

O INDIVÍDUO E A COMUNIDADE

SUBJECTIVISMO DA MÚSICA SACRA NO ROMANTISMO

OBJECTIVOS:

- Reconhecer predominância do indivíduo na expressão religiosa e musical em desfavor da comunidade;
- Diagnosticar a eventual cedência da música sacra aos interesses de uma expressão pessoal;
- Estabelecer um confronto entre as formas de expressão religiosa católica e protestante a partir das suas referências musicais;

“Ao jovem compositor, desejoso de saber como deve compor verdadeira e digna música religiosa, poder-se-ia responder apenas que deve indagar se, no seu íntimo, se encontra o espírito de verdade e de devoção, e se este espírito o estimula a louvar a Deus e a falar das maravilhas do reino celeste com os admiráveis acentos da música; se, em suma, o seu compor não é mais que uma transcrição dos sacros cantos que brotam no pio arrebatamento das profundezas. Só em tais condições os seus cantos religiosos serão verdadeiros e pios. Todo e qualquer estímulo exterior, todo e qualquer esforço mesquinho para conseguir fins terrenos, toda e qualquer vã aspiração a conseguir a admiração ou êxito, toda e qualquer frívola ostentação do conhecimento adquirido conduz ao falso e ao indigno. Só numa alma verdadeiramente piedosa, inflamada pela religião, nascem os cantos sagrados que com irresistível força suscitam a devoção no peito dos fiéis” (E. T. A. HOFFMANN, *Diálogos de um músico*).

Não será difícil compreender o alcance deste elenco de critérios para o desenvolvimento da música religiosa. Ao contrário de corresponder ao prolongamento do sentido de um texto que se quer expressão do louvor de Deus, por parte de uma comunidade na vivência da sua fé comum, transforma-se na expressão resultante da devoção pessoal, de um sentimento

religioso, e eventualmente da ressonância que o mesmo texto encontra na vida pessoal do compositor. Este ideal apontado por Ernest Theodor-Amadeus Hoffmann para a música sacra pode bem responder aos propósitos de uma música como expressão de religiosidade pessoal, mas não pode responder aos objectivos de uma expressão comunitária de fé e de louvor a Deus. Foi, no entanto, assim que se entendeu música no movimento romântico e a música sacra não escapou também a este ideal marcado pelo individualismo ou subjectivismo. É certo que já encontráramos em Beethoven e na sua *Missa Solemnis*, muitas das componentes de uma tal perspectiva da música sacra, mas isso não era entendido como norma, nem mesmo o próprio Beethoven deixou de escrever outras obras particularmente a *Missa em Dó Maior*.

As consequências desta perspectiva romântica da música sacra não poderiam ser outras que a produção de uma música em que o compositor-intérprete se apresentava como sacerdote e mediador entra a divindade e a comunidade que o escutava e seguia, apreciando tanto a dimensão e o mérito estético ou técnico do mesmo como a mensagem que, eventualmente, seria mais difícil de compreender, pelo menos para os não iniciados. Um pouco, passe o anedótico da questão, como aquelas pessoas que “acharam o sermão muito bonito, mas não compreenderam nada do que o pregador disse”. O acto litúrgico transformava-se assim num mero momento de fruição estética, uma experiência vivida em conjunto com muitos outros, cujo fruto cada um poderia colher à sua maneira.¹

1. Caminhos da Música Sacra no séc. XIX

Nesta perspectiva se podem integrar algumas experiências da “música sacra” romântica, nomeadamente no que elas representam de excentricidade, ao tomarem o texto litúrgico da *Missa* apenas como pretexto, atitude que, aliás, não está longe dos parâmetros que orientavam os compositores da “ars subtilior” em pleno séc. XIV ou dos labirintos contrapontísticos que entusiasmavam os compositores dos séculos XV e XVI. Ali, a música era apresentada como desafio do compositor aos executantes e ouvintes, no sentido de descobrirem as subtilidades da construção da obra, agora é um pouco pior já que é o compositor que exige ao ouvinte e aos intérpretes que entrem no seu jogo de exibição e acolham a obra com o que ela tem para dizer dele. Poderíamos incluir nesta ordem de ideias a já mencionada *Missa Silene em Ré menor* de

¹ Por aqui podemos ver que muito do que se diz, pensa e escreve, nos dias de hoje acerca da música sacra nos seus desvios do pensamento da Igreja não faz mais que continuar esta mesma ideia. Pautar a qualidade pelo gosto pessoal e não pela adesão ao acto litúrgico enquanto veículo de louvor a Deus.

Cherubini, apresentada como exercício de bravura nas mais diversificadas formas contrapontísticas, como poderíamos apresentar a exuberância e a espectacularidade da *Grande Messe des Morts* de Hector Berlioz, sem dúvida um monumento musical, marcado pela teatralidade do orgânico e o jogo de sonoridades: multiplicação dos grupos de metais – quatro bandas em quatro espaços diferentes da sala ou do templo – ou dos pares de timbales, numa exorbitância que não se justificará visto que são usados apenas uma vez, capazes até de abafar alguns momentos sublimes de canto litúrgico com seriam, em meu entender, o “Te decet hymnus” ou o próprio “Sanctus”. E tudo em nome da espectacularidade, da teatralidade. Vejamos então mais alguns compositores significativos da música sacra no período romântico:

1.1 Franz Liszt

Com os Oratórios “*Christus*” e “*Lenda de Santa Isabel*” Liszt marca a sua presença no panorama da música sacra ao lado de alguns Motetes de considerável mérito e de uma notável produção para órgão e até uma particular *Via Crucis*. É já no contexto da vida, das opções religiosas e da excentricidade de um “Abbé Liszt” que poderemos enquadrar a sua produção sacra no que respeita ao repertório da Missa. Ele propunha-se, de facto, integrar o movimento de renovação da música sacra preconizado pelo nascente *movimento ceciliano*, aliando a estética romântica à polifonia palestriniana e ao canto gregoriano: a *Missa Choralis* representa uma das primeiras manifestações de tal movimento. No entanto, o cromatismo afasta esta obra do estilo, mais simples e pobre, do cecilianismo rigoroso que não se revê neste tipo de música, apesar da linguagem modal que a caracteriza. O valor da *Missa Choralis* assenta precisamente na riqueza e ambiguidade que exprimem as contradições da vida do compositor: uma escrita arcaizante e audaciosa, austera e sedutora, intimista e militante. Por sua vez, a *Missa em Dó menor* revela a utilização de uma harmonia um pouco mais complexa embora com um sentido de unidade que marca a relação entre as diferentes partes. Escrita para coro masculino, sopros, timbales e órgão, é marcada pelo contraste entre partes homófonas e responsoriais com uma presença quase obsessiva do canto gregoriano, nomeadamente no *Gloria* com o motivo “*sol lá dó*” (entoação do III ou VIII Tom salmódicos) que podemos encontrar também na *Via Crucis*.

Esta relação irónica de um compositor ultra-romântico, pela vida e pela obra, com a modalidade antiga e as melodias eclesiásticas fez com que Liszt se tenha sentido deslocado

em qualquer dos mundos em que se desenvolvia a música sacra do seu tempo. Podemos dizer que, tal como o uso da batina nunca fez dele um padre, também o facto de utilizar meios musicais da música sacra o afastaram da imagem de compositor e *virtuoso* do piano que sempre foi. De facto, Liszt considerava o culto católico privado de sentido e a sua opção pelo sacerdócio não passava de um idealismo romântico de identificação com Palestrina que também se fizera padre para poder integrar a Capela Sistina. Por isso mesmo Liszt se queixava: “Todos estão contra mim. Os católicos porque consideram profana a minha música sacra; os protestantes porque lhes pareço católico; e os maçons porque pensam que a minha música é de Igreja”.²

1.2 Felix Mendelssohn-Bartholdy

Num particular compromisso entre o rigor da música protestante e a sensibilidade católica poderemos situar o compositor Félix Mendelssohn Bartholdy que, de facto, escreveu música para quase todos os cultos cristãos, ele que era judeu convertido. Escreveu alguns *Motetes* de belo efeito e de espiritualidade incontestável, mas foi sobretudo nos *Salmos* que marcou a sua originalidade, secundado em certa medida por alguns exemplos de Johannes Brahms. Trata-se de verdadeiras *Cantatas* para coro, solistas e orquestra, de uma beleza surpreendente, onde a estrutura do texto salmódico inspira a variada construção formal. A simbiose entre o gosto e a linguagem romântica e a tradição “bachiana” produz resultados surpreendentes, mesmo que seja acusado por alguns detractores de um certo revivalismo.

Não ver originalidade e sabor romântico na música sacra de Mendelssohn parece revelar alguma curteza de vistas. Então se obras como o *Salmo 115*, “*Nich unser namen Herr*”, o *Salmo 51*, “*Da Israel aus Ägypten zog*” ou ainda o *Salmo 42*, “*Wie der Hirsch schreit*” não são música sacra, e bem moderna, onde estarão verdadeiramente a sacralidade e a modernidade da música? A este autor devemos também uma trilogia, embora incompleta, de Oratórios dedicados às três grandes colunas do pensamento bíblico, que bem revela a sensibilidade do seu autor e uma certa dose de “ecumenismo” também: “*Elijha*” dedicado ao grande profeta do Antigo Testamento, “*Paulus*”, dedicado ao apóstolo dos gentios, o primeiro a ser composto e o mais próximo dos parâmetros bachianos, e finalmente “*Christus*” de que deixou apenas alguns esboços, mas a ideia vale por si mesma, isto para não falarmos

² Citado em E. JASCHINSKI, *Breve Storia della musica sacra*, p. 128.

na grande cantata que é a sua *Segunda Sinfonia “Lobgesang”*. O seu modo de ver a música sacra pode deduzir-se de uma das suas cartas: “Se escrevi muitos trechos de música religiosa, foi porque tal constituía uma necessidade para mim, da mesma forma que, por vezes, temos necessidade de ler um certo livro, a Bíblia, por exemplo, ou outro qualquer, e esse livro nos satisfaz”.

1.3 Anton Bruckner

Regressando ao mundo católico, e ainda em solo germânico, assinalamos a produção musical sacra de Anton Bruckner, um verdadeiro exemplo de vivência pessoal da fé, de dedicação à causa da música, com uma série de *Motetes* que integram o repertório comum dos grupos corais, e um conjunto de *Missas* que estabelece uma relação, quase única, entre a música de qualidade do período romântico e a sua dimensão litúrgica. Este autor, colocou expressamente a sua criatividade musical ao serviço da Igreja e enriqueceu de modo extraordinário a música litúrgica. Deste modo, foi formalmente ao encontro das propostas do movimento ceciliano nascente, mas os seus motetes e as sete missas que compôs, apesar da simplicidade, revelam uma grande arte, unida a uma profunda compreensão da liturgia da comunidade.

O seu posterior interesse pela música sinfónica assinalou uma passagem da música vocal eclesiástica a uma música alargada ao âmbito das salas de concerto. Mas a sua espiritualidade católica, na qual também o que é profano se orienta para Deus, continuou a influenciar a mensagem da música puramente instrumental. A música de Bruckner, tal como a de Liszt, entrou por um terreno inexplorado, com uma harmonia ampliada e tornada mais expressiva mediante variações e relações cromáticas. Nas palavras de Bento XVI, “ouvir a sua música é quase como encontrar-se no interior de uma grande catedral, observando as enormes estruturas que sustentam a arquitectura, que nos envolvem, nos elevam e suscitam emoção. Há contudo um aspecto que está na base da produção de Bruckner, quer sinfónica quer sacra: a sua fé, simples, sólida e genuína, conservada por toda a vida”.³ Da sua produção sacra, destacaríamos, nesta perspectiva, a *Missa em Mi menor*, pela simplicidade de linguagem e pela não cedência aos exageros que marcaram outros compositores. Desta forma poderíamos estabelecer uma ligação com outros mundos e outras estéticas na tentativa de realizar o ideal da música sacra em pleno século XIX.

³ BENTO XVI, *Discurso*, em 22 de Outubro de 2011.

2. A alternativa francesa

Enquanto nos ambientes de paróquia pontificava um género de música sacra de sabor pietista, marcado pelo incremento de um clima devocional, em reacção contra uma certa hostilidade por parte da sociedade e do poder contra a Igreja, sobretudo em consequência da Revolução Francesa, e concretizada numa produção musical de qualidade inferior, surgia em França aquilo que se veio a chamar “*Messe basse*”, um tipo de música simples, mais acessível ao povo, longe dos cânones estéticos da grande produção musical romântica e em contraste com a grandiosidade e espectacularidade da mesma. É este género de “missa” que vamos encontrar já entrado o século XX, e que servirá de modelo a muitas “missas cantadas”, provenientes do mundo francês e italiano, que chegaram até nós. Até alguns compositores de renome não ficaram insensíveis às potencialidades deste género de música como Gabriel Fauré, para já não falarmos da “*Messe des Pauvres*” do excêntrico Eric Satie. Mas é também do mundo franco que nos vêm alguns exemplos de obras de maior relevo no campo da música sacra para a Missa. Falamos de Camille Saint-Saëns, César Franck e sobretudo de Charles Gounod.

2.1 Camille Saint-Saëns

Trata-se de um compositor cuja produção no âmbito da música sacra é significativa, para além do facto de muita da sua obra musical estar profundamente marcada pela sua actividade como organista. De facto, para além de um *Requiem*, de uma *Oratória de Natal*, de uma *Sinfonia com Órgão*, Saint-Saëns, não esconde, por exemplo no *Concerto para Violino n. 3*, a vertente sacra da sua formação e actividade musical. De características e dimensões marcadamente litúrgicas, a sua *Messe a Quatre Voix op. 4* é um exemplo da prática musical em que o coro dialoga com a assembleia ou então dois coros acompanhados por dois órgãos dialogam entre si como acontece em muitas celebrações das grandes catedrais francesas. Composta em 1856 e com uma primeira execução no ano seguinte, na igreja de Saint-Merry, obteve um enorme êxito.

Na escrita desta obra transborda um juvenil entusiasmo que deriva da admiração do compositor pelo estilo clássico, ilustrando a tendência geral para executar as missas no contexto de concertos “laicos”. O próprio Liszt aclamou a obra, considerado-a superior a qualquer outro trabalho contemporâneo do mesmo género, seja pela ténpera religiosa seja maestria técnica. E mesmo que este entusiasmo não tenha tido continuidade nas

successivas gerações de músicos, de qualquer forma, a obra contém um misto de fascínio juvenil e grande perícia compositiva. Originariamente concebida para orquestra com *grand orgue* e *orgue d'accompagnement*, foi realizada posteriormente uma versão para dois órgãos.

2.2 César Franck

A considerável produção musical deste organista de origem belga é um claro exemplo do diálogo entre a arte musical e um profundo sentido do sagrado. Homem de fé e de convicções profundas, César Franck, para além do Poema Sinfónico *Rédemption*, do Oratório *Les Béatitudes*, de uma quantidade considerável de Motetes, segundo as opções estéticas dos seus contemporâneos, mais orientados para este género musical de que se destacam os célebres *Salmo 150* e *Panis Angélicus*, e de uma produção organística de primeiro plano, deixou-nos também uma *Messe Solennelle*, *op. 12*, para solistas, coro, órgão, harpa, violoncello e contrabaixo.

Este orgânico original é, de si, demonstrativo das intenções do compositor em superar a vulgaridade sem necessidade de enveredar pela grandeza e espectacularidade de uma grande orquestra e coros. Trata-se de uma obra que corresponde à vontade de Franck em honrar a confiança nele depositada com a nomeação como organista da igreja de Santa Clotilde, em Paris, pelo que corresponde também, pela sua estrutura especial às possibilidades da referida igreja parisiense, esta missa encontra-se no lugar intermédio que separa as obras menos significativas da juventude do compositor e as obras-primas da maturidade; com ela, Franck retoma a tradição das missas vienenses, de Mozart a Schubert, nomeadamente no *Kyrie*, passando pela *Missa em Dó Maior* de Beethoven, apresentando um contraste entre “inspirações gradiosas e passagens medianas e mesmo banais”, mas onde consegue, “nos melhores momentos não apenas colocar em música os dogmas da missa, mas também fazer-nos partilhar o seu significado e arrebatá-los para as alturas. Até o próprio Saint-Saëns, que nem sempre foi um colega simpático para com o organista de Santa Clotilde, não deixou de lançar este grito de admiração: “é música catedralasca!”

Catedralasca ou não, revela uma sensibilidade particular do sagrado, com a utilização dos instrumentos de modo a nos deixar numa espécie de “arrebato” num estilo que haxeria de marcar outros compositores posteriores em França desde Gabriel Fauré a Olivier Messiaen, como se pode ver pela conclusão desta *Missa* na página que segue:

89 91 94 Soli + Coro

na pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem.

sempre ppp ppp

Fl. Cl. I ppp

96 Coro ppp 98 101 ppp

do - na no - bis pa - cem. do - na no - bis pa - cem. do - na no - bis pa - cem.

ppp ppp ppp

ppp Archi ppp

Ped. 98/634

2.3 Charles Gounod

Gounod é um dos mais importantes compositores de música sacra na França do século XIX. Para além da *Messe Chorale*, compôs uma obra de grandes proporções, mas marcada por um claro sentido litúrgico: a *Missa Solene em honra de Santa Cecília*. Nela encontramos uma forte relação da música com o texto, numa clareza quase recitante ao longo das diversas partes, sobretudo as mais longas como o *Glória* e o *Credo*. O carácter intimista do *Kyrie*, a exuberância do *Glória*, a solenidade e incisividade do *Credo*, a majestade do *Sanctus*, o tom

suplicante, quase em recitativo do *Agnus Dei* fazem desta *Missa* um marco imprescindível na história da música sacra. Para isso, Gounod não precisa de assumir nesta obra uma perspectiva *historicista* que exigiria a utilização dos recursos meios tradicionais como o contraponto ou a modalidade, tão em voga no seu tempo; pelo contrário, utiliza uma linguagem preferencialmente homofónica e com harmonias surpreendentemente simples. As sonoridades ao jeito de leves pinceladas e a predominância de andamentos moderados, ideais para uma execução em grandes espaços, determinam o carácter desta *Missa*. Fazendo um pouco o gosto à tradicional rebeldia dos compositores românticos, também Gounod altera um pouco o texto litúrgico, mas agora com propósitos marcadamente teológicos e litúrgicos: no *Glória*, às palavras “miserere nobis” acrescenta “Domine Jesu!” sublinhando dramaticamente a urgência de uma resposta à súplica e a sua dimensão cristológica. Uma outra alteração leva o “*Agnus Dei*” à dimensão de cântico introdutório da Comunhão, ao interpolar-lhe as palavras “*Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum, sed tantum die verbo et sanabitur anima mea*” (“Senhor, eu não sou digno...”).⁴

3. Outros caminhos da Música Sacra

Temos vindo a falar de obras que, de uma forma ou de outra, procuravam responder às exigências de sacralidade da música cantadas nas Igrejas. No entanto, a realidade da maior parte das celebrações nos lugares mais simples e mais pobres era marcada por outro tipo de música bem distante destes exemplos que viemos apresentando. Que se cantava então por essas aldeias, mesmo em Portugal, nos finais do século XIX? Encontra-se eventualmente um pouco de canto gregoriano nomeadamente os salmos mais comuns e um ou outro formulário do Ordinário da Missa, nomeadamente a *Missa “De Angelis”* ou outras missas tardias como as de Henri Du Mont. Certamente um ou outro Hino como *O Salutaris hostia* ou o *Tantum ergo*, e eventualmente o *Veni Creator Spiritus*, cantados a uma voz com acompanhamento de harmónio ou, no melhor dos casos, harmonizado a quatro vozes, ou então a duas vozes iguais, especialmente para vozes femininas. As melodias eram adaptadas à sensibilidade tonal com uma enorme profusão de notas sensíveis e com cadências dominante-tónica.

⁴ Esta prática haveria de ser proibida por um *decreto* de Leão XIII, subsequente ao *Regulamento para a Música Sacra*, publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos para os Bispos italianos em 6 de Julho de 1894 e confirmado depois pelo *Motu Próprio “Tra le sollecitudini”* de São Pio X (1903).

O canto gregoriano era visto como repertório para os dias feriais, pois o que dava a noção e o sentido festivo à liturgia era o canto coral, a vozes, de autores mais modernos, bastante trabalhado e ensaiado para poder sair o melhor possível. O canto gregoriano arrastava-se numa melopeia sem sabor como nos dá conta o sentir popular quando procura imitar os padres cantando os ofícios de defuntos. Em algumas terras ia aparecendo uma ou outra missa importada dos meios mais avançados como Itália, Alemanha, França ou Espanha, de tal modo que se acabava por imitar um pouco o que de bom ou mau se fazia por outras partes. Uma passagem de olhos pelos arquivos e caixotes dos coros de algumas das nossas Igrejas poderá dar uma ideia disso. Tratava-se de “missas menores” destinadas a ser executadas por pequenos grupos de cantoras já que as grandes obras requeriam meios que não estavam ao alcance de todos. Em dia de festa poderia acrescentar-se um ou outro instrumento ao harmónio ou pequeno órgão de tubos sobrevivente, ou então, por festa, uma Banda de Música poderia assegurar a solenidade do acto com uma das tais “pequenas missas”, sofrivelmente instrumentada. De facto, já do século anterior vinham algumas dessas pequenas “missas” eventualmente compostas por grandes mestres que se iam cantando, embora acrescentadas com cantos solísticos para exibição dos cantores convidados.⁵

Porém, a abertura da composição sacra a pessoas que não tinham grande formação para tal e a impossibilidade real de se abordarem obras de grandes compositores por incapacidade dos responsáveis e agentes do canto litúrgico, na maior parte das igrejas por esse mundo fora, levou não só à produção e expansão de um repertório de qualidade inferior, mas também a uma cedência escandalosa aos ditames da música de teatro, não só como inspiração para a música que se cantava nas igrejas, mas sobretudo com as transcrições das músicas de ópera transformadas em música “sacra”. Foi este estado de coisas que levou a enérgicas intervenções do Magistério da Igreja nos finais do século XIX e inícios do século XX, num movimento que haveria de culminar com a publicação, em 1903, do *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* do Papa São Pio X. Não temos hoje a possibilidade real de conhecer o verdadeiro alcance de uma tal prática, mas, pelos depoimentos de algumas figuras da música de então, já podemos ter uma ideia. Há, no entanto, alguns exemplos de *Missas* elaboradas por compositores particularmente dedicados à música de ópera que nos podem ajudar a compreender o que realmente se fazia então no que respeita à música sacra. Mas disso trataremos depois...

⁵ Ideias respigadas particularmente de VALENTINO DONELLA, *Liturgia e Música*, p. 52-53 e acrescentadas a partir de outros subsídios dispersos.