

A MÚSICA, ENTRE A CAPELA E O SALÃO

O CLASSICISMO VIENENSE E O PAPA BENTO XIV

OBJECTIVOS:

- Contextualizar a música sacra do período clássico com a vida da corte e a profissionalização da música;
- Conhecer as condicionantes que marcavam a prática musical nas capelas e catedrais no séc. XVIII;
- Identificar elementos da relação “sacro / profano” na música religiosa do período “clássico”;
- Interpretar a *Carta “Annus qui hunc”* de Bento XIV no contexto da prática musical sacra do tempo;

O Concílio de Trento tinha definido, voluntária ou involuntariamente, dois caminhos para a música sacra: por um lado, a música relacionada com o culto, a música litúrgica propriamente dita seguia os cânones estéticos da polifonia franco-flamenga agora purificados dos excessos, segundo modelo palestriniano e da Escola Romana, embora com algumas variantes; por outro lado a música devocional, muito mais próxima do povo de Deus, seguia os caminhos do *Oratório* e de outras manifestações congéneres. Estes caminhos, traçados já em finais do século XVI, haveriam de preencher todo o século XVII com a música sacra confinada aos princípios mais conservadores e ao contraponto, agora designados por “*primeira prática*”, enquanto a outra música se adaptava às novidades da “*segunda prática*” com particular influência da Ópera e da música profana em geral. É com este estado de coisas que se chega ao século XVIII. Este, na sua primeira parte não é particularmente fecundo em obras de música para a liturgia da missa, com excepção da grande *Missa em Si menor* de Johann Sebastian Bach, por sinal um compositor luterano e alguns exemplos marcantes como as missas de Monteverdi e outros num estilo marcadamente contrapontístico, ou peças isoladas

como alguns “Kyrie” e o célebre “Glória” de Vivaldi. As *Missas* de Domenico Scarlatti continuam o estilo marcadamente contrapontístico, ao passo que António Caldara já revela alguma influência da ópera, isto na transição do séc. XVII-XVIII.¹ Alguns dos defeitos de cantores e cantorias não se dissipam, antes pelo contrário. Daí que se encontrem escritos como este de 1638:

*Saepe per ecclesias, auri mercede guidati,
Cantores isti, missas super organa cantant;
Nec tantum missas: vespers, completas et altros
Quos sacra insequent nobis psalteria cantus.
Sed persaepe metros lascivos, atque profanos
Ad garga cantant, gorga frisolante, motectos;
Non ut nostra levent ad sacrum pectora cultum,
Non ut rendantur coelo pro munere grates,
Non ut devotas alzent ad sidera mentes;
At ut gonfiantes vana prurigine pectus
Alliciant nostros ad fornicaria sensus;
Hinc non humana potius, sed voce ferina
Cantillant, strillant, mugiunt, frendentque, boantque.*

[Muitas vezes pelas igrejas, guiados pelo prazer do ouvido
esses cantores, cantam missas com base no canto polifónico,
não só missas: vésperas, completas e outros ofícios,
que o canto dos salmos nos propõem
Mas principalmente dedicam-se a competir com versos lascivos e profanos
em motetes cantados de goela aberta...
Não para elevarem os nossos corações em direcção ao sagrado culto,
não para que demos graças ao céu pelos dons recebidos,
não para que as mentes se elevem para o céu
Mas para que, de peito cheio de coisas fúteis,
seduzam os nossos sentidos para a devassidão:
Daqui não vem qualquer alimento humano,
mas com voz animalesca cantam, vociferam, magem, rangem os dentes e zurram].²

Na segunda parte do século XVIII recupera-se o interesse pela música para o ofício e a missa, muito em função da importância que as celebrações readquiriram no contexto das cortes europeias, nomeadamente no mundo germânico. É neste contexto que vamos

¹ Há alguns exemplos interessantes quer dentro do espírito e estilo mais conservador, nomeadamente na exploração da *policoralidade* ou multiplicação das vozes. Mesmo entre nós, a *Missa a 8 vozes* de João Rodrigues Esteves. O *Glória* de Vivaldi, como aliás a *Missa em Si menor* de Bach já revelam um estilo muito próximo da *Missa-Cantata* que será explorado depois.

² A situação caricaturada por este texto bem com a utilização de melodias de cânticos de outras confissões religiosas é combatida violentamente pela *Constituição “Piae Sollicitudinis Studio”* do Papa Alexandre VII em 1657. Trata-se de um documento normativo, incisivo e radical nas sanções a aplicar a que ninguém escapa. Dada a suavidade com que estas coisas vinham sendo tratadas habitualmente pelo Magistério, adivinha-se que o ambiente não devia ser nada bom. Num *Decreto* de 1692, Inocêncio XII reitera a aplicação da *Constituição* anterior queixando-se do seu incumprimento.

encontrar a considerável produção de compositores como Johann Joseph Fux e mais tarde a de Franz-Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart ao nível da música sobre o texto do Ordinário da Missa.

1. O ambiente sócio-religioso da música sacra do período clássico

Nesta época, meados do séc. XVIII, o crente participava individualmente, escutando ainda que integrado numa assembleia, a palavra que lhe era dirigida na pregação e a música executada pelos cantores ou instrumentistas: a música sacra era então uma espécie de revelação de Deus, um prolongamento do canto dos anjos, algo que vinha de cima, muitas vezes do indefinido, até do ponto de vista do espaço, na medida em que os cantores a executavam escondidos no coro alto o que provocava mesmo um certo ambiente de mistério. Por isso, a música sacra ou litúrgica era um apelo à interiorização das verdades da fé transmitidas pelos textos, era uma oportunidade de fruição estética e extática que envolvia e se transformava em oração e, por isso mesmo, uma espécie de revelação mais alta que a própria teologia. Daí a importância quase sacerdotal do compositor transformado em porta-voz do divino, em motor de reflexão, meditação, oração e adoração individualmente vivida. A música litúrgica de então era também uma *música funcional*, obedecendo aos ditames do contrato entre um Príncipe, um Bispo ou uma Congregação e o compositor deveria obedecer aos requisitos de uma vivência religiosa convicta e profissionalmente assumida como condição de candidatura ao posto de mestre de capela.

A relação da música com a liturgia define-se tendo em conta três componentes principais: a estrutura do *Ordinário da Missa*, as regras particulares de cada capela, como acontece com o Príncipe-Arcebispo Hieronymus Colloredo e o seu mestre de capela, Mozart, e a *Encíclica “Annus qui hunc”* de Bento XIV, publicada para o grande Jubileu de 1750. Quanto à estrutura da liturgia e importância dos respectivos formulários, deveremos ter em conta particularmente o caso do “Sanctus” e do “Agnus Dei”; o primeiro era cantado em duas partes distintas: uma que correspondia ao texto até “Hossana in excelsis”, era executada antes do início do Cânon; seguia-se então um *Prelúdio*, mais ou menos longo, executado durante o Cânon que era rezado *sumissa voce*, até à Consagração; executava-se finalmente o “Benedictus” referindo-o a Cristo já

presente sob as espécies acabadas de consagrar.³ Tudo isto concedia um tempo considerável à execução musical e um certo espaço à criatividade do compositor. O mesmo se diga do “Agnus Dei” que poderia facilmente adentrar-se no período da comunhão sem qualquer problema porque o texto da missa era reservado ao celebrante e acólitos e a comunhão não era então muito frequente.⁴ O “Glória” e o “Credo”, mesmo atendendo à sua extensão, tinham que ser muito breves, respeitando a estrutura mais descritiva dos respectivos textos.

Importantes, para a concepção da música sacra no séc. XVIII são as regras da capela musical do Príncipe Hieronimus Colloredo, para quem Mozart trabalhou. Na capela do Príncipe, a liturgia devia ficar imune da desbordante música concertante para dar lugar à pregação e ao canto popular, que deveriam ocupar mais tempo que a música, para não ficar a ideia de que se estava num concerto. Por isso, a *Missa brevis* constituía a regra e a *Missa Solemnis* a excepção.⁵ Isto significava que a duração das obras litúrgicas obedecia a limites muito estreitos e rígidos – a regra proposta por Colloredo era a de que o total da Missa não deveria ultrapassar os 45 minutos – ao ponto de os compositores se verem obrigados a sobrepor as diferentes secções do texto, nomeadamente nos mais longos do *Gloria* e do *Credo*, distribuindo-as pelas diferentes vozes – *politextualidade* – que cantavam em simultâneo e dentro de uma trama polifónica que ignorava a clareza para quem escutava, contanto que se conseguisse uma execução breve. A Missa era mais uma celebração da “liturgia palaciana” que uma verdadeira acção litúrgica; era uma espécie de *theatrum sacrum* onde se representava o sacrifício da eucaristia.⁶

³ O melhor exemplo desta prática, para não falarmos já de obras de Mozart ou de Haydn, é o “Sanctus” da *Missa Solemnis* de Beethoven. (Cfr. o comentário de MANUEL FARIA, “Beethoven, compositor católico” in *Cenáculo* 64 (1977), p. 25-43).

⁴ O carácter místico desta relação entre o “Agnus Dei” e a comunhão sacramental é referido por Mozart numa conversa sobre a diferença entre a liturgia protestante e a católica; ali, Mozart apela à experiência do recolhimento envolvente da comunhão, alimentado pelo canto do “Agnus Dei”, ao mesmo tempo que traz a cada comungante ajoelhado a mensagem: “Bendito o que vem em nome do Senhor...”, ao contrário de uma visão racional da religião que ele entende existir nos protestantes. Mozart terá dito ao seu amigo – eventualmente o director de coro da Igreja de S. Tomás de Leipzig, Johann Friedrich Doles – que “estes protestantes iluminados nunca poderiam compreender verdadeiramente o que quer dizer “Agnus Dei qui tollis peccata mundi”. (Ver Karl Barth, *Carta a Mozart*, in KARL BARTH, *o. cit.* p. 10 e HANS KÜNG, *o. cit.* p. 20-21).

⁵ ECKHARD JASKINSKI, *Breve Storia della Musica sacra*, Queriniana, Brescia, 2006, p. 93.

⁶ Isto ajuda também a compreender o facto de as partituras de Mozart apresentarem um desenvolvimento particular desde o “et incarnatus” até ao “et resurrexit” no Credo e tudo o resto ser realizado com a maior concisão possível: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, mais demora no Benedictus e Agnus Dei.

2. A acção de Bento XIV e a *Encíclica “Annus qui hunc”*

Documento fundamental para a história da música sacra e para compreendermos o pensamento da Igreja a respeito da música no séc. XVIII é a *Encíclica “Annus qui hunc”* de Bento XIV, publicada a 9 de Fevereiro de 1749. Trata-se de um documento destinado a orientar as celebrações do Jubileu de 1750, em que este Pontífice, considerado um dos mais cultos de toda a História da Igreja, desejava dar ao mundo um exemplo do que seria a boa música sacra. Pelo que podemos deduzir da sua leitura, não seria muito de recomendar a prática do canto nas igrejas de então. Entre outras coisas, afirma este Papa: “Santo Agostinho, no seu tempo, chorava de devota ternura ao ouvir cantar nas igrejas os santos louvores do Senhor e ao compreender as palavras acompanhadas do canto.”⁷ Talvez ele hoje chorasse também, se ouvisse algumas das músicas que se cantam nas Igrejas, não por devoção, mas pela dor de escutar o canto e nada entender das palavras” (n. 9). O pontífice fala particularmente de alguns elementos profanos que infestavam o canto litúrgico de então, sobretudo pela semelhança com o teatro de ópera. O canto litúrgico, diz ele, “é o que leva a alma dos fiéis à devoção e à piedade;⁸ é também aquele que, executado nas igrejas de Deus, segundo as regras e o decoro, é escutado pelas pessoas devotas e preferido ao chamado canto figurado” (n. 2), de tal modo que, mesmo que executado com o acompanhamento de instrumentos musicais “seja executado de modo tal que não pareça profano, mundano ou teatral” (n. 3); de facto “não há entre os santos e escritores do passado ninguém que não condene o canto teatral nas igrejas e que não deseje uma diferenciação entre o canto sacro das igrejas e o canto profano próprio da cena”. E continua: “é célebre o texto de S. Jerónimo que diz: não basta cantar em honra de Deus com o som da voz, mas é preciso unir o coração à mesma voz. Nem é preciso cantar à maneira dos actores, contraindo a garganta e os lábios para que na igreja se ouçam melodias e cantos teatrais” (n.6). A

⁷ Refere-se Bento XIV à passagem das *Confissões* em que Santo Agostinho diz: “Como chorei ao escutar teus hinos e cânticos, profundamente comovido pelas vozes da tua Igreja cantando suavemente! As vozes penetravam nos meus ouvidos e com a sua corrente ia jorrando gota a gota a verdade no meu coração. Despertou o sentimento de Deus, caíram-me as lágrimas, e eu sentia-me plenamente feliz” (SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, IX, 6, 14). Desta felicidade provocada pela experiência estética, ainda que de ordem espiritual, virão algumas dúvidas a Santo Agostinho sobre a música sacra: não seria o prazer provocado por esta experiência estética prejudicial à acção da Palavra de Deus no crente?

⁸ Esta doutrina de Bento XIV não está muito longe das doutrinas de pendor “pietista” que se desenvolveram particularmente a partir do séc. XVII, sobretudo no mundo protestante, mas que também afectaram a espiritualidade e liturgia católicas. Daqui derivará o “devocionismo” do séc. XVIII-XIX... e XX.

teatralidade de que fala Bento XIV refere-se à afectação da voz a que ele chama “*unguento soave*” e a certo tipo de ornamentação que caracterizava o canto lírico, considerados inadequados para o canto litúrgico, pois este deve ser um simples acompanhante e clarificador do sentido das palavras.

3. A música sacra dos compositores vienenses

3.1 *Joseph Haydn*

Estamos, de facto, em tempos marcados por uma certa distância entre a prática da fé e a vida social, em que se podem questionar os motivos quer da prática litúrgica quer da produção musical dos compositores, agora transformados, ou reduzidos à condição de assalariados dos grandes senhores, fossem eles Príncipes, Bispos, ou Príncipes-Arcebispos, designação que nos dá uma ideia da confusão sócio-religiosa de que a música se faz eco ou é uma consequência. É assim que as “Missas” de Haydn nos transmitem mais o testemunho de uma religiosidade marcada pelo ambiente da corte e as realizações ou façanhas do Príncipe de Esterhazy, como são o eco de uma conjuntura europeia marcada pelos conflitos internacionais. Assim, temos uma *Missa de Nelson*, uma *Missa Teresiana*, uma *Missa dos Timbales* ou *Missa Militar*, como podemos ter uma *Missa em honra de Santa Cecília* ou uma pequenina *Missa em honra de São João de Deus*.

Encontramos já nestas obras a consequência dos constrangimentos de tempo a que a música litúrgica estava sujeita em função dos interesses dos senhores mais do que do verdadeiro culto e louvor a Deus.⁹ A liturgia fazia parte do cerimonial da corte como os bailes ou banquetes, e a ele estava subordinada. Por outro lado, o crente, fosse ele senhor, convidado ou mero participante na cerimónia, limitava-se a escutar a música que saboreava mais ou menos com o interesse e a devoção de um concerto. Estamos porventura perante o clímax do divórcio entre a música e o culto e particularmente entre a música e a assembleia. Por isso mesmo, o texto da liturgia pouco ou nada interessava

⁹ Joseph Haydn cultivou vários géneros de música sacra para além da Missa que aqui nos ocupa: *Motetes*, algumas belas “*Salve Regina*”, *Stabat Mater*, e dois Oratórios sacros incontornáveis. *A Criação*, uma das maiores obras-primas da História da Música e *As Sete Palavras de Cristo na Cruz* que começou por ser um Quarteto de Cordas baseado no mesmo tema a que depois foi acrescentado o texto.

naquele tempo – até porque também era por demais conhecido – pelo que se podia cantar mesmo sem ser percebido. Daí o fenómeno da politextualidade e outros artifícios a que era sujeito o texto litúrgico em função das exigências da forma, das possibilidades dos cantores ou da estrutura melódica importada de outra qualquer proveniência.

Gloria

Allegro (di molto)

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello
e Basso

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, qui

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, lau - da - mus

Allegro (di molto)

glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa -

tol - lis pec - ca - ta mun - di. Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, qui

Pa - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu

HAYDN, *Missa Breve em honra de São João de Deus*

Politextualidade no Glória

3.2 Wolfgang Amadeus Mozart

O caso de Mozart não é muito diferente do de Haydn, mesmo que a religiosidade e convicções do compositor fossem uma condição fundamental para o exercício do cargo de mestre de capela e compositor da corte. Por isso que ele escrevia, na sua candidatura à capela musical de Viena: “Incentivado por um desejo de fama, por um amor ao trabalho e pela convicção acerca dos meus talentos, atrevo-me a solicitar o posto de vice-mestre de capela, mais propriamente porque Salieri, o mais hábil mestre de capela, nunca se dedicou propriamente ao estilo eclesiástico em música enquanto eu me tornei

completamente familiar com tal estilo desde a minha juventude”.¹⁰ Mas será que a familiaridade afirmada com o estilo da música de igreja corresponde verdadeiramente a uma vida de crente seriamente assumida no sei dia a dia? Em que medida não estaremos perante um mero profissionalismo ou habilitação estilística, para mais no caso de Mozart que se podia orgulhar de escrever em todos os estilos de música então vigentes na Europa? Não seria assim tão natural para Mozart escrever no mais puro estilo eclesiástico porque, pese embora a sua genialidade, ele não era particularmente versado na técnica do contraponto,¹¹ um requisito fundamental para a escrita da música sacra de então, de acordo com os cânones vigentes. Mas, até aí, Mozart haveria de deixar a marca da sua originalidade e uma certa rebeldia.

A música sacra de Mozart, mesmo que não possamos partilhar o optimismo daqueles que dizem tratar-se de “um rito religioso em música ou de liturgia interpretada”,¹² segue de perto a estrutura da Missa e as regras apontadas por Colloredo: Mozart procura “dizer o máximo no mais curto espaço musical”.¹³ Isto leva a que todas as suas Missas pensadas para a liturgia primem pela brevidade, mesmo as mais solenes como a *Missa da Coroação KV 317* e a *Missa Solemnis KV 337*. Nestas obras, escritas para solistas, coro e orquestra, não há passagens estritamente instrumentais para além de uma introdução breve no “Benedictus” da KV 317 e uma introdução breve ao “Kyrie” da KV 337. As vozes do coro seguem quase sempre em paralelo, não havendo grandes passagens em contraponto, pelo que a clareza do texto é indiscutível. A concisão é notória, ao ponto de apenas se poder atender a certos pormenores da construção a partir da leitura, mesmo que o compositor nunca tenha cedido à tentação da sobreposição de textos por questões de brevidade, como aconteceu particularmente com Haydn. Mais, a

¹⁰ Carta ao Arquiduque Francisco, de Viena, em Maio de 1790, in *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, selected and edited by Hans Mersmann*, Dover Publications, New York, p. 248. Será esta, salvo afirmação em contrário, a nossa referência para as citações das cartas de Mozart.

¹¹ Quando Mozart foi proposto para membro da Academia Musical de Bolonha teve que, segundo as regras da Academia, fazer um teste de contraponto. Oficialmente, o trabalho apresentado convenceu os académicos e ele foi admitido, só que o trabalho fora realizado pelo P. Martini e o compositor limitou-se a copiá-lo. O trabalho autógrafo do compositor, que se pode hoje admirar na Biblioteca do Conservatório de Bolonha, daria para uma reprovação sem apelo em qualquer exame de contraponto, logo ao primeiro compasso... Só muito mais tarde, depois de algumas lições do mesmo P. Martini é que Mozart conheceu e dominou verdadeiramente a técnica do contraponto e fuga. E o resultado vê-se em obras como o *Requiem* e o Final da *Sinfonia n. 41 em Dó Maior*.

¹² HANS KÜNG, *o. cit.* p. 64, referindo uma afirmação de Klaus Hammer in K. HAMMER, W.A. Mozart – eine Theologische Deutung. Eine Beitrag zur theologischen Anthropologie, Zurich, 1964, p. 355.

¹³ CARL DE NYS, *La Musique Religieuse de Mozart*, P.U.F. Paris, 1982, p. 38.

ao recolhimento, preparando o ambiente para a comunhão.¹⁴

MOZART, *Missa da Coroação*, Agnus Dei

Melodia de “Dove sono i bei momenti” da Ópera *Così fan tutte*

¹⁴ Esta parte relacionada com Mozart como outros elementos do texto são retirados de JORGE ALVES BARBOSA, “Entrar no jogo de um homem crente – a música sacra de Mozart” in *Revista Estudos*, Coimbra 2006, escrito para o centenário do nascimento de Mozart.

3.3 Ludwig van Beethoven

A produção musical sacra de Beethoven não sendo muita em quantidade reveste-se de uma importância capital não só para compreendermos a música sacra do tempo, mas sobretudo para compreendermos os caminhos que abre para o futuro. A música romântica haveria de seguir outros princípios, que veremos adiante, mas na obra deste compositor encontramos já uma síntese do que de melhor se escrevera nos tempos passados e do que de melhor se escreveria nos séculos futuros. Limitando-nos à composição musical para a liturgia da Missa,¹⁵ Beethoven escreve a *Missa em Dó Maior* com um tom de gravidade e contenção que a situa mais ou menos dentro da tradição clássica e sem ceder aos efeitos de mundanidade que encontramos em Haydn ou Mozart. Por outro lado, na sua *Missa Solemnis*, op. 123, para além de estarmos perante uma das obras mais importantes da música sacra de todos os tempos, o compositor revisita o grave estilo palestriniano – por exemplo no *Christe eleison* ou no “In gloria Dei Patris” do *Glória* – para nos dar sublimes páginas do mais puro contraponto, bem como escreve outras páginas onde a expressividade romântica e a perspectiva pessoal da fé são bem patentes, nomeadamente no *Sanctus* e *Benedictus* ou particularmente no *Credo* onde o sentido da música acompanha cada frase do texto: salientaremos o lirismo de “*Et incarnatus*”, o dramatismo de “*Crucifixus*” para além da obsessiva repetição de “*Credo... credo*”. A *Missa* é entendida por Beethoven como uma profissão pessoal de fé, uma forma de comunicar aos outros a profundidade e o dramatismo do seu acreditar, numa linguagem em que a afectividade e o sentimento acabam por definir a chave de leitura para a sua compreensão e interpretação. A expressão beethoveniana colocada no cabeçalho da obra – “vinda do coração, possa chegar ao coração” – marca o sentido da composição sacra romântica enquanto expressão individual de fé que se quer partilhar, convidando os outros a assumi-la num único acto de religiosidade.

Como refere Luigi Garbini,¹⁶ “na *Missa Solemnis*, Beethoven procura, antes de mais, um princípio unitário, uma forma que faça deslizar as partes do texto uma na outra,

¹⁵ Beethoven escreveu ainda o *Oratório “Cristo no Monte das Oliveiras”* e mais algumas peças breves de sabor religioso, mas a música sacra propriamente dita ficou-se por estes exemplos, o que já não é pouco. No entanto a sua posição perante o texto da Missa revela já uma ideia que será cara aos românticos: entende-o como algo muito sério, que não se deveria encarar com a leviandade de uma produção para consumo. Daí o se escreverem tão poucas missas no período romântico.

¹⁶ LUIGI GARBINI, *Breve Storia della Musica Sacra*, p. 324-325.

retirando quase imediatamente a sua recordação da memória do ouvinte. É o que acontece no *Christe*, onde efectivamente não temos uma interrupção do pensamento musical, a partir do momento em que a secção que se segue não é entendida como elemento contrastante, mas algo que brota da ligação do desenvolvimento (um fá sustentado). Liturgicamente, o texto do *Kyrie* prevê uma simples fórmula composta de um título cristológico a quem é dirigida uma súplica. A identidade textual entre a primeira e a terceira frase induz a conceber de maneira homogênea não só o rito mas também a construção global do trecho musical, segundo as regras da forma “sonata”. (...) A massiça presença de ideias musicais que se transformam em “fugatos” – no final do *Credo*, em “*Et itam venturi saeculi. Amen*” tem uma fuga quase tão longa como todo o resto do *Credo* – e uma certa ambiguidade harmónica que evoca o mundo arcaico dos movimentos gregorianos, caracterizam o estilo “sacro” de Beethoven. Como recorda Christian Michaelis, a *Fuga* representava a quinta essência do sublime, enquanto união da multiplicidade, provocando imediato espanto no desenvolvimento crescente das sensações. A música sacra é associada tradicionalmente ao estilo contrapontístico, e também este aspecto serve a Beethoven para salvaguardar o seu trabalho da influência devoradora da estrutura sinfónica na música de então”. Sabemos pelo testemunho do próprio Beethoven que ele consultou as obras de Palestrina para se imbuir do espírito da música sacra e o efeito dessa consulta é notório na partitura da *Missa Solemnis*: a linguagem modal que utilizava então também nos últimos *Quartetos*, e o estilo de escrita levado ao ponto de utilizar as figurações antigas como o compasso de “capella”.

É evidente que o estilo sinfónico se encontra presente do princípio ao fim da obra ou não seja ela contemporânea da *Nona Sinfonia*, como se pode ver desde as primeiras páginas do *Kyrie* com um “tutti” orquestral que inclui o Órgão – mais uma concessão ao espírito litúrgico, mesmo que o órgão não seja nunca utilizado a solo – e o contraste entre fortíssimos e pianíssimos, expressão do ideal romântico do “Sturm und Drang” ou da “teoria dos afectos”. Com a *Missa Solemnis*, Beethoven convida-nos a participar não numa missa, mas num ritual concertístico em honra do homem que ora se eleva às alturas do Todo-Poderoso, numa atitude algo arrojada – ou mesmo arrogante – ora se inclina reverente, submisso, ou mesmo subjugado por um Deus que tanto pode ser o Deus de Abraão, Isaac, Jacob e Jesus Cristo, como pode ser a natureza ou o Super-Homem, ideal que o compositor romântico terá sempre diante de si qual desafio à superação de si próprio ou sinal ineludível das suas limitações.

The image shows a page of musical notation for Beethoven's *Missa Solemnis*, specifically the Kyrie section. The page is numbered 3 in the top right corner. It features a large piano introduction at the top, consisting of multiple staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the piano introduction, there are vocal staves with lyrics in Portuguese: "Ky - ri - e." and "Ky - ri - e e - lei -". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The page is filled with musical notation, including staves for piano and vocal parts, and lyrics in Portuguese.

BEETHOVEN, *Missa Solemnis*, Kyrie

Expressividade e dramatismo

4. Conclusão

Paralelamente à obra destes grandes compositores proliferou um repertório de melodias para serem cantadas pelo povo, realizadas por poetas e compositores menores e que se

destinavam a promover a devoção, não sem se deixarem cair num sentimentalismo e pietismo que pouco mais fizeram do que afastar a música de qualidade dos serviços litúrgicos. Como bem recorda Eckhard Jaschinsky, todo este movimento se pode centrar na separação progressiva da música teatral da música sacra, ou mesmo da música sacra da música profana. De facto, enquanto a música para o teatro influenciou a composição de obras espirituais de grande qualidade – como o Oratório, a Cantata e a Paixão – as obras menores destinadas à comunidade foram influenciadas por um novo espírito devocional, inspirado pelo puritanismo inglês e pela reforma suíça; entre os luteranos do séc. XVII nasceu o *pietismo*. O acento que Lutero colocava na piedade e na moral pessoal dos fiéis veio a repercutir-se no canto das comunidades em todas as confissões cristãs. Um dos frutos deste movimento foi um património rico e também belo de cânticos. Tal repertório era constituído por textos simples, escritos na primeira pessoa e ligados a melodias fáceis e graciosas. Todavia, em mãos de compositores e poetas menos dotados, saiu também uma música sentimental, formal e privada de imaginação. Estão assim definidos os caminhos a trilhar doravante pela música sacra. Uma música que muito dificilmente voltará a ser sacra, já que o ambiente cultural do século XIX se encarregaria de retirar a pouca sacralidade que restava à própria música.

Resumindo:

