

DO PALCO PARA O CORO

A DECADÊNCIA DA MÚSICA SACRA NOS FINAIS DO SÉCULO XIX

OBJECTIVOS:

- Estabelecer a relação entre a música operática do séc. XIX e a Música Sacra;
- Avaliar as consequências da utilização do texto sacro e litúrgico como pretexto estrutural de uma obra musical;
- Identificar alguns sinais de uma reacção católica ao movimento musical romântico.

À medida que a música se foi afastando da acção litúrgica para se transformar num meio de expressão para não dizermos de exibição pessoal, tudo seria de esperar; isto porque os cantores e outros executantes foram trazendo para as igrejas não só o repertório e o estilo de cantar do palco, mas também os próprios tiques da arte dramática – onde primava a emoção e o sentimentalismo – bem como aquele tipo de performance que já Tertuliano censurara nos instrumentistas do século III. Aqueles desafios e problemas que a música, ao nível do ritmo, da melodia e da harmonia, foi trazendo para o espaço sagrado nas épocas anteriores são agora agravados ao nível da própria estrutura dos textos, da mesma forma que a utilização e fruição do espaço se vê envolvida por uma sonoridade que ultrapassa os cânones mais liberais da orientação litúrgica.

1. Do palco para o coro

Em dias de festa, recorria-se à contratação de um qualquer cantor importante do coro de ópera da cidade vizinha, habituado às lides e repertórios teatrais, o qual acabava por trazer para a liturgia o mesmo espírito e vontade de exibição capaz de causar o delírio de pessoas mais incautas pela originalidade da sua actuação. Estes cantores, “acolhidos festivamente pela gente simples, tinham a oportunidade de, finalmente, se exibirem como cantores solistas,

coisa que não podiam fazer enquanto meros cantores de uma qualquer capela musical ou coro de ópera por importante que fosse. O seu pendor exibicionista levava a que o repertório fosse escolhido em função da sua necessidade de brilhar nem que para tal fosse preciso forçar o texto da missa, extraindo partes de um “Kyrie” ou “Gloria” – em forma de ária de bravura – para as executar fora do seu contexto litúrgico, ou escolher um determinado motete pelas suas características musicais e não pela relação com a celebração.

Havia ainda uma espécie de coros “vagantes” de igreja em igreja, respondendo às solicitações, propostas e possibilidades financeiras das paróquias. Como recorda o Padre Constantino Remondini, um dos iniciadores do movimento ceciliano: “fala-se de arranhadores de instrumentos, mesmo clérigos, que tocam nos órgãos das igrejas, *cavatinas*, *mazurkas* ou até a abertura da ópera *Semiramide* a quatro mãos; o canto gregoriano era puramente desconhecido e impraticado mesmo nos seminários; fala-se de orquestras desafinadas e ruidosas (muitas vezes um escândalo e sempre uma inconveniência) que encobriam as palavras cantadas com infinitas repetições, frases que se ouvem habitualmente nos teatros a milhares de milhas de distância”.

Não podemos esquecer ainda, neste processo de formação do repertório musical para a liturgia, as dificuldades por que passavam os pequenos coros de aldeia que, não podendo pagar a cantores adequadamente preparados, se limitavam a fazer o que podiam e por vezes de forma a roçar o escandaloso e o ridículo: havia então celebrações da Missa a durar mais de duas horas por causa da música que era executada, ou podia-se estar a escutar um “Tantum Ergo”, antes da bênção do Santíssimo Sacramento, durante mais de meia hora. Então, o que contava era o repertório executado, e pelo qual se pagava, e não a celebração em si mesma, ao ponto de esta contar apenas durante o tempo em que se podia escutar a grande música, ou seja até ao Ofertório. A seguir muitos “fiéis” iam-se embora; o espectáculo terminara.

1.1 A missa como obra dramática

De facto, quando escutamos determinadas obras musicais sacras, nomeadamente de meados do séc. XIX, deparamos com a surpresa e a clara sensação de escutarmos música de ópera, não só pelo estilo musical mas também pelas estruturas que marcam o desenvolvimento da obra. Enquanto na música de épocas anteriores podíamos ter um repertório sacro influenciado pelo estilo do teatro musical, com árias, duetos ou coros, ou influenciado pelo estilo da música instrumental com “missas-cantata” ou “missas-sinfonia”, agora podemos dizer que temos *Missas* em vários actos, constituídos por diversas cenas e com intervenção equilibrada

e sabiamente distribuída dos diversos papeis. A estrutura dos textos é assim ultrapassada face às necessidades de intervenção dos actores – diga-se cantores – de tal modo que, sobretudo as secções mais longas das missas – *Glória* e *Credo* – mas também as outras se apresentam organizadas não de acordo com a dimensão trinitária que as define, mas segundo uma alternância de árias de soprano, contralto, tenor ou baixo, duetos, trios, quartetos e coros seja qual for o conteúdo do texto. É isso que encontramos, por exemplo, em obras como a *Missa de Glória*¹ e a *Petite Messe Solenne* de Gioachino Rossini, ou a *Missa* do compositor dramático Amilcare Ponchielli. A título de exemplo, o “Glória” desta última *Missa*, com uma duração superior a trinta minutos, inicia com um coro mais ou menos de acordo com os modelos tradicionais, mas já o “Et in terra pax” tem todos os contornos de uma ária dramática cuja música é completamente alheia ao sentido e conteúdo do texto, para não falarmos já do contexto; da mesma forma não terá qualquer justificação litúrgica o prelúdio para Violoncelo solo ao dueto masculino “Qui tollis peccata mundi” com quem dialoga depois.

1.2 Estilo de repertório musical

É verdade que já as indicações do texto bíblico para a execução musical dos Salmos nos falam da utilização de “arias” populares como referência para o canto dos mesmos e em pleno séc. XV e XVI se utilizavam canções conhecidas e até de gosto duvidoso como “cantus firmus” das missas polifónicas. Sabemos também que Lutero e os seus seguidores adaptaram – com grande maestria por vezes – um repertório popular à liturgia e que o próprio Mozart intercambiava partes da missa com árias das suas próprias óperas. No entanto, estávamos ainda muito longe das práticas a que se chegou na segunda metade do século XIX, quando se escrevia um *O Salutaris hostia* atribuído a Mozart que mais não era que a adaptação de uma ária da *Flauta Mágica*, um *Tantum ergo* com a música da ária “*Dell’ aura tua profética*”,² ou se tomavam textos medíocres retirados de um qualquer livrito de piedade, sem qualquer

¹ A *Missa de Glória* de Rossini, como o nome indica é uma missa que inclui apenas o *Kyrie* e o *Glória*, este formado por um conjunto de árias, duetos e coros claramente no estilo operístico rossiniano. O “*Qui tollis peccata mundi*” poderia perfeitamente passar a uma das óperas de Rossini apenas com a mudança do texto”, escreve Damien Colas no booklet do CD. Mas poderíamos dizer o mesmo do resto das árias, duetos, cavatinas e cavalettas... a tal ponto que não só “os napolitanos aplaudiram este *Glória* como se estivessem no teatro” mas também “o cantavam pelas ruas e durante os seus banquetes de macarrão, oferecidos tanto pela alta como pela baixa sociedade napolitana”, E isto a propósito de uma obra que, tal como acontecera com o *Stabat Mater* de Pergolesi, foi escrita para louvor de Nossa Senhora das Dores”. Não muito longe deste estilo está a *Missa Grande* do compositor português Marcos Portugal, um dos maiores compositores de ópera do seu tempo, mas a léguas de um adequado estilo sacro e para quem o texto era um mero pretexto para a exibição das vozes.

² Da ópera “*Norma*” de Bellini.

conteúdo ou fundamento bíblico, para serem revestidos de “musiquetas ternamente patéticas”, e depois serem executados como cânticos que acompanhavam uma qualquer missa paroquial. Nesse tempo, a gente arranjava-se como podia, servindo-se muitas vezes de pequenos manuais de canto ou apoiada em pequenos *Vade mecum* com que músicos amadores se aventuravam a organizar um qualquer coro de paróquia.

2. A questão do “sacro e do profano” na música de Igreja

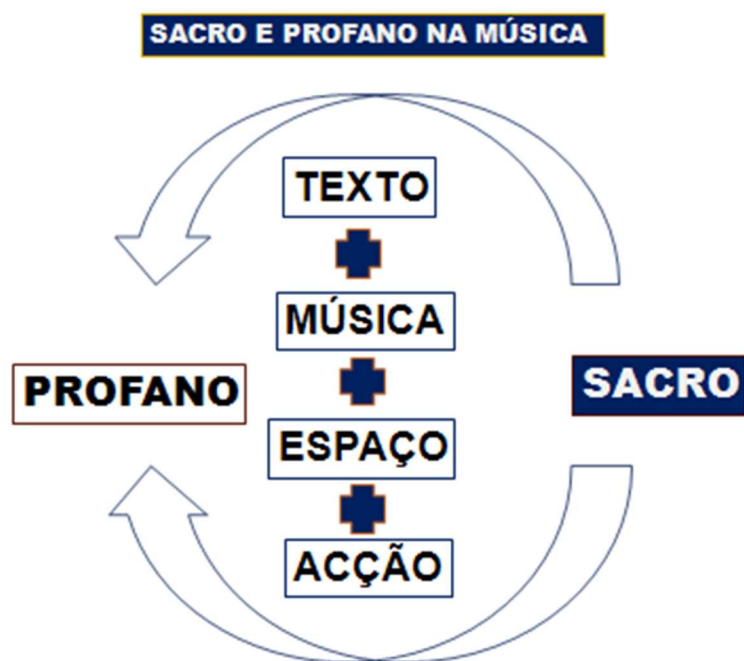
Face a esta situação, colocava-se agora mais pertinentemente a questão: com que critérios poderíamos avaliar o carácter sacro ou profano de uma música? Rigorosamente, a sacralidade da música depende de diversos factores que ultrapassam a mera argumentação de carácter técnico; esta questão tem, de facto, mais a ver com conotações de ordem sociológica que de ordem técnica ou até espiritual.³ A História da Música oferece-nos alguns elementos que poderão parecer desconcertantes para a nossa mentalidade actual. De facto, não são apenas as músicas de fora do cristianismo a revelar características que hoje consideramos profanas, como a dança ou a predominância do elemento rítmico; alguma música de Igreja, em determinados momentos, incluiu esses elementos durante séculos, mesmo que a dança nunca tenha verdadeiramente feito parte da liturgia católica. Tudo depende, em grande parte, do conceito de oração, de culto, de rito e das suas formas de expressão ao longo dos tempos e, portanto, também dos de hoje.⁴

A história do *Jongleur de Notre Dame* é a representação lírica dessa mesma prática: o corcunda, como não sabe rezar, manifesta a sua devoção a Maria fazendo piruetas, atitude que é logo acarinhada pela própria Mãe de Deus. Portanto, considerar a música sacra como “algo que convida ao recolhimento” é próprio de tempos recentes marcados precisamente pelo individualismo e pietismo românticos. Nos tempos em que a sociedade era oficialmente cristã, em que a doutrina da Igreja e a vivência do Evangelho informavam naturalmente todas as manifestações da vida, não havia o problema da confusão entre o sacro e o profano; a linguagem musical era a mesma para todos os momentos, os compositores eram os mesmos, o

³ Do ponto de vista da história abordamos aqui um pouco a questão, mas esta virá a ser estudada mais adiante neste curso; ver Sessão B-02.

⁴ Tive oportunidade de abordar a questão do critério estético como referência para a música litúrgica numa conferência dos Encontros Diocesanos de Pastoral Litúrgica sobre “*O Canto litúrgico, expressão sublime do Diálogo com Deus e com os homens*”.

estilo era muito próximo; na prática, poderemos dizer que toda a música (como quase tudo na vida de então) era sagrada. Até ao Renascimento, era quase só o texto que distinguia um Motete (sacro) de um Madrigal (profano); a partir do séc. XVII, a linguagem musical passou a assumir qualidades tais que podia, inclusivamente, prescindir do texto sem perder, em si mesma, a seriedade própria do ambiente sacro ou a exterioridade própria do profano; era o início da música instrumental propriamente dita, a música absoluta. Foi nesse momento que ganhou particular relevo a música sacra para Órgão. Mais tarde, é a predominância do elemento rítmico, ou o carácter dançante, que vai estabelecer a distinção entre música sacra e profana: a *Sonata de câmara* seguia os andamentos de uma “Suite de danças” ao passo que a *Sonata de Igreja* era constituída por uma série contrastante de andamentos. Foi a história e o mutável sentir do próprio homem a definir, melhor ou pior, as fronteiras entre o sacro e o profano ou, pelo menos, a exigir uma distinção que antes não se julgaria essencial.



A distinção entre a música sacra e a música profana, acentuada com o incremento de uma linguagem musical e orientação estética em que os elementos religiosos eram recusados, particularmente na segunda metade do séc. XIX, viria a criar a necessidade de uma definição mais clara da fronteira entre o sacro e o profano, condicionando assim a doutrina da Igreja sobre a música sacra, no momento em que se sentiu ameaçada pela popularidade da ópera, cuja temática ultra-romântica marcada pelo drama ou mesmo a tragédia e, outras vezes

declaradamente sensual, se afastara consideravelmente das exigências mínimas de um sério ambiente religioso. “Sendo a liturgia definida como sacra, sempre foi considerada sacra também a arte que entrava na liturgia, mas hoje seria necessário especificar melhor: dever-se-ia, antes de mais, fazer uma distinção entre arte religiosa que tem por sujeito “o mundo da religião” e a arte litúrgica cristã, porque também a arte religiosa – e não só a profana! – nem sempre se afigura idónea para ser colocada no espaço litúrgico, mesmo que seja nobre, e nem sempre se pode considerar apta para concelebrar, mesmo despertando emoções da esfera religiosa! Henri Matisse, surpreendendo a muita gente, podia justamente afirmar: “Toda a minha obra é religiosa, mas nem toda pode estar numa igreja cristã”.⁵

3. Primeiras reacções de denúncia desta situação: o mundo da cultura

É o movimento de denúncia de uma situação que se tornara insuportável que nos dá a melhor ideia acerca da prática musical desta época. O músico francês Alexandre-Etienne Choron⁶ escreve que “as missas do seu tempo eram *Óperas em Dó*”, ao passo que o escritor Hypolite Taine, ao sair duma missa de casamento exclamava: “que ópera tão bela!... parece-se com *Robert le Diable*,⁷ só que *Robert le Diable* é ainda mais religiosa”.⁸ Houve um músico francês, Castil-Blaze, que elaborou uma “missa” de Rossini, assim composta: *Kyrie* sobre uma marcha de *Otello*; *Glória* sobre o primeiro coro de *Otello*, mas com final sobre um quinteto “bufo” de *La Cenerentola*; *Credo* sobre uma Romanza de *O Barbeiro de Sevilha*, mas com um *Final*, nas palavras “et vitam venturi saeculi”, extraído de *Semiramide*.⁹

⁵ ENZO BIANCHI, in *Ars Liturgica*, Ed. Qiqajon, Bose, 2012. Estas palavras que foram escritas acerca das artes visuais podem servir também para a música.

⁶ A-E.CHORON (1772-1834) contra a vontade do pai, estudou autodidacticamente a partir das teorias da composição de Rameau. Mais tarde recebeu lições de Harmonia, Contraponto e Fuga. Foi o responsável pela reorganização da música coral nas igrejas de Paris e noutras cidades bem como o responsável pela organização de importantes eventos musicais, chegando a ser director da Grand Opera de Paris. As reformas implementadas por ele caracterizaram-se pelo incremento do conhecimento dos clássicos com particular relevo para a música coral de Palestrina, Bach e Haendel. Foi vítima de constantes incompreensões pelo seu carácter de reformador tendo sido afastado por isso mesmo da Ópera de Paris; mais tarde foi-lhe fechado um Instituto por ele fundado, acontecimento a que a sua saúde não resistiu.

⁷ Ópera de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

⁸ In MIGUEL NICOLAU, *Comentário teológico Pastoral à Constituição Litúrgica*, Ed. Apostolado da Oração, Braga, 1968, p. 10.

⁹ Mas o próprio Rossini compõe *Missa de Glória* cujo estilo evoca claramente as suas primeiras óperas. Também existe uma *Messa Solenne* de Verdi, para órgão, elaborada na época por Carlo Fumagalli, com: Versículos para o Glória de *La Traviata*, Ofertório e Elevação de *La Traviata*, Comunhão de *Vesperas Sicilianas* e Marcha final

Entre nós, não se andava muito longe do que se passava em França ou Itália, a avaliar pelo testemunho de Camilo Castelo Branco: “a hóstia consagrada, a divindade real de Jesus Cristo, ergue-se veneranda, nas mãos do levita, sobre as multidões que se prostram! Eu quero recolher-me no seio da minha alma; quero meditar profundamente nas palavras – corpo, sangue, alma e divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo, tão real e perfeitamente como está nos céus – e contudo luto com a minha fraqueza porque me é impossível cerrar os ouvidos a um coro de *Macbeth* que o órgão me recorda, ou a uma ária de *Ernani*¹⁰ com que o órgão tenta afervorar a minha oração ao Cordeiro de Deus. Calai, pois, o vosso órgão, inocentes instrumentos do mal! Dai-nos a toada melancólica e religiosa dos nossos templos, mais velhos que Verdi e Donizzetti! Sacrificai esse vão desejo de ostentar progresso na música de Igreja porque a Igreja saiu civilizada das mãos de Jesus Cristo e repele de si a nesga de mundo profano que lhe quereis, à força, cerzir nas suas vestes solenes. Se compreendeis a profanação que talvez involuntariamente nos faça responsáveis perante Deus e menos dignos perante cristãos de convicções, erguei as mãos no acto da missa e deixai o órgão no seu eterno silêncio; senão desvirtuais o culto, roubando-lhe o respeito”.¹¹

É nesse contexto que se compreende a tonalidade de alguns documentos emanados das autoridades religiosas, nomeadamente a nível local, e de alguns músicos de onde se destaca o célebre “relatório” elaborado pelo conhecido compositor de ópera Gaspare Spontini que haveria de traçar as linhas de orientação futura nomeadamente das Associações de Santa Cecília. A situação por esse mundo fora era tal que uma proposta apresentada no Brasil por Alberto Nepomuceno (não muito diferente da situação em Portugal, até porque os músicos eram praticamente os mesmos), em ordem à desejada renovação da música sacra, transcrevendo alguns dos documentos da Igreja,¹² utilizava expressões deste género, : “É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a

de *Aida* Este tipo de adaptações não se ficou por este tempo nem por estes géneros musicais. Sobejamente conhecida é a adaptação do texto da “Ave Maria” ao *Lied “Ellen’s Gesange III”* de Schubert, um dos andamentos da *Suite Arlesienne* de Georges Bizet cantado como “Agnus Dei” e o mesmo texto litúrgico cantado com o *Adagio para Cordas* de Samuel Barber, para não falarmos de adaptações mais banais à música do Coro dos Escravos Hebreus de *Nabucco* de Giuseppe Verdi, ou à Marcha Nupcial do *Lohengrin* de Richard Wagner.

¹⁰ *Macbeth* e *Ernani* são óperas de Giuseppe Verdi (1813-1891).

¹¹ CAMILO CASTELO BRANCO, *Horas de paz*: citado em PEDRO DE MIRANDA, “O Concílio Vaticano II e a Música Sacra, 40 anos depois” in *Revista “Estudos”*, n. 5 (2005), p. 81-82.

¹² Sendo verdade que Alberto Nepomuceno acaba por citar o *Regulamento* de 1894, da Sagrada Congregação dos Ritos, esta linguagem e estas referências às danças aparecem já em documentos anteriores como a *Ordinatio quod Sacram Musicam* de 25 de Setembro de 1884 da mesma Sagrada Congregação.

Symphonia (Abertura) do *Guarany*,¹³ ou *Cheval de Bronze*,¹⁴ ou *Pique Dame* (*Dama de Espadas*)¹⁵ ou *Zigeunerbaron* (*O Barão cigano*)¹⁶ ou *Bocaccio*¹⁷, etc., etc. É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos “couplets” (coros finais) mais sugestivos da mais sugestiva “revista” de fim de ano; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu ofício. É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados de *O Salutaris*’ (escrito “O Salutaris”), *Tantum ergo*’ (por vezes escrito “Santo Ergo”), a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo, de sentimentos que manifestam a degradação do nível artístico do indivíduo, tais como “Oceli neri” e “Varrei morir” (notar o caricato do erro de italiano, em vez de “Ucelli neri” e “Vorrei morire”), etc., etc.”¹⁸ E continuava “É severamente proibida qualquer peça que tenha a mais leve reminiscência de óperas teatrais ou de peças de dança de qualquer género, tais como: *polkas, valsas, mazurkas, minuets, rondós, schottischs, varsovianas, quadrilhas, galopes, contradanças*, etc.; de peças profanas, como: *hinos nacionais, canções populares, eróticas ou buffas, romanças*, etc.”¹⁹

Uma comissão de peritos que haveria de criar um *Regulamento para a Música Sacra*, em 1 de Janeiro de 1899, dizia no seu primeiro artigo, quase em tom programático: “A música sacra admitida e aceita pela Igreja, é aquela que, inspirando-se no carácter da cerimónia sagrada e correspondendo ao sentido do rito e palavras litúrgicas, é apta para despertar a devoção dos fiéis e, portanto, digna da casa de Deus”.²⁰

¹³ Ópera do compositor brasileiro Carlos Gomes.

¹⁴ Ópera do francês Daniel Auber (1835)

¹⁵ Ópera de Piotr Ilich Tchaikovsky

¹⁶ Ópera de Johann Strauss

¹⁷ Ópera de Franz von Suppé

¹⁸ ALBERTO NEPOMUCENO IN *Jornal do Commercio, Theatros e Música*, 09/10/1895; citado em GOLDBERG, L.G., *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília do Padre José Maurício Nunes Garcia*. O próprio São Pio X se queixava de, um dia, no momento silencioso da consagração, escutar “Mira, o Norma, ai tuoi ginocchi!... ”.

¹⁹ Algumas das ideias representam uma clara sintonia com o *Regulamento para a Música Sacra*, publicado a mandado de Leão XIII pela Sagrada Congregação dos Ritos para os Bispos italianos em 6 de Julho de 1894 (e não em 24 de Setembro, como é dito neste artigo), e estendido à Igreja universal com decreto de 21 de Julho do mesmo ano. Teremos oportunidade de o estudar.

²⁰ Este *Regulamento*, até ao seu Artigo VII segue de perto o *Regulamento* publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos, razão pela qual não se percebe o desacordo do Padre Pedro Hermes Monteiro apelando para ele. Não deixa de se notar uma sintonia entre a linguagem deste documento e a que viria a ser consagrada no Concílio Vaticano II como os grandes objectivos da liturgia e da música litúrgica: louvor de Deus e santificação dos fiéis. Ao que parece, em muitos lugares, então como agora, estava em presença outro género de argumentos,

Era uma questão de linguagem musical aquela que aproximava perigosamente a igreja, o teatro de ópera e mesmo a praça pública, uma linguagem que poderemos considerar musical mas também marcada por uma notória intenção pastoral, já que o grande propósito era tornar a música e a liturgia acessíveis a todos os fiéis, fossem eles “nobres ou camponeses, jovens ou anciãos”. Uma linguagem ‘leve’ – melodias simétricas, ritmos incisivos e repetitivos, harmonia por graus principais, variedade tímbrica – fixada ainda no séc XVIII, e que muito simplisticamente se apelidava de ‘teatral’ ou ‘melodramática’. Mais ainda, tratava-se de uma linguagem que permitia uma maior divulgação da música por acção dos chamados ‘amadores’, uma classe que, na primeira metade do séc. XIX, crescia em número e importância, acabando por substituir os profissionais nas Capelas musicais em vias de extinção por causa da crise económica geral.

Apelidados de ‘filarmonicos’, os amadores leigos subiam às cantorias aprofundando os laços entre Igreja e sociedade civil: desses – milhares e milhares de músicos (cantores ou instrumentistas), centenas e centenas de *maestros/compositores* espalhados de maneira homogénea por todo o país – apenas um número insignificante tinha completado estudos regulares, concluídos com um diploma num dos raros Conservatórios. A maior parte deles era autodidacta, ou frequentara a escola durante poucos anos, exercitando porém igualmente a arte da composição. A simplicidade da linguagem era, por isso mesmo, coerente com um estudo básico, e correspondente a um sistema de trabalho que não previa dias de ensaios e devia necessariamente explorar mais o instinto que o esforço dos executantes. As partes corais tinham que ser imediatamente memorizáveis e as instrumentais não podiam ser exigentes tecnicamente; facilidade executiva e agrado imediato coincidiam quase sempre. Foram assim centenas e centenas os compositores cuja fama não foi além dos limites da sua cidade ou aldeia, a se empenharem na composição de *Missas, Te Deum, Vésperas, Salmos, Antífonas*, etc., deixando um património imenso de músicas superior em número ao, também imenso, repertório das bandas, em parte destruído precisamente pelo movimento ceciliano

nomeadamente a presença de demasiados músicos leigos mais preocupados com a sobrevivência da “sua” música do que com a renovação da música litúrgica. Isso motivará mesmo um certo incómodo do próprio Papa Pio X advogando a formação de clero em música para que não se tivesse de recorrer a leigos, posição que hoje em dia podemos estranhar, mas que se poderá entender neste contexto. No que diz respeito aos nossos meios, a referência a vários professores de Canto Gregoriano e formação musical nos Seminários de Braga àquela época, dá a entender que não seria por falta de uma competente formação que as coisas não corriam bem. Estão já aí as bases de uma autêntica Escola de Música Sacra que haveria de nascer em Braga, incrementada, a partir de 1903, pelo *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* de São Pio X. Referiremos os nomes de P. António José de Lima (1840-1909), João Maria Araújo Esmeriz (1847-1935), P. Francisco José Galvão (1874-1943), P. Emílio Maria Knebel, P. Eugénio da Costa Araújo Mota (1850?-1904), P. Manuel Carvalho Alaio (1888-1937), P. António Domingues Correia (1877-1955), P. Alberto Brás (1900-1976) e P. Manuel Faria (1916-1983). Isto para além do trabalho que haveria de ser desenvolvido pela comunidade franciscana de Montariol (Braga) e a sua tipografia.

que então surgiu como reacção a este estado de coisas, um repertório em grande parte ainda não estudado pelos musicólogos nem divulgado, mas conservado nas cantorias, em paróquias, oratórios ou bibliotecas. Trata-se de um repertório construído sobre melodias doces, por vezes duplicadas em terceiras, e apoiadas por arpejos de tónica e dominante (ou *sol-e-dó*), ritmos embalados de 6/8 alternados com batimentos enérgicos e vivos, um repertório ingénuo na forma, na construção e no estilo. Era porém um repertório estimado e compreendido pelos fiéis, e sobretudo era funcional e adequado às estruturas executivas pertencentes ou ligadas às paróquias, com os seus grupos corais e instrumentais”.²¹

Estamos assim numa época em que não só a liturgia foi invadida por elementos profanos, sobretudo por influência da ópera, mas que também se caracterizou por uma crescente autonomia da arte relativamente à religião, facto que conduziu à necessidade de uma definição clara dos parâmetros pelos quais se deveria orientar uma música adequada ao culto divino.²² Aliás, a grande questão que se coloca neste momento é a da linha de fronteira entre o sacro e o profano na música, uma linha que nunca foi claramente definida nem pelos filósofos da música nem muito menos pela doutrina da Igreja limitando-se quase sempre a apelar à seriedade do canto e da música sacra tendo como referência parâmetros do passado, fossem eles a “Ars Antiqua” em presença da “Ars Nova”, fosse o canto gregoriano e Palestrina” após o Concílio de Trento nomeadamente com Bento XIV, fosse, já em pleno século XX, com o *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* de São Pio X, de 1903 uma espécie de revivalismo dos modelos renascentistas da composição sacra imitados à exaustão pelos cecilianos.

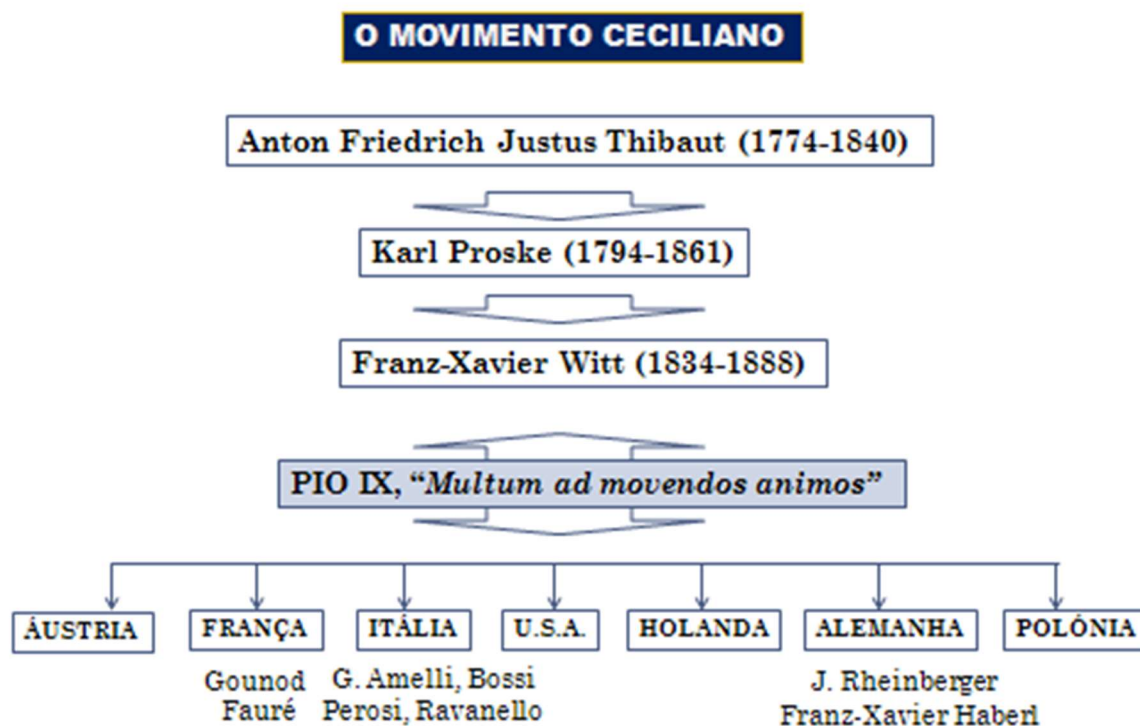
4. Reacção no seio da Igreja: O Movimento Ceciliano

Conhecemos já algumas reacções da Igreja perante a evolução da linguagem musical e a

²¹ ANTONIO CARLINI, “Strumenti e voci: sentimenti e devozione nella musica sacra dell’ottocento. Vicende italiane del movimento ceciliano” in AAVV. *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell’ottocento*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 2004, p. 143-144.

²² “Esse sentido radical da autonomia ou autarquia acompanhou um movimento global da cultura moderna, essencialmente de orientação subjectiva, que poderemos denominar ‘morte de Deus’. Quer enquanto referência religiosa quer enquanto referência metafísica, o Deus cristão que marcou séculos de cultura ocidental, deixa de a marcar como até então, deixando de constituir o vértice fundamental único dessa mesma cultura” (JOÃO DUQUE, *Cultura contemporânea e Cristianismo*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2004, p. 149). Aliás, o grande problema da liturgia, no séc. XX, é que muitas vezes apenas se salvava pela qualidade da música que as pessoas iam procurar às igrejas que ainda escapavam ao descalabro a que chegou a liturgia e sua música na maior parte das igrejas por culpa do clero e com o único objectivo de conquistar pessoas para a igreja ainda que fosse para ouvir música ligeira... E estamos a falar de tempos anteriores ao Concílio Vaticano II...

intervenção atenta de alguns Pontífices e até do próprio Concílio de Trento. No entanto, tais intervenções não conseguiram evitar novos e mais acentuados desvios até se chegar à situação do séc. XIX que descrevemos anteriormente. Já perante alguns princípios do Iluminismo ou Idade da Razão, houve a reação de alguns teóricos e pensadores, no sentido de defender a especificidade e sobriedade da música sacra face aos exageros de alguma arte nomeadamente a barroca, como foi o caso de Heinrich Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck (1773-1853). Para estes autores que acabariam por fundamentar os princípios estéticos do romantismo, a dimensão autêntica da vida não deveria ser procurada no quotidiano, mas na possibilidade de sair dele por meio do enigmático, do espectacular e do inabitual. No entanto, a origem do movimento de recuperação da autêntica “música sacra” deverá encontrar-se nas palavras de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) quando afirma em *Alte und neue Kirchenmusik* [Antiga e nova música sacra] (1814): “puríssima, santíssima, quanto mais eclesial deve ser a música que brota do íntimo como expressão do amor, sem ter conta da realidade profana e no desprezo por ela. Assim são as obras simples e cheias de dignidade de Giovanni Pierluigi da Palestrina, consideradas como o cume da piedade e do amor, que proclamam o divino com poder e majestade”.²³



²³ E.T. A.HOFFMANN (1776-1822) *Alte und neue Kirchenmusik* [Antiga e nova música sacra], (1814).

4.1 Iniciadores do Movimento Ceciliano

Assim, no seio da igreja católica crescia um movimento revivalista da música renascentista, mais em função da elevação de Palestrina ao jeito de herói-romântico do que pelo facto de ele poder ser apresentado como paradigma incontestado da sacralidade da música. Vemos, por isso, que a doutrina que informa a reacção da Igreja face aos desvios do romantismo é, ela mesma, fruto do ideal romântico. É precisamente neste contexto e neste espírito bem romântico, embora inadvertido, que nasce o chamado “movimento ceciliano”, iniciado com Anton Friedrich Justus Thibaut (1774-1840) seu pai espiritual. Ao escrever *Über Reinheit der Tonkunst* [acerca da pureza da arte musical], em (1825), Thibaut propunha precisamente Palestrina como modelo de música sacra ao ponto de rejeitar liminarmente a música instrumental no espaço sagrado. As suas ideias foram depois seguidas, ainda em solo alemão por Karl Proske (1794-1861), cónego e director do coro da Catedral de Ratisbona, ambiente artístico e musical que se haveria de tornar num dos maiores e duradouros bastiões do movimento, nomeadamente por meio da colectânea *Musica Divina*.

Foi, no entanto o compositor Franz Xaver Witt (1834-1888) a personalidade condutora do movimento, ao fundar, em 1868, o *Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge* (ACV) [Associação geral de Santa Cecília para os países de língua alemã]. Um pouco mais tarde, durante o Concílio Vaticano I, o Papa Pio IX haveria de publicar o *Breve* “*Multum ad movendos animos*” com que aprovava e conferia um carácter oficial ao movimento ceciliano, dando-lhe a dimensão de movimento pontifício atributo que facilitaria a sua divulgação por vários países da Europa: França, Holanda, Estados Unidos, Polónia, Austria, Irlanda e Itália, iam dando vida a associações correspondentes, algumas das quais ainda existem.

4.2 Princípios orientadores do Movimento

O propósito dos associados do movimento ceciliano era o de estreitar as relações entre a música e a liturgia, contrariando a corrente estética vinda do séc. XVIII, que via na música litúrgica apenas o lado agradável e de entretenimento dominical. Por isso, foram estes associados do movimento ceciliano os maiores críticos da situação, como se pode verificar pelo teor de algumas denúncias acima apresentadas, não sem correrem o risco de ignorar e esconder tanto que de bom e meritório se fazia em muitos lugares. Dando seguimento às doutrinas de Hoffmann chegavam a proibir os instrumentos na liturgia considerando-os

culpados de todos os males de que sofria a música litúrgica, com exceção para o Órgão.²⁴ Defendiam a recuperação do canto gregoriano e da música coral a capella, mesmo o canto popular religioso. Foi assim que nasceu a prática dos “cânticos para a missa” incrementada pela publicação e divulgação de colectâneas de *Lieder* dos séculos XVI e XVII e pela criação de novos cânticos do mesmo estilo, facto que provocou uma quase germanização da liturgia na Europa em virtude da utilização, por toda a parte, dos cânticos de origem alemã apesar da referência romana que o próprio movimento preconizava.²⁵

4.3 Alguns aspectos negativos

Por força desta situação, algumas consequências negativas se fizeram notar: 1) a existência de poucos cânticos para a missa nos livros da Associação; 2) a abolição da prática da missa cantada em alemão; 3) incremento da chamada “messe basse” como forma musical da missa mais praticada, em detrimento da maior qualidade musical, mesmo que saibamos que grandes compositores se dedicaram a composições do género. O movimento ceciliano concebia a liturgia como um rito juridicamente regulado com toda a precisão, que veio facilmente a cair no “rubricismo”. A qualidade artística era secundária perante o rigor das celebrações, pelo que não desdenhou valer-se da colaboração de músicos sem grande capacidade técnica, que contribuíram ainda mais, na maior parte dos casos, para o afastamento dos grandes compositores da produção de música litúrgica. São sobejamente conhecidos alguns *clichés* desse tipo de música ceciliana: as cadências perfeitas, as progressões harmónicas, as melodias a duas vozes em intervalos de terceira (o *gymel*, vulgarmente conhecido como “as terceirinhas do Padre Inácio”), os retardos de terceira ou da sensível ornada, as cadências picardas... de modo a gerar um tipo de música que faz sorrir qualquer compositor com um pouco de maestria e inventiva. Enfim, o óbvio...²⁶

²⁴ Certamente se esqueciam de que o órgão era um dos maiores causadores da profanidade na liturgia não por culpa do instrumento em si mas do repertório de marchetas, danças e galopes que nele eram executados. Aliás, o nível dos organistas era tal que chegou a haver propostas para a utilização de órgãos mecânicos (de cilindro) que ao menos tocariam as músicas sem erros.

²⁵ Não estaremos longe da generalizada germanização da cultura que foi realizada de uma forma sub-reptícia pelos alemães, sempre desejosos de hegemonia sobre os países europeus, ao ponto de tentarem e conseguirem reescrever a própria história da Europa e do mundo com falsidades que ainda perduram em alguns manuais.

²⁶ Para esta abordagem do movimento ceciliano seguimos muito de perto ECKHARD JASCHINSKI, *Breve Storia della Musica Sacra*, p. 99-104.

4.4 Alguns compositores com espírito ceciliano

Quando algum que outro compositor se aventurou em escrever de acordo com os princípios do movimento ceciliano, como aconteceu com Franz Liszt, sujeitou-se à incompreensão dos seus pares como já tivemos ocasião de referir: “Estão todos contra a minha música, Os católicos porque consideram profana a minha música sacra; os protestantes porque a consideram demasiado católica; os maçons porque acham que toda a minha música é música de Igreja”. Outro compositor que também se deixou influenciar pelo movimento e muito do que escreveu se pode considerar consentâneo com os ideais cecilianistas foi Anton Bruckner. Foi a forma que ele encontrou de colocar a sua criatividade musical ao serviço da Igreja e da sua fé, originando uma forma de escrita que haveria de transformar em música religiosa toda a sua música sinfónica, ao ponto de se dizer que a orquestra bruckneriana não é mais que a amplificação dos planos de registo de um órgão.²⁷ Poderemos encontrar ainda o estilo ceciliano no compositor alemão Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901), cuja vasta produção inclui muita música profana, mas também uma grande quantidade de obras para órgão, órgão e orquestra, coro e órgão, repertório sacro com destaque para doze missas. O movimento ceciliano teve também uma considerável expressão em França com músicos algo ligados à Igreja e à renovação da sua música de onde se destaca, pela “*Messe basse*” e também por uma particular forma de *Requiem*, muito espiritual, Gabriel Fauré (1845-1924); mas poderíamos aproximar dos ideais do movimento a *Schola Cantorum* e compositores como Vincent d’Indy e Cesar Franck.. Em Itália, foi criada a *Associazione Italiana de Santa Cecilia* por iniciativa de Guerrino Amelli (1848-1903), começando por fundar e dirigir uma *Revista de “Música Sacra”* envolvendo diversas entidades, de músicos a bispos e sacerdotes, com a publicação de artigos doutrinários acerca da música sacra e de obras musicais de acordo com esses princípios.²⁸ A música sacra passa então a ser novamente entendida em função do culto e não de si mesma, recuperando aquele ideal de funcionalidade que, aos poucos, havia perdido. Guerrino Amelli, propõe: “uma verdadeira música de igreja que leve esculpida em si a marca daquela forma hierática que, sim, distingue vivamente tudo o que é destinado ao serviço divino de tudo o que é destinado ao serviço profano. Música distinta de qualquer outra no estilo e até mesmo nos ornamentos; essa, exactamente como os paramentos

²⁷ Não parece tanto assim embora seja fácil de entender até porque a produção organística de Bruckner não revela qualquer tipo de interesse. Já a sua actividade de organista em Saint Florian em Linz é outra coisa. Apenas como curiosidade, o compositor encontra-se sepultado debaixo do órgão na igreja em que toda a vida foi organista.

²⁸ Note-se que ainda existe a Associação e a respectiva Revista, hoje “*Ceciliana*”.

eclesiásticos, deverá brilhar pela forma, a qual deve ser a nobre divisa de todo aquele que se dedique a servir o Rei dos reis”.²⁹

4. Conclusão

O movimento ceciliano foi depois acompanhado de perto por uma série de intervenções do Magistério da Igreja a respeito da música sacra de que falaremos mais tarde, mas que se podem centrar nas tomadas de posição dos Papas Pio VIII, Gregório XVI e Pio IX, nomeadamente através do Vigário, o Cardeal Constantino Patrizi, e ainda Leão XIII. Depois de leves indicações de Pio VIII, a Gregório XVI devemos ter dado o tom para as intervenções futuras do Magistério com um *Edito sobre a Música Sacra*, em 1842, embora não esteja longe da linguagem de Alexandre VII e Inocêncio XII, de quase dois séculos antes; Pio IX haveria de promover a difusão das Associações de Santa Cecília, conferindo mesmo um reconhecimento pontifício à associação germânica, por meio da *Bula “Multum ad movendos ánimos”*, apresentando-a como modelo e referência para outras e dando ainda cobertura e apoio a outras tomadas de posição de carácter marcadamente disciplinar,³⁰ com vários documentos e regulamentos; Leão XIII haveria de assumir o *Regulamento* de 1894; os mesmos pontífices tiveram uma acção determinante apoiando as associações e congressos – nomeadamente o Congresso de Arezzo – para a revitalização da música sacra e restauração do Canto Gregoriano, promovendo a reedição dos respectivos livros oficiais, e sobretudo com a publicação de uma Carta dirigida aos bispos de Itália com uma espécie de *Inquérito* acerca das suas posições no respeitante à música sacra.

Entre as diferentes respostas chegadas a Roma estava um longo relatório do então Cardeal Patriarca de Veneza, Giuseppe Sarto, que contara com a prestimosa colaboração do seu amigo de longa data, o jesuíta Angelo De Santi.³¹ O Patriarca de Veneza elaborou, juntamente com o citado jesuíta, não só uma análise da situação, mas apontava um conjunto de soluções que apresentou e haveria de recuperar pouco depois, já como Papa Pio X, para o

²⁹ Citado em VALENTINO DONELLA, *Liturgia e Musica*, p. 78.

³⁰ Este carácter disciplinar pode observar-se tanto pelo tom da linguagem utilizada como pela aplicação de multas significativas para os prevaricadores fossem eles os directores de coro, os organistas os párocos e reitores ou até sacristães, como se pode ver no *Edito* de Gregório XVI. Não adiantou muito porque ninguém ligava como decorre da queixa do próprio Papa Pio IX pouco tempo depois.

³¹ Mais do que colaboração foi um trabalho inteiramente encomendado por uma carta onde se pode ler: “dada a tua amabilidade e os teus conhecimentos na matéria, tu és capaz de dar todas as respostas e eu depois copio-as linha por linha” (CARD. GIUSEPPE SARTO, *Carta ao Padre Angelo De Santi*, citada em ROBERT HAYBURN, *Papal legislation on Sacred Music*, Liturgical Press, Minesotta, 1979, p. 203).

Motu proprio “*Tra le sollecitudini*”, documento que haveria de marcar o movimento de renovação da música sacra por toda a primeira metade do século XX.

A este movimento de renovação se deverá associar o da restauração do Canto Gregoriano, envolto em várias peripécias e polémicas, com avanços e recuos da própria Santa Sé e de um Papa Leão XIII já um pouco senil, por causa dos direitos de autor sobre a *Edição Típica Vaticana* detidos pelo editor alemão Pustet. Este defendia a seriedade e autenticidade da edição *mediceia*, em confronto com o movimento de restauração gregoriana realizada com base na releitura dos manuscritos originais, iniciado por Dom Pothier, em Solesmes, no contexto de uma reforma litúrgica acalentada por Dom Prosper Gueranger. Este movimento de restauração gregoriana, cuja doutrina e acção assentava na recuperação, comparação e estudo dos manuscritos gregorianos antigos, haveria de ser continuado por Dom Mocquereau e uma equipa de monges e outros colaboradores, dentro e fora do Mosteiro de Solesmes. Daí resultaria a publicação da *Paleografia Musical*, o incremento dos estudos paleográficos e codicológicos, acompanhados de uma actividade coral que colocava em prática as novas aquisições, e que chegou aos nossos dias pela acção de monges-directores como Dom Joseph Gajard, Dom Jean Claire que, para tal, aproveitaram os novos recursos da discografia. A esta acção se haveriam de juntar, um pouco mais tarde, as pesquisas e sistematização dos estudos semiológicos levados a cabo por Dom Eugène Cardine e Dom Jean Claire. Era a *Escola de Solesmes*, no seu esplendor, a marcar a renovação da música gregoriana acalentada pelos Pontífices desde São Pio X por todo o século XX, nomeadamente até ao Concílio Vaticano II.