paduani. 'dikant padu'ani.	Que o declarem os Paduanos

Texto em Latim e Transcrição Fonética Tradução

Panis Angelicus Panis Angelicus 'panis an'dʒɛlikus	O Pão Angélico
Fit panis hominum fit 'panis 'ɔminum	Torna-se pão dos homens

Dat panis cœlicus figuris terminum dat 'panis 'tʃɛlikus fi'guris 'terminum	O Pão celeste dá fim aos símbolos
O Res mirabilis o res mi'rabilis	Oh coisa admirável
Manducat Dominum man'dukat 'dōminum	O Senhor é o alimento
Pauper, pauper servus et humilis 'pauper, 'pauper 'servus et 'umilis	Do pobre e humilde servo
Te trina Deitas unaque poscimus te 'trina 'deitas u'nakwɛ 'pōsimus	A Ti Deus Uno e Trino pedimos
Sic nos tu visita, sicut te colimus sik nōs tu 'visita 'sikut te 'kōlimus	Que nos visites, assim como te honramos
Per tuas semitas pɛr 'tuas 'sɛmitas	Pelos teus caminhos
duc nos quo tendimus duk nōs kwō 'tendimus	conduz-nos porque almejamos
Ad lucem quam inhabitas. ad 'lutʃɛm kwami 'nabitās	A luz em que habitas
Amen. 'amen	Amem.

Texto em Latim e Transcrição Fonética**Tradução**

Cor Dulce, Cor amabile Cor Dulce, Cor amabile, kɔr 'dultʃɛ, kɔr a'mabile,	Coração Doce, Coração amável
amore nostri saucium, a'mɔrɛ 'nɔstri 'sautʃium,	Por amor a nós imolado
amore nostri languidum, a'mɔrɛ 'nɔstri 'langwidum	Por amor a nós abatido
fac sis mīhi placabile. fak sis 'miki pla'kabile	Tem misericórdia de mim
Cor Jesu melle dulcius, kɔr 'jesu 'mɛle 'dultʃius.	Coração de Jesus, mais doce que o mel
Cor sole puro purius, kɔr 'sɔle 'puro 'purius	Coração mais puro do que o sol

Verbi Dei Sacrarium, 'verbi 'dei sa'krarium,	Santuário do Verbo de Deus
Opum Dei compendium. 'opum 'dei kɔm'pendium.	Soma de todas as obras de Deus
Tu portus orbi naufrago, tu 'pɔrtus 'ɔrbi 'naufrago	Tu porto do mundo para os náufragos
secura pax fidelibus, sɛ'kura paks fi'delibus,	Paz segura para os fiéis
Reis asylum mentibus, 'reis a'silum 'mentibus	Asilo para os espíritos culpados
piis recessus cordibus 'piis rɛ'tʃesus 'kɔrdibus	Refúgio para os corações piedosos

Texto em Latim e Transcrição Fonética**Tradução****Novena de Nsa. Sra. da Conceição****Ladainha**

Kyrie, eleison.

'kiriɛ, ɛ'leison

Senhor, piedade de nós.

Christe, eleison.

'kristɛ, ɛ'leison

Cristo, piedade de nós.

Kyrie, eleison.

'kiriɛ, ɛ'leison

Senhor, piedade de nós.

Pater de cælis, Deus, miserere nobis.

'pater de 'tʃɛlis, 'deus, mise'rere 'nɔbis

Deus Pai do céu, tende piedade de nós

Sancta Maria, ora pro nobis.

'sankta ma'ria, 'ɔra prɔ 'nɔbis

Santa Maria, **rogai por nós**

Virgo Fidelis,

'virgɔ fi'delis,

Virgem Fiel, (**até o final responde-se
com rogai por nós**)

Sancta Virgo virginum,

'sankta 'virgɔ 'virdʒinum

Santa Virgem das Virgens,

Mater divinæ gratiæ,

'mater di'vine 'gratsiɛ

Mãe de divina graça,

Mater castissima,

'mater kas'tisima,

Mãe castíssima,

Turris Davidica, 'turis da'vidika	Torre de David,
Mater intemerata, 'mater inteme'rata,	Mãe destemida,
Mater admirabilis, 'mater admi'rabilis,	Mãe admirável,
Regina Angelorum, re'džina ange'lorum	Rainha dos Anjos,
Virgo veneranda, 'virgo vene'randa,	Virgem venerável,
Salus infirmorum, 'salus infir'morum,	Saúde dos enfermos,
Virgo potens, 'virgo 'pōtens,	Virgem poderosa,
Sedes sapientiæ , 'sedes sapi'entie,	Sede da sabedoria,
Vas spirituale, vas spiritu'ale,	Vaso espiritual,
Vas insigne devotionis, vas in'signe devōtsi'ōnis,	Vaso de insigne devoção,
Domus aurea, 'domus 'aurea,	Casa de ouro,
Janua cæli, 'janua 'tʃeli	Porta do céu,
Consolatrix afflictorum, kōnsō'latriks aflik'torum	Consoladora dos aflitos,
Regina Prophetarum, re'džina prōfē'tarum,	Rainha dos profetas
Regina Martirum, re'džina 'martirum,	Rainha dos mártires,
Regina Virginum, re'džina 'virdžinum,	Rainha das virgens
Regina Sine labe originali concepta, re'džina 'sine 'labe ōridžī'nali kōn'tʃepta,	Rainha concebida sem pecado original,

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, 'aɲus 'dei, kwi 'tɔlis pe'kata 'mundi, parce nobis, Domini. 'partʃe 'nɔbis, 'dɔmini.	Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, perdoai-nos Senhor.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, 'aɲus 'dei, kwi 'tɔlis pe'kata 'mundi, Miserere nobis. mise'rere 'nɔbis.	Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.

Texto em Latim e Transcrição Fonética**Tradução**

Antiphona Sub tuum praesidium Sub tuum praesidium confugimos sub 'tuum pre'sidium kɔn'fudʒimus	Sob tua proteção buscamos refúgio
Sancta Dei Genitrix 'sankta 'dei 'dʒenitriks	Santa Mãe de Deus
Nostras deprecationes 'nɔstra deprekatsi'ɔnes	Nossas súplicas
ne despicias in necessitatibus nostris ne des'pitʃias in netʃesi'tatibus 'nɔstris	não despreze em nossas necessidades
Sed a periculis cunctis libera nos semper sed a pe'rikulis 'kunktis 'libera nɔs 'semper	Mas de todos os perigos livrai-nos sempre
Virgo gloriosa et benedicta 'virgo glɔri'ɔsa et bene'dikta	Virgem gloriosa e bendita

Texto em Latim e Transcrição Fonética**Tradução**

Gloria Patri Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto 'glɔria 'patri et 'filiɔ et spi'ritui 'sankto	Gloria ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo
--	--

ANEXO V

PARTITURAS

Henrique Oswald (1852-1931)	<i>Tantum Ergo</i> <i>Veni Sancte Spiritus</i>
Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Canto Fúnebre <i>O' Salutaris Hostia</i> <i>Tantum Ergo</i>
Francisco Braga (1868-1945)	Da Novena de N. Sra. da Conceição <i>Kyrie e Pater de caelis</i> Ladainha <i>Agnus Dei</i> Antífona <i>Sub tuum presidium</i> <i>Ave Maria e Gloria Patri</i>
Barroso Neto (1881-1941)	Prece Ave Maria <i>O Jesu mi</i>
Glauco Velásquez (1884-1914)	3º Padre Nosso 2ª Ave Maria
Luciano Gallet (1893-1931)	Padre Nosso <i>Si queris Miracula</i>
Villa-Lobos (1887-1959)	<i>Panis Angelicus</i> <i>Cor Dulce, Cor Amabile</i>

