

LITURGIA E CONCERTO

MÚSICA SACRA E MOVIMENTO ROMÂNTICO

OBJECTIVOS:

- Estabelecer a relação entre o individualismo, a estética romântica e a prática musical sacra;
- Apontar as características de uma música sacra inspirada em convicções religiosas de teor romântico e pessoal;
- Definir o conceito de “Deus” subjacente à música sacra romântica;

Quando se fala da *Missa Solemnis* de Beethoven como um “ritual concertante” está-se a definir os contornos duma música sacra já marcada pelo movimento romântico. De facto, ao preconizar ideais como a exaltação da fraternidade universal, a divinização da natureza, o indivíduo como centro do mundo e mesmo Deus como um simples arquitecto do universo está-se a criar as raízes e a definir os parâmetros de um culto que tanto poderia ser acompanhado pela *Missa Solemnis*, ou pela *Nona Sinfonia* de Beethoven como pelo *Parsifal* de Wagner. Não estamos então muito longe daquela mentalidade marcada pelos ideais maçónicos ou da Revolução Francesa, muito caros a uma sensibilidade humanista e filantrópica que influenciou muita gente bem intencionada daqueles tempos, como Joseph Haydn ou Mozart. É conhecida a colaboração deste compositor com obras para o cerimonial das lojas maçónicas, uma prática que obedeceria, afinal, à mesma funcionalidade que caracterizou também a sua obra religiosa. Efectivamente “toda a música de Mozart, mesmo a música sacra, corresponde a uma visão geral da existência que, enquanto se coagula no interior de um pensamento musical preciso, faz encontrar a sua sensibilidade místico-alquímica, com a necessidade de acompanhar os momentos celebrativos do ritual maçónico”.¹

¹ LUIGI GARBINI, *Breve Storia della Musica Sacra*, Ed. Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 315.

São claras, nesta música, as marcas da ritualidade maçónica, um estilo já presente na obra religiosa do compositor, nomeadamente a utilização exclusiva das vozes masculinas e dos instrumentos de sopro, com relevo para o “*corno di bassetto*” ou o clarinete, e mesmo dos metais. Não estaremos muito longe daquela situação anterior da utilização de temas sacros em obras profanas, (das *missas* para as *óperas*) numa evocação da religiosidade em ambientes marcadamente profanos.² Por exemplo, uma das músicas mais *maçónicas* de Mozart, a *Música fúnebre maçónica* KV 477, apresenta reminiscências do canto gregoriano, e os elementos que, no *Requiem*, são reclamados como evocando o “combate entre a luz e as trevas”, tema eminentemente maçónico, e já presentes no *Concerto para Piano e Orquestra em Ré menor* KV 466 e na *Música Fúnebre Maçónica* KV 477,³ poderão também evocar a mesma luta já denunciada por S. João no *Prólogo* do seu Evangelho; aí se diz: “a luz brilhou nas trevas, mas as trevas não a receberam” (Jo 1, 5) ou então “ele veio para dar testemunho da luz, mas os homens amaram mais as trevas” (Jo 1,7-9); aliás, o tema do combate entre as trevas e a luz é eminentemente bíblico, desde Gén 1, 4 que narra a “separação das trevas e da luz”, na criação, passando por Is 9, 2 – “o povo que andava nas trevas viu uma grande luz”, até se tornar num dos mais recorrentes na teologia joanina, como o era já nas doutrinas gnósticas coevas do Quarto Evangelho.⁴ Será, no entanto, esta ambivalência ou também esta ambiguidade, a fazer com que a linha de separação entre o sacro e o profano, entre a fé e a religiosidade natural, se vá desvanecendo ao ponto de originar um novo estilo de música.

1. Caracterização do repertório sacro do séc. XIX [por Felice Rainoldi]

O repertório de música religiosa do séc. XIX tem proporções tão vastas e de natureza tão variada que desencoraja, à partida, qualquer tentativa de sistematização. As concepções musicais multiplicam-se, sobrepõem-se e anulam-se ao mesmo tempo que as vozes do debate crítico-estético revelam matrizes filosóficas e experiências culturais muito diferenciadas; dizer

² Ver J. ALVES BARBOSA, “Entrar no jogo de um homem crente – a música sacra de Mozart” in *Revista Estudos*, Coimbra 2006.

³ Também encontramos o tema da luz nos *Nocturni* para coros e sopros, nomeadamente o “*Luci care, luci belle*” KV 346 (os outros são os KV 346 a 349). O efeito de contrastes presente nas obras anteriores vê-se muito bem no “*Confutatis maledictis... voca me cum benedictis*” do *Dies irae*. A orquestração recorda o “*et lux perpetua*”, o início do *Concerto de Piano em Ré menor* e ainda o início da *Sinfonia “Júpiter”* KV 551.

⁴ “Parte-se do pressuposto de que Mozart não escreveu uma música divina, nem sequer demoníaca, mas uma música humana de todos os pontos de vista; ora todo o mistério da música de Mozart está precisamente nisto, em fazer sentir ambas as coisas ao mesmo tempo: a luz e as trevas, a alegria e a dor, a vida e a morte” (HANS KÜNG, *Mozart, Tracce della trascendenza*, p. 30-31).

simplesmente “concepção romântica” pode ser cómodo mas também se presta a abusos de generalização. Isto vale também, embora com limites, para o discurso acerca da música religiosa e de Igreja. No nosso caso, de qualquer forma, limitar-nos-emos a apresentar alguns filões interpretativos e a fornecer alguns testemunhos sobre o modo como a reflexão é sistematizada, e a documentar algumas tomadas de posição no interior do debate eclesiástico em função de uma normativa e de uma reforma. A consistente produção de ideias, pelo menos igual à produção de música, é devedora de um “carismatismo” ligado a personalidades individuais coincidente com a moderna “auto-compreensão” que músicos e teóricos têm de si mesmos; é também fruto do reconhecimento do seu papel social que assinala uma nítida emancipação no confronto com a situação do século anterior. Qualquer músico se sentirá inclusive investido de um papel “titânico”, destinado a traduzir-se no gigantismo das composições, nas transgressões e na superação das formas pré-estabelecidas, numa inventiva carismática que apenas aceita leis da sua “inspiração” subjectiva. Isto é contemporaneamente efeito e causa da situação que descrevemos de seguida. De modo particular no ambiente germânico, emerge e é cultivada uma visão totalizante, absolutamente autónoma, demiúrgica, da criação musical e do compositor executante. As autênticas obras musicais são consideradas por natureza religiosas, e a sua execução torna-se uma espécie de celebração que se pode colocar no quadro de um rito de igreja, mas mesmo fora num espaço de concerto. Onde for executada uma obra de arte, ali está o novo templo do “Verbo sonoro”. Pontífices e profetas: os criadores e executantes.

Esta é a consequência do que ensinam os teóricos e estetas mais entusiastas. Eis algumas expressões emblemáticas: “a música é sem dúvida o último mistério da fé, a mística e a religião inteiramente revelada” (Johann Ludwig Tieck + 1835). A música alia-se naturalmente à religião, sobretudo à religião do infinito que é, ao mesmo tempo, a religião do coração; essa sobressai no transportar aos pés da eterna misericórdia a alma tremulante sob as asas do arrependimento, da esperança e do amor” (Victor Cousin + 1867). Seria interessante discernir as matrizes filosóficas e os envoltimentos socio-psicológicos de tal concepção.⁵ Por exemplo, o conceito de arte como imitação da natureza, típica do classicismo, cede agora o lugar à poética da expressão subjectiva: “a linguagem imediata do coração falada pelos sons – para usarmos as palavras de Hans Georg Gadamer – torna-se agora o ideal na base do qual se elabora a linguagem artística que se recusava de modo absoluto a qualquer racionalidade

⁵ “Depois de se ter transformado a si mesma em celebração, a música aspira a tornar-se numa religião melhor e mais pura” – observa com propriedade Pierangelo Sequeri. (PIERANGELO SEQUERI, *La risonanza del sublime*, Edizioni Studio, Roma, 2008, p 106). Esta obra é um precioso ensaio sobre uma espécie de filosofia ou teologia da música ao longo da História.

conceptual”. A cultura dos homens de Igreja no sector musical devedora da tradição musical que se afirmou com autonomia crescente relativamente aos ritos sagrados, dá razão a esta tendência para uma concepção funcional do sagrado e formula com ênfase uma retórica do alcance religioso dos valores estéticos. A ambiguidade de tal perspectiva fará imaginar a artistas e estetas que entre música e liturgia seja possível não apenas sanar a já tradicional associação, mas mais do que isso, efectuar uma espécie de eficaz renovação religiosa.

A música qualificada como sacra pode tornar-se no caminho genuíno que nos leva à transcendência depois de ter alcançado e penetrado as entranhas do coração; ao rito compete apropriar-se das qualidades da verdadeira arte, à qual, (do ponto de vista das dinâmicas cénico-comunicativas) oferece o seu espaço numa espécie de relação de “serviçal”.⁶ Para exemplificar, refiramos uma vez mais o género “Missa”. O ciclo de trechos que, de há séculos (ainda que por meio de situações intrincadas e de tensões cada vez mais agudas) pretendia exprimir a fé coral da Igreja, incluindo na expressão textual a substância da revelação cristã mediata da *lex orandi*, vem agora revivido e proposto através do filtro do magistério de experiências altamente sugestivas. As confissões de louvor e a súplica são assumidas numa transfiguração lírica individualística, carregadas de impressões e dum “pathos” privado. Exalam religiosidade que se nutre da emoção estética e não da espiritualidade de um culto de diálogo salvífico e de comunhão com Deus e com a família da Igreja. Algumas “missas solenes” são mesmo incompatíveis com o rito eucarístico, como por exemplo a *Missa Solemnis em Ré Maior* de Beethoven: não pode ser apelidada de anti-litúrgica porque simplesmente é “a-litúrgica”. As mesmas conclusões se podem aduzir da obra de Luigi Cherubini com uma *Missa em Ré menor* que ultrapassa ainda as medidas da sua congénere de Beethoven, com um monumental *Credo a 8 vozes* que traz o rosto de uma suma contrapontística – inserida de facto como exemplo num *Tratado de Contraponto* – como paradigma e selo da mais refinada experiência compositiva de tipo polifónico. Mas é liturgicamente improponível.

E os exemplos poderiam continuar com qualquer das missas compostas por Franz Schubert, por exemplo a *Missa em Lá bemol*, já considerada inexecutável pela capela imperial ou a *Missa em Mi bemol*, na qual “o colóquio entre o indivíduo e o transcendente se faz orgulhosamente pessoal e ciosamente íntimo” (C. Bellola). Poderemos continuar as nossas considerações à luz da *Missa Solemnis* de Berlioz ou do *Requiem* de Verdi. Os transportes

⁶ Não deixa de ser paradoxal o facto de uma concepção claramente romântica da música venha a definir os termos da sua relação com a liturgia para aqueles que se consideram os verdadeiros mentores da dignidade da liturgia no contexto do que chamam a tradição da Igreja. E disto não ficou isento o próprio Magistério eclesástico. dizer que a música é “ancilla liturgiae” tal como a filosofia era “ancilla theologiae”.

místico-teísticos destas e de outras obras constituem a sua própria grandeza, mas agudizam também a problemática do contexto que as tornou imagináveis.

2. A procura de um equilíbrio no repertório sacro romântico

Os casos citados representam os extremos de uma produção cujo carácter excepcional não escapou sequer aos seus contemporâneos; mas também as obras religiosas mais contidas e usadas de facto nas igrejas e nas práticas “oratoriais” se ressentem do mesmo espírito quando nos esforçamos por afirmar uma medida de arte contra as insulsas propostas de mestres teatrais, como refere a *Relação acerca da Música Sacra* elaborada por Gaspare Spontini. O ideal de uma reforma da música de igreja afirma-se gradualmente, mas qual é o caminho correcto a percorrer? Poder-se-iam propor e de facto foram propostas duas pistas fundamentais: a procura de uma “música nova”, culturalmente actualizada, uma música que nasce da sincera inspiração subjectiva; ou então, inclinar-se sobre modelos arcaicos, supostamente sacralizados que ofereçam critérios objectivos de ligação à tradição. Não parece porém realizável a síntese entre essas duas realidades no estado em que estavam as ideologias e os costumes.



As tentativas feitas a propósito, por alguns compositores entre os de maior envergadura, apenas conseguiram descontentar um pouco a todos; não encontram um equilíbrio convincente entre as duas pistas; oferecerão apenas algumas obras consideradas híbridas ou

então composições nitidamente caracterizadas por uma escolha estilística coerente porque contraposta à do outro tipo. Pense-se nas *Missas* de Franz Liszt, Charles Gounod, Anton Bruckner ou Camille Saint-Saëns. A música romântica orienta-se então por caminhos de um exagerado individualismo que tem como consequência a produção de obras inegavelmente de qualidade, mas completamente afastadas do ambiente litúrgico, ou a produção de um repertório efectivamente enquadrado na liturgia mas de uma qualidade limitada e muitas vezes de um descarado mau gosto, não só pelo “sentimentalismo” das suas melodias e pela mediocridade das harmonias, mas sobretudo por uma enorme dose de cedência ao mau gosto, influenciado pela música de ópera.

3. Algumas *Missas* de referência

Sendo verdade que a produção romântica deixou de lado a composição para a *Missa*, voltando-se de preferência para obras em que se pudessem exaltar os ideais românticos como o Oratório, o Motete, ou outras composições de teor sacro mais individualista como a *Missa de Requiem*, o *Stabat Mater*, ou o *Te Deum*, mesmo assim encontramos algumas composições sobre os textos da Missa e que não deixam de expressar um pouco o lado individualista e romântico do compositor. O caso mais saliente é o de Franz Schubert.

3.1 Franz Schubert

Este compositor surge envolvido por uma espiritualidade “simples, aérea e esquiva, mas nem por isso menos eficaz” (Luigi Garbini), de que são exemplo as oito Missas que escreveu, em particular a *Missa em Lá bemol*, contemporânea da *Missa Solemnis* beethoveniana, e a *Missa em Mi bemol*. O compositor de *Lieder*, Franz Schubert, consegue, com a *Missa em Lá bemol*, realizar uma feliz síntese entre as componentes lírica e coral polifónica. Para além desta expressão particular da espiritualidade, as suas *Missas* revelam uma atitude claramente pessoal e um tanto rebelde face aos ditames da Igreja e às suas tradicionais opções acerca da música sacra. A exemplo de outros autores, não tem o nosso autor qualquer pudor em alterar a estrutura dos textos, indo ao ponto de os forçar em função das suas propostas formais como acontece ao escrever “Hossana in excelsis Deo” numa aparente confusão com o texto do *Glória*; mais do que isso, assume a opção arrojada de excluir do Credo a frase “*Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*”, numa atitude que significa sobretudo a rejeição não tanto dos princípios da fé católica, mas de uma Igreja cuja prática e cujos

costumes pouco dignos quer denunciar. Podemos dizer que Franz Schubert comunga das opiniões e opções estéticas de outros compositores e poetas do seu tempo que, de facto, exibem a sua indignação face a uma Igreja cujo comportamento muito deixava então a desejar, no que foram confundidos e tantas vezes ostracizados por serem considerados opositores ou negadores da própria fé.⁷ Não estaremos muito longe da verdade se dissermos que esses compositores rejeitavam, em nome da Igreja e da sua fé, muita da música que então se praticava com a conivência e, tantas vezes, com o apoio das instituições oficiais.

Como refere Werner Aderhold, “Vemos assim Franz Schubert na procura de conciliar, no trabalho de reelaboração, a necessidade de adequar os seus próprios gostos com os de outros, numa subjectiva vontade expressiva, que resulta claramente perceptível. Ela exprime-se não só na maneira original de tratar o texto litúrgico, como no facto de deixar para trás algumas passagens do *Credo*, onde ven afirmada a fé na Igreja, como já dissemos, ou a estreita relação entre o Pai e o Filho, como também o facto de ter descurado a “deprecationem nostram” no *Gloria*. Este tratamento, marcadamente livre, do texto, que já fora praticado em grande parte das missas precedentes, não era de facto inusual antes do decreto do Papa Leão XIII, em 1894, com o qual se veio a proibir formalmente a omissão de qualquer palavra do texto litúrgico ou fazer alterações ao mesmo.”⁸ À margem destas intervenções emergem outras particularidades da “teologia” de Franz Schubert como, por exemplo, quando são colocadas em evidência, graças à música, passos particulares do texto ou então quando estes são novamente inseridos noutros lugares, criando assim estruturas arquitectónicas e sublimando simetrias e conexões que não se encontram em qualquer outra composição do tempo: um exemplo de tal procedimento está na imploração em crescendo do “tu solus Altissimus”, ou a clara analogia entre o “Agnus Dei” do *Gloria* e o *Agnus Dei* conclusivo que se assume como referência para toda a composição”.⁹

No âmbito da composição para a liturgia, para além de uma grande variedade de cânticos e motetes, não podemos deixar de assinalar uma das mais belas obras sacras de Franz Schubert e da música sacra de todos os tempos: a *Deutsche Messe*, composta em 1827. Esta *Missa Alemã* consta de um conjunto de cânticos (*Lieder*) para as diferentes partes da Missa, numa tentativa de dar dimensões de verdadeira arte às experiências levadas a cabo por compositores

⁷ Estamos aqui a pensar em poetas portugueses como Guerra Junqueiro e a sua obra *A velhice do Padre Eterno*, por exemplo, que foi considerada durante muito tempo uma obra herética e que mais não é que uma crítica mordaz a uma Igreja do seu tempo cuja vida a costumes deixavam muito a desejar. Encontramos, pelo contrário, ali expressões de uma profunda sensibilidade religiosa e mesmo de fé.

⁸ Abordaremos adiante esta questão, na Sessão B-4

⁹ Texto do booklet do CD da *Missa em Lá bemol*. Sony classical.

menores no sentido de corresponderem aos parâmetros da música sacra mais acessível ao povo e melhor enquadrada na acção celebrativa, uma “paráfrase musical sincrónica” com a

Na imagem seguinte apresentamos um exemplo da liberdade e rebeldia de Schubert para com o texto litúrgico ao suprimir as palavras “et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam” do *Credo* da *Missa em Lá bemol*, substituídas pro uma pausa antes de continuar com “Confiteor unum baptisma...”.

The image displays a musical score for Schubert's Mass in B-flat major, specifically the Credo section. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin, and the music includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, as well as *pizz.* and *p* indications. The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "est per pro phe - - - tas. Con fi - teor u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - -". The music includes a piano introduction and a vocal entry. The piano accompaniment features a prominent bass line with chords and a melodic line in the right hand. The vocal line is a simple melody with some ornamentation. The score is a page from a larger work, with a large black mark on the left side.

celebração. Esta música é uma demonstração da seriedade com que Schubert, tal como outros compositores de relevo encaravam a música sacra, mesmo que condicionados, de um lado pelas exigências de uma estética romântica profundamente individualista e mesmo laica, e de outro por uma Igreja oficial profundamente conservadora e apoiada musicalmente por compositores de qualidade medíocre, mas profundamente ciosos do cumprimento mais estrito das regras já dimanadas do Concílio de Trento e agora confundidas com uma estética revivalista. A esta orientação não esteve alheia a elevação de compositores de outrora ao estatuto de herói romântico e a sua música a uma dimensão mítica e sacralizada como aconteceria com a mitização de Palestrina e do contraponto renascentista.

3.2 *Hector Berlioz*

Num contexto claramente romântico se move também Hector Berlioz, não só com o famoso *Requiem* de que falaremos mais tarde, mas também com uma obra de juventude e pouco conhecida ainda: a *Missa Solemnis*. Como escreve John Elliot Gardiner, seu primeiro intérprete, “mesmo que esta partitura seja por vezes incontestavelmente desajeitada ou terna, a impressão dominante que emergiu é que se trata de uma revelação da habilidade do compositor. Que fecundidade de ideias, que lirismo delicado, que energia, que sentido da acção dramática, que dom autêntico para utilizar a música de um modo gráfico evocando os sentimentos mais santos! Milagrosamente, tínhamos ali a primeiríssima composição de envergadura de um músico-poeta que tinha prazer em abrir as asas pela primeira vez. Não podemos senão ficar surpreendidos ao constatar até que ponto a riqueza do génio musical de Berlioz estava enraizado num solo tão pouco favorável e promissor, um fundo francês, provincial, composto de músicas militares da Guarda Nacional, fragmentos de óperas-cómicas ou do método de flauta de Devienne ou do *Traité d’Harmonie* de Catel, uma experiência de que ele colheu pelo menos o modo de utilizar o espaço como dimensão musical!

Da mesma importância foram, de quando ele era ainda adolescente, as experiências vivas das cerimónias religiosas e das músicas que as acompanhavam, desde o canto gregoriano às melodias populares do Dauphiné que inspiraram com toda a certeza muitas das fórmulas melódicas desta *Missa*, nomeadamente a melodia de “*Gratias agimus tibi*” (“*Scène aux champs*” da *Sinfonia Fantástica*) ou a melodia de “*et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos*” do *Credo*, anunciando já o célebre “*Tuba mirum*” do *Requiem*. O valor desta *Messe Solennelle* não reside unicamente nas suas qualidades intrínsecas, e no seu alcance, mas no facto de oferecer pela primeira vez um ponto de referência segundo o qual

toda a música posterior de de Berlioz poderá ser avaliada: o modo como ideias musicais aparentemente pouco promissoras podem estar na origem de outras grandes ideias, e em que medida o jovem compositor de vinte anos, idade Hector Berlioz aquando da sua composição, era já possuidor de uma imaginação ousada e de uma brilhante originalidade.¹⁰

Apresentamos dois excertos paradigmáticos da música de Berlioz: a estrutura da orquestra utilizada em “Tuba mirum” do *Requiem*, e também em “*Et iterum venturus est*” da *Missa Solemnis*, com as indicações do espaço para os quatro grupos de metais fora de cena, e a particularidade dos oito pares de timbales.

19

18 Andante maestoso. (♩ = 72)

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C (*Ut*).
Corni in Es (*Mib*).
Corni in F (*Fa*).
Corni in G (*Sol*).
Fagotti.

Ces quatre petits Orchestres d'instruments de cuivre doivent être placés isolément, aux quatre angles de la grande masse chorale et instrumentale. Les Cors seuls restent au milieu du grand Orchestre.
Diese vier kleinen Orchester von Blechinstrumenten müssen einzeln an den vier Ecken des grossen Chor- und Orchesterkörpers aufgestellt sein. Die Hörner allein verbleiben im grossen Orchester.
These four small brass-wind orchestras must be placed separately at the four corners of the grand group of choral singers and instrumentalists. Only the French horns remain in the grand orchestra.

4 Cornetti in B (*Sib*). 1^{er} Orchestre au Nord. Orchester I im Norden. Orchestra No I to the North.
4 Tromboni. 2^e Trombe I in F (*Fa*). 2^e Orchestre à l'Est. Orchester II im Osten. Orchestra No II to the East.
2 Trombe II in Es (*Mib*). 4 Tromboni. 3^e Orchestre à l'Ouest. Orchester III im Westen. Orchestra No III to the West.
4 Trombe in Es (*Mib*). 4 Tromboni. 4^e Orchestre au Sud. Orchester IV im Süden. Orchestra No IV to the South.
4 Tromboni. 4 Tube.

Timpani in D (*Re*) F (*Fa*). Deux Timbaliers pour une paire. Zwei Schläger für jedes Paar. Two drummers for each pair.
Timpani in G (*Sol*) Es (*Mib*).
Timpani in Ges (*Solb*) B (*Sib*).
Timpani in H (*Si*) E (*Mi*).
Timpani in A (*La*) Es (*Mib*). Un Timbalier pour une paire. Ein Schläger für jedes Paar. One drummer for each pair.
Timpani in As (*Lab*) C (*Ut*).
Timpani in G (*Sol*) Des (*Reb*).
Timpani in F (*Fa*) B (*Sib*).

Il faut à tous les Timbaliers des baguettes à tête d'éponge. Alle Pauken mit Schwammschlägeln. Use sponge-headed drum sticks with all the drums.

*) Gran Cassa in B (*Sib*). (Caisse roulante.) (Tenor-drum.)
Gran Cassa { avec deux tampons. mit zwei Schlägeln. with two drum-sticks.
4 Tamtam.
10 Cinelli { frappées avec une baguette ou un tampon. mit einem Schlägel oder einem Klöppel geschlagen. Struck with a drumstick of either a kettle-drum or a Bass-drum.

CORO.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Contrabasso.

Andante maestoso. (♩ = 72)

Andante maestoso. (♩ = 72)

¹⁰ JOHN ELLIOT GARDINER, *Missa Solemnis* de Berlioz, booklet do CD da primeira gravação.

Aqui um excerto de “*Gratias agimos tibi*” do Glória da Missa Solemnis com reminiscências da “cena campestre!” da *Sinfonia Fantástica*.

30

47

E

Fl.

ff

pp

ff

ff

pp

ff

Cl. (La)

ff

pp

ff

Bns

ff

pp

Cors (Mi)

ff

pp

Dessus

- gnam glo-ri-am, ma-gnam glo-ri-am tu-am. De-us Pa-ter, De-us Pa-ter

Chœur

- gnam glo-ri-am, ma-gnam glo-ri-am tu-am. De-us Pa-ter, De-us Pa-ter

4 H.-c.

a - - gi - mus ti - - bi.

3 B.-t.

Vns

Altos

Vlles

Cb.

3.3 Gioachino Rossini

Em contraste com esta espectacularidade, e quase como um anti-herói relativamente aos compositores anteriores, surge, profundamente marcado pela influência do estilo teatral na

música sacra, Gioachino Rossini com uma *Petite Messe Solennelle*. O título, em francês, é por si só, a expressão do humor de alguém que dedicou a vida e da sua produção musical à *ópera buffa*. Já o *Stabat Mater* representava uma enorme – e “escandalosa”, para o tempo – cedência aos ditames da ópera, mas com esta obra, Rossini dá-nos o mais descarado exemplo dos “pecados de velhice” com que ele quis ainda brindar a posteridade, depois de ter deixado de compor em pleno auge das suas forças de criador musical. Chamar pequena a uma missa solene ou chamar solene a uma missa pequena é uma “contradição nos termos”, mas o que acontece é isso mesmo e, contudo, estamos perante uma “obra-prima”. Ali encontramos coros de uma delicadeza e de uma expressividade impressionantes no *Kyrie*, um contraponto “alla Palestrina” no *Christe*, algumas árias verdadeiramente excepcionais como “Domine Deus” no *Gloria*, ao lado de algumas banalidades como o início do mesmo *Glória*, e de uma extraordinária Fuga conclusiva em “Cum Sancto Spiritu”. A originalidade da inclusão do *Prelúdio religioso* ao Ofertório, e o Motete *O Salutaris Hostia* para Soprano solo são marcas desta obra rossiniana. Além disso a excentricidade do acompanhamento instrumental original: Piano e Harmónio.¹¹ Com esta obra, Rossini assumido como compositor de música para divertir, apresenta-se diante de Deus qual “Jongleur de Notre Dame”, com aquilo que melhor sabe fazer. E esta sinceridade não lha podemos negar, pois ele mesmo confessa: “Ó meu Deus, é música sacra ou música maldita a que eu acabo de compor? Sabes bem que eu nasci para a ópera bufa!”. Como se dissesse: “Como poderia eu fazer de outro modo sem cair na hipocrisia?” A forma desta missa rossiniana bem como os instrumentos utilizados não estará longe do almejado diálogo entre a música mais erudita e a que se fazia para o povo nas igrejas mais simples. Vá-se lá entender as intenções do compositor!... A maior parte dos compositores românticos resolveu, no entanto, enveredar por outros caminhos que não a música para o culto, apostando em formas breves como o Motete ou então nas grandes formas como a Cantata ou o Oratório.¹²

4. Conclusão

Marcada fortemente pela tendência dramática, a *Missa* virá praticamente a desaparecer como expressão de religiosidade romântica. De facto, poderemos dizer que a verdadeira liturgia

¹¹ Hoje em dia executa-se também na versão orquestral posterior, mas perde um pouco da graça e da excentricidade que marcam a obra no seu original para Piano e Harmonio.

¹² Alguns exemplos de Oratórios desta época: Franz Schubert, *Lazarus*; Hector Berlioz, *L'Enfance du Christ*, Mendelssohn, *Elijah*, *Paulus*, *Christus*; Franz Liszt, *Christus*, *Lenda de Santa Isabel de Hungria*,

passa para os palcos de ópera onde encontraremos alguns dos melhores exemplos de religiosidade e mesmo de expressão de fé. O facto de a música de teatro vir a influenciar fortemente, do ponto de vista negativo, a música sacra não pode fazer esquecer o outro facto

The image shows a page from a musical score for Rossini's *Petite Messe Solennelle*, specifically the Kyrie section. The score is written for piano and voices. The piano part is in the upper system, featuring a complex texture with many sixteenth notes. The vocal parts are in the lower system, with three staves for Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *cresc. a poco a poco* (crescendo a little by little). There are also performance instructions like 'Soloists with Choir' and 'sotto voce'.

ROSSINI, *Petite Messe Solennelle*, Kyrie

de a dimensão sacra da música ter passado, em grande parte, para os palcos. Aí encontraremos a inspiração de obras como o *Requiem* de Verdi ou momentos de genuína religiosidade como uma “Ave Maria” em *Otello* e a cena final de *Thaïs* de Jules Massenet. Porém, a síntese entre o religioso, ou mesmo litúrgico, e o dramático vai ser concretizada precisamente na obra-

prima de Richard Wagner, a Ópera *Parsifal*, onde o tema do Graal – o cálice da Última Ceia – inspirará uma cena de claras ressonâncias eucarísticas, na música e na expressão dramática.

Resumindo:

