

# A GERAÇÃO DO MOTU PROPRIO

## A Música Sacra em Espanha, na primeira metade do séc. XX

*Jorge Alves Barbosa*

Dá-se o nome de “*Geração do Motu Próprio*” à dos compositores que, sobretudo em Espanha, se dedicaram à renovação, promoção, composição e divulgação de música sacra no séc. XX, nomeadamente entre os anos 1903, ano da publicação do *Motu Próprio “Tra le sollecitudini”* pelo Papa S. Pio X, e a década de 60’, coincidindo mais ou menos com os inícios do Concílio Vaticano II.<sup>1</sup> Segundo o compositor e musicólogo espanhol Tomás Marco, esta geração de compositores “caracterizou-se por utilizar um estilo que assenta as suas bases na tradição gregoriana e ocasionalmente na música popular, por meio da aplicação das técnicas de composição renascentista e barrocas e uma forma que, dimanando da própria liturgia, aceita alguns elementos próprios da música do séc. XIX”.<sup>2</sup> Pretende-se, desta forma, contrariar as orientações que vinha seguindo a música sacra nos finais do mesmo século, profundamente influenciada pela ópera e pela invasão na generalidade dos templos de um quase escandaloso amadorismo. Esta situação é fruto, afinal, de um conceito romântico quer da música quer da religião que haveria de afectar e infectar sobremaneira a prática musical relacionada com a liturgia católica.

Já nos inícios do século, o filósofo, crítico musical e compositor Ernest Theodor Amadeus Wilhelm Hoffman (1776-1822) escrevia que “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 piedosos. Qualquer estímulo exterior, qualquer esforço mesquinho para conseguir fins terrenos, qualquer vã aspiração a conseguir a admiração ou êxito, 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”.<sup>3</sup> Em nome de alguns princípios do Iluminismo ou Idade da Razão, surgia a reacção de alguns teóricos e pensadores, no sentido de defender a especificidade e sobriedade da música sacra face aos exageros de alguma arte

---

<sup>1</sup> Esta designação foi proposta inicialmente pelo musicólogo José Subirá e depois assumida por uma boa parte dos investigadores e especialistas sobre el tema.

<sup>2</sup> MARCO, Tomás, *História de la música española*. Vol. 6, *Siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. p.112.

<sup>3</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Diálogos de um músico*.

nomeadamente a barroca, como 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. Não será difícil compreender o alcance deste elenco de critérios para o desenvolvimento da música religiosa no período romântico. Em vez de corresponder e salientar o sentido de um texto que se quer expressão do louvor de Deus, por parte de uma comunidade, na vivência da sua fé comum, a música sacra limita-se a ser expressão da devoção pessoal, de um sentimento religioso, e da ressonância que o texto encontra na vida pessoal do compositor. Este ideal apontado para a música sacra pode bem responder aos propósitos de uma música enquanto expressão de religiosidade pessoal, mas muito dificilmente poderá responder aos objectivos de uma vivência e celebração comunitária da fé e louvor a Deus, propósito fundamental da música sacra que não conseguiu escapar ao individualismo e subjectivismo românticos. Sendo verdade que em Beethoven e na sua *Missa Solemnis*,<sup>4</sup> se encontram as componentes de uma tal perspectiva da música sacra, isso não era então entendido como norma como aconteceria depois. Consequências desta perspectiva romântica da música sacra não poderiam ser outras senão a produção de música em que o compositor-intérprete se apresentava qual sacerdote e mediador entre a divindade e a comunidade que o escutava e seguia, apreciando na mesma medida a dimensão, o mérito estético e a mensagem que, eventualmente, seria mais difícil de compreender, pelo menos para os não iniciados que se limitavam a uma mera reacção de gosto, um pouco como aquelas pessoas que “acharam o sermão muito bonito, mas não compreenderam nada do que o pregador disse”. O acto litúrgico transformava-se dessa forma em mero momento de fruição estética, uma experiência vivida em conjunto com muitos outros, e cujo fruto cada um poderia colher à sua maneira.<sup>5</sup>

## 1. A prática musical sacra no séc. XIX

Neste contexto se podem integrar algumas experiências da “música sacra” de sabor romântico, nomeadamente no que elas representam de exagero e até alguma excentricidade, ao ponto de tomarem o texto litúrgico da *Missa* apenas como pretexto, atitude que não está longe dos parâmetros que orientavam os compositores da “ars subtilior”, já em pleno séc. XIV, ou dos labirintos e enigmas contrapontísticos que entusiasmavam os compositores dos séculos XV e XVI. Ali, a música era entendida como desafio do compositor aos executantes e ouvintes, no sentido de adivinharem as subtilidades da construção da obra – tendo mesmo que

---

<sup>4</sup> Encabeçando a partitura manuscrita da *Missa Solemnis* de Beethoven, encontramos a célebre frase “*Vom Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen*” [Vinda do coração, possa novamente chegar aos corações].

<sup>5</sup> Por aqui podemos ver que muito do que se diz, pensa e escreve, nos dias de hoje acerca da música sacra e seus desvios do pensamento da Igreja não faz mais que confirmar esta mesma ideia. Pautar a qualidade pelo gosto pessoal e não pela adesão ao acto litúrgico enquanto veículo de louvor a Deus.

descobrir a linha melódica de uma voz não escrita – a “quinta pars”<sup>6</sup> – ou reconstituir uma partitura enigmática como a do “Agnus Dei” da *Missa L’ Homme armé* de Josquin Desprès. Agora, o compositor espera de intérpretes e ouvintes que entrem no seu jogo de exibição e acolham a obra com o que ela tem para lhes dizer de si próprio. Poderíamos incluir nesta ordem de ideias a *Missa Solene em Ré menor* de 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 e vários pares de timbales – numa exorbitância de recursos e exageros capazes de fazer esquecer alguns momentos sublimes de canto litúrgico como seriam, em meu entender, o “Te decet hymnus” ou o próprio “Sanctus”. E tudo em nome da espectacularidade, da teatralidade, da exibição.

A influência da música profana na música para a liturgia tem o seu fundamento nas indicações fornecidas pelo texto bíblico para a execução musical dos Salmos que falam da utilização de “arias” populares como referência para o canto dos mesmos tal como, em pleno séc. XV e XVI, se utilizavam canções conhecidas e por vezes de gosto duvidoso como “cantus firmus” de algumas missas polifónicas, facto que levou à intervenção do Concílio de Trento; sabemos também que Lutero e os seus seguidores adaptaram – com grande maestria por vezes – o repertório popular à liturgia e que o próprio Mozart utilizava para algumas partes da Missa Árias das suas 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*”,<sup>7</sup> ou se tomavam textos medíocres retirados de um qualquer livrito de piedade, sem qualquer fundamento bíblico ou conteúdo teológico, para serem revestidos de “musiquetas ternamente patéticas”, executados como cânticos que acompanhavam uma qualquer missa paroquial em dia de festa, divulgados em livritos de canto utilizados por músicos amadores que formavam *ad hoc* um coro de paróquia. Assim, à medida que a música se foi afastando da acção litúrgica para se transformar num meio de expressão ou 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 tiques da arte dramática, onde primava a emoção e o sentimentalismo, em atitudes e gestos performativos que muito deixavam a desejar. Tais cantores, acolhidos entusiasticamente pela gente simples, tinham ali a oportunidade de se exibirem, 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

---

<sup>6</sup> Nas transcrições modernas da polifonia, essa parte já se encontra escrita na partitura como “quintus”. Note-se que a polifonia antiga era composta em partitura, numa espécie de lousa pautada, sendo depois copiadas as partes vocais e publicadas separadamente e a partitura apagada.

<sup>7</sup> Da ópera “*Norma*” de Bellini.

em função da vontade 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 sua dimensão litúrgica. Havia então uma espécie de coros “vagantes”, que deambulavam pelas igrejas, em função das solicitações que dependiam das possibilidades financeiras das paróquias. Os problemas que a música profana, ao nível do ritmo, da melodia e da harmonia, foi introduzindo no espaço sagrado, em épocas anteriores, são agravados agora ao nível da estrutura dos textos e da performance musical, da mesma forma que a utilização e fruição do espaço se vê envolvida por sonoridades que ultrapassam os cânones mais liberais da orientação litúrgica, transformando o coro em palco. O que dava 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. E tudo isto não deixava de gozar do apoio e apreço de muitos responsáveis, mesmo bispos e cardeais. O canto gregoriano era puramente desconhecido e impraticado mesmo nos seminários ou então era utilizado quando muito em dias menos solenes, arrastando-se numa melopeia sem sabor, como nos dá conta o sentir popular quando procura imitar os padres cantando um Ofícios de Defuntos.<sup>8</sup>

Ao mesmo tempo, uma passagem de olhos pelos arquivos dos coros de algumas Igrejas poderá dar uma ideia do que se usava então e continuou a usar já entrado o séc. XX pelas nossas paróquias. Há por ali colectâneas de cânticos, florilégios, parturas de missas em honra dos santos mais venerados, e com dedicatórias a amigos e patrocinadores. Era um repertório de “missas menores”, destinado a ser executado 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 o acompanhamento de Harmónio ou pequeno Órgão de tubos sobrevivente, ou uma Banda de Música poderia assegurar a solenidade do acto com uma das tais “pequenas missas”, sofrivelmente instrumentada. Podia-se recorrer ainda à contratação de algum 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 criando o mesmo ambiente que apontávamos anteriormente.

Havia ainda arranhadores de instrumentos, mesmo clérigos, que tocavam nos Órgãos das igrejas, *cavatinas*, *mazurkas* ou até a abertura de ópera com a *Semiramide*, a quatro mãos; fala-se de orquestras desafinadas e ruidosas (muitas vezes um escândalo e sempre uma inconveniência) que encobriam as palavras cantadas em infinitas repetições,<sup>9</sup> de frases que se

---

<sup>8</sup> Há vários textos onde se traça um panorama destas situações, nomeadamente em artigos que abordam a personalidade e a música de autores desse tempo como o artigo de JOSÉ LÓPEZ-CALO, *Hilarión Eslava, Precursor do Cecilianismo*, ou as Teses de JUAN LUIS BARDON GONZALEZ, *La Música española para Órgano nel contexto del Motu Proprio*, Universidad La Laguna, 2016, e RAÚL DEL TORO SALA, *La obra para Órgano del P. José António Donostia*, porventura o mais abrangente trabalho que li sobre o assunto.

<sup>9</sup> Conta-se a história do Cardeal Sforza que presidia a uma Missa onde se cantava um *Credo* que nunca mais acabava, repetindo as palavras “genitum non factum... factum... non factum...”; já cansado daquela confusão exclamou: “*factum o non factum, facciamola finital...*” [criado ou não criado, acabem lá com isso!].

ouvem habitualmente nos teatros a milhas de distância. Havia celebrações da Missa a durar mais de duas horas por causa da música que era executada, como se podia estar a escutar um “*Tantum Ergo*” durante mais de meia hora, antes da bênção do Santíssimo Sacramento, pois o que interessava era o repertório executado, e pelo qual se pagava, e não a celebração em si mesma, ao ponto de a participação do povo durar apenas o tempo em que se podia escutar a grande música, ou seja até ao Ofertório; a seguir, muitos “fiéis” iam embora pois o espectáculo terminara. O escandaloso e ridículo de algumas celebrações chegava ao ponto que é descrito desta forma por aqueles que, aqui e ali, foram reagindo contra tal estado de coisas: “há composições em que o texto sagrado é substituído pelos “couplets” (coros finais) da mais sugestiva “revista” de fim de ano, e que 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 referido como “Santo Ergo”), a melodias de canções profanas que manifestam a degradação do nível artístico, tais como “Oceli neri” e “Varrei morir” (com erros de italiano, em vez de “Ucelli neri” e “Vorrei morire”), etc., etc.”<sup>10</sup>, ou então a execução de peças de dança como *polkas*, *valsas*, *mazurkas*, *minuetos*, *rondós*, *schottischs*, *varsovianas*, *quadrilhas*, *galopes*, *contradanças*, etc.; ou a execução de peças profanas: *hinos nacionais*, *canções populares*, *eróticas* ou *buffas*, *romanças*, etc.”<sup>11</sup> O ponto mais baixo a que se chegou é recordado em historietas que ainda fazem parte do nosso imaginário musical e litúrgico de outros tempos como a daquela Banda de música que assim cantava numa celebração em honra do Santíssimo Sacramento, para a qual não tinha repertório adequado e por isso, adaptando outra, cantava: “*Tantum ergo, ergo, ergo, Sacramentum, tum tum tum, Veneremus cernui, ó ai ó i*”... ou esta contada pelo compositor Vicente Aguirre: “*So, so, so, soberano São Roque / So, so, so, soberano Senhor, / Que foste virgem e mártir / E também mãe de Deus / Arre, arre, arre, arrependido estou*”... ou aquela missa em que se faziam ouvir mais de quarenta “*ámen*” a plenos pulmões. Quando escutamos determinadas obras musicais sacras 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, como “*missas-cantata*” ou “*missas-sinfonia*”, agora temos *Missas* em vários actos, constituídos por várias cenas, com intervenção sabiamente distribuída dos diversos papéis. A estrutura dos textos é assim deturpada em favor da necessidade de intervenção dos actores / cantores, de tal modo que, sobretudo as secções mais longas da *Missa* – *Glória* e *Credo* – mas também as

---

<sup>10</sup> 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!*...”.

<sup>11</sup> Algumas das ideias representam uma clara sintonia com o *Regulamento para a Música Sacra*, publicado, a mando 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 por *Decreto* de 21 de Julho do mesmo ano.

outras se apresentam organizadas não de acordo com a estrutura trinitária que as define, mas segundo uma alternância de Árias para soprano, contralto, tenor ou baixo, duetos, trios, quartetos e coros fosse qual fosse o conteúdo do texto. É isso que encontramos, por exemplo, em obras como a *Missa de Glória*<sup>12</sup> e a *Petite Messe Solenne* de Gioachino Rossini, ou a *Missa de Amilcare Ponchielli*. A título de exemplo, o “Glória” desta *Missa*, com uma duração superior a trinta minutos, inicia com um Coro mais ou menos dentro dos modelos tradicionais, mas 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. O músico francês Castil-Blaze elaborara 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*.<sup>13</sup> Da mesma forma não terá qualquer justificação litúrgica o *Prelúdio para Violoncelo solo* ao dueto masculino “Qui tollis peccata mundi”, com quem o instrumento dialoga depois. De modo geral, era a influência da ópera italiana que marcava a prática musical litúrgica por essa Europa fora não só por meio de adaptações e transcrições, como vimos dizendo, mas até como inspiração para o que, com alguma boa vontade, alguns compositores escreviam para a liturgia.<sup>14</sup>

Entretanto, por essa altura, especialmente no mundo franco, foi surgindo um repertório mais sério e de qualidade no campo da música sacra; falamos de autores como Camille Saint-Saëns, com *Missa* op. 4, César Franck com *Missa in Lá Maior* e Charles Gounod, com a célebre *Missa em honra de Santa Cecília*, ao lado de outras bem acessíveis aos pequenos coros, composições a uma e duas vozes e acompanhamento de Órgão ou Harmónio, como *Messe aux Séminaires* ou *Messe aux Chapelles*, ou mais exigentes como *Messe Chorale*. Vai encontrando espaço um pouco de canto gregoriano, nomeadamente os salmos mais comuns e algum formulário do Ordinário da Missa, com relevo para *Missa VIII, “De Angelis”* ou outras composições tardias

---

<sup>12</sup> A *Missa de Glória* de Rossini, como o nome indica é uma missa que inclui apenas o *Kyrie* e *Glória*, este formado por um conjunto de árias, duetos e coros em 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.

<sup>13</sup> 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 *Vésperas Sicilianas* e Marcha final 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 é cantado como “Agnus Dei” e o mesmo texto litúrgico canta-se com a música do *Adagio para Cordas* de Samuel Barber, para não falarmos de adaptações mais banais e por vezes incongruentes à música do “Coro dos Escravos Hebreus” de *Nabucco* de Giuseppe Verdi, ou à “Marcha Nupcial” do *Lohengrin* de Richard Wagner.

<sup>14</sup> A chamada *Missa Grande* do compositor da ópera português, Marcos Portugal, segue exactamente o mesmo estilo. A sua publicação recente quer em partitura quer em CD permite-nos ter uma ideia deste género de composições, mesmo que da responsabilidade de músicos conhecedores do seu ofício.

como as Missas de Henri Du Mont. Certamente, nas celebrações devocionais, um ou outro Hino como *O Salutaris hostia* ou o *Tantum ergo*, eventualmente o *Veni Creator Spiritus*, juntamente com cânticos a Nossa Senhora, eram cantados a uma voz com acompanhamento de Harmónio ou, eventualmente, a duas vozes iguais, especialmente para vozes femininas, podendo-se chegar a harmonizações simples a quatro vozes. As melodias eram adaptadas à sensibilidade tonal com uma enorme profusão de notas sensíveis e com cadências dominante-tónica. Nas pequenas comunidades paroquiais, pontificava um género de música sacra de sabor pietista, marcado pelo incremento de um clima devocional, em reacção contra a hostilidade da sociedade e dos poderes instituídos para com a Igreja, sobretudo em resultado da Revolução Francesa, mas era um repertório de qualidade medíocre, mas que originou a produção de um repertório de maior qualidade, centrado no que se veio a chamar “*Messe basse*”, da responsabilidade de grandes compositores, sensíveis às potencialidades deste género de música, como Gabriel Fauré com *Messe Basse*, ou o excêntrico Eric Satie com “*Messe des Pauvres*”, música simples, acessível ao povo, afastada dos cânones estéticos da grande produção romântica e em contraste com a espectacularidade da mesma. É este género de “missa” que vamos encontrar, já entrado o século XX, como modelo para as “missas cantadas”, escritas e executadas no mundo francês e italiano e que chegaram até nós.

## 2. Primeiras reacções de denúncia desta situação:

### 2.1 - No mundo da cultura

Foi particularmente no mundo da cultura que se iniciou um movimento de reacção contra o deplorável estado a que chegara música sacra, muitas vezes mais motivado por perspectivas estéticas que litúrgicas, mas sempre orientado para a urgência em salvaguardar a qualidade e a dignidade das próprias celebrações. Dessa reacção veio a denúncia escandalizada das situações que antes descrevemos e que, de outro modo, continuaríamos a ignorar. O músico francês Alexandre-Étienne Choron escrevia então que “as missas do seu tempo eram *Óperas em Dó*”,<sup>15</sup> ao mesmo tempo que o escritor Hypolite Taine, ao sair duma missa de casamento exclamava: “que ópera tão bela!... parece-se com *Robert le Diable*,<sup>16</sup> só que *Robert le Diable* é mais religiosa”.<sup>17</sup> Entre nós, não se andava muito longe disso, a avaliar pelo testemunho de

---

<sup>15</sup> A.- E. CHORON (1772-1834) Foi o responsável pela reorganização da música coral nas igrejas de Paris e noutras cidades de França, de importantes eventos musicais, chegando a ser director da Grand Opera de Paris. As reformas implementadas por ele caracterizavam-se pelo incremento da utilização 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 da Ópera de Paris; mais tarde foi-lhe fechado um Instituto por ele fundado, acontecimento a que a sua saúde não resistiu.

<sup>16</sup> Ópera de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

<sup>17</sup> In MIGUEL NICOLAU, *Comentário teológico Pastoral à Constituição Litúrgica*, Ed. Apostolado da Oração, Braga, 1968, p. 10.

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*<sup>18</sup> 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”.<sup>19</sup> A situação por esse mundo fora era tal que uma proposta apresentada, no Brasil, por Alberto Nepomuceno (não 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,<sup>20</sup> utilizava expressões deste género, : “É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a *Symphonia* (Abertura) do *Guarany*,<sup>21</sup> ou *Cheval de Bronze*,<sup>22</sup> ou *Pique Dame* (*Dama de Espadas*)<sup>23</sup> ou *Zigeunerbaron* (*O Barão cigano*)<sup>24</sup> ou *Bocaccio*<sup>25</sup>, etc., etc.”. O próprio Giuseppe Verdi que, nos últimos anos da sua vida haveria de escrever não só a *Missa de Requiem*, num estilo que ainda cede muito ao da Ópera, mas também *Quatro pezzi Sacri*, muito mais consentâneas com a liturgia, escreveria, numa carta a Hans von Büllow: “Felizes vós, que sois ainda os filhos de Bach! E nós? Nós, igualmente filhos de Palestrina,

---

<sup>18</sup> *Macbeth* e *Ernani* são óperas de Giuseppe Verdi (1811-1871).

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Ópera do compositor brasileiro Carlos Gomes.

<sup>22</sup> Ópera do francês Daniel Auber (1835).

<sup>23</sup> Ópera de Piotr Ilich Tchaikovsky.

<sup>24</sup> Ópera de Johann Strauss.

<sup>25</sup> Ópera de Franz von Suppé.

tivemos um dia uma grande escola... e nossa! Agora abastardou-se e ameaça ruína! Se pudéssemos ainda começar do princípio?!”<sup>26</sup>

Desse contexto nasce e nele se explica a tonalidade de alguns documentos emanados das autoridades religiosas, nomeadamente a nível local, e de músicos de onde se destaca o célebre *Relatório* elaborado pelo compositor de ópera Gaspare Spontini, que haveria de apontar já as linhas de orientação mais tarde adoptada pelas Associações de Santa Cecília. A origem do movimento de recuperação da autêntica “música sacra” deverá encontrar-se nas palavras de E.T.A.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”.<sup>27</sup> Também em Espanha, Francisco Asenjo Barbieri denunciou a situação num *Discurso* no Congresso Católico de Madrid em 1889. Estamos numa época em que não só a liturgia foi invadida por elementos profanos, sobretudo por influência da ópera, mas que também assistia à 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.<sup>28</sup>

## 2.2 – No seio da Igreja: O Movimento Ceciliano

Conhecemos algumas reacções dos responsáveis da Igreja perante a evolução da linguagem musical, ao longo da História, a intervenção de alguns Pontífices e até do Concílio de Trento. No entanto, tais intervenções não conseguiram evitar o persistente eclodir de novos e mais acentuados desvios, até chegarmos à situação do séc. XIX. Uma comissão de peritos que haveria de criar o *Regulamento para a Música Sacra*, em 1 de Janeiro de 1899, escrevia, no primeiro artigo, em tom programático: “A música sacra admitida e aceite 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

---

<sup>26</sup> CESARI, A. e LUZIO, A., *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913, p. 375 e ss., transcrito por em JOSÉ LÓPEZ-CALO, *Hilarion Eslava, Precursor do movimento ceciliano*.

<sup>27</sup> E.T. A.HOFFMANN (1776-1822) *Alte und neue Kirchenmusik* [Antiga e nova música sacra], (1814).

<sup>28</sup> “Esse sentido radical da autonomia ou autarquia acompanhou um movimento global da cultura moderna, de orientação essencialmente 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, se salvava apenas pela qualidade da música que as pessoas iam procurar às igrejas que ainda escapavam ao descalabro a que chegou a liturgia e sua música. E isto por culpa do clero movido apenas pela vontade de conquistar pessoas que garantissem alguns proventos financeiros ainda que fosse para ouvir música ligeira... E isto já em tempos anteriores ao Concílio Vaticano II...

Deus”.<sup>29</sup> Iniciava-se, no seio da Igreja Católica, um movimento de sabor revivalista que se inspirava na música renascentista, exaltando a personalidade do compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina ao nível de *herói-romântico*,<sup>30</sup> muito mais do que pelo facto de a sua obra poder ser apresentada como paradigma incontestado da sacralidade da música. Afinal, a doutrina que informa e inspira 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 na Alemanha 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 a obra de Palestrina como modelo de música sacra ao ponto de rejeitar liminarmente a música instrumental no espaço sagrado. As suas ideias foram depois seguidas, em solo alemão, por Karl Proske (1794-1861), cónego e mestre de capela na Catedral de Ratisbona, ambiente artístico e musical que se tornaria num dos maiores e duradouros bastiões do movimento, nomeadamente por meio da colectânea *Musica Divina*. Foi, no entanto, o compositor Franz-Xavier 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, Áustria, Irlanda e Itália, iam dando vida a associações correspondentes, algumas das quais ainda existem. O propósito dos associados do movimento ceciliano era o de estreitar as relações entre a música e a liturgia, contrariando a corrente estética vinda já do séc. XVIII, que via na música litúrgica apenas o lado agradável e de entretenimento dominical. Por isso, foram eles os maiores críticos da situação, como se pode verificar pelo teor de algumas denúncias acima apresentadas, não sem correrem o risco de ignorar muito do que de bom e meritório se fazia em muitos lugares. Dando seguimento às doutrinas de Hoffmann, chegaram ao ponto de proibir os instrumentos na liturgia como se eles fossem os únicos culpados de todos os

---

<sup>29</sup> Este *Regulamento*, até ao 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, 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 que chegou a advogar a formação de clero em música para que não fosse necessário recorrer a leigos, posição que, hoje em dia, poderemos estranhar, mas se poderá entender neste contexto.

<sup>30</sup> A vida e obra deste cantor e compositor renascentista foi mesmo argumento da *Ópera “Palestrina”* de Hans Pfitzner, onde é retratado como o herói romântico que salva a música sacra da sua ruína ou eventual extinção, ao apresentar aos Padres de Trento a *Missa Papae Marcelli*, composta como exemplo de música sacra que estava de acordo com os ditames do Concílio, inspirada do céu como São João no Apocalipse.... Ora essa obra era anterior e tem o tema da canção *L’Homme armé*, mesmo que se aproxime das propostas conciliares nomeadamente quanto à clareza do texto no seio de uma trama polifónica de seis vozes, o que é notável.

males de que sofria a música litúrgica, com excepção do Órgão.<sup>31</sup> Defendiam a recuperação do canto gregoriano e da música coral a capella, bem como a utilização do canto popular religioso, algo que se inspira também no movimento romântico. Daqui 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, o 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. O movimento ceciliano teve uma considerável expressão em França, influenciando obras e compositores de renome, de onde se destaca a “*Messe basse*” e também o muito espiritual *Requiem* de Gabriel Fauré (1845-1924); mas poderíamos aproximar dos ideais do movimento a *Schola Cantorum* e os compositores Vincent d’Indy e César Franck. Ali surgiram outros compositores inseridos no seio da Igreja como Dominique Planque, Étienne Choron, Jacques Fabre, entre outros, cujos cânticos eram traduzidos e executados noutras partes. Em Espanha, salientaremos os esforços de Felipe Pedrell pela recuperação e divulgação dos compositores renascentistas espanhóis Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales e Tomás Luís de Vitória, bem como dos compositores para Órgão dos períodos renascentista e barroco, ao mesmo tempo que surgiam trabalhos de compositores de então como Hilarión Eslava, Felipe Gorriti e Vicente Goicoechea, este porventura o primeiro compositor espanhol a incarnar na música o espírito do cecilianismo, embora cedendo ainda um pouco aos imperativos da tradição anterior. Em Portugal mantinha-se o estilo antigo nas composições para a liturgia, ao mesmo tempo que a influência da ópera marcava a formação e actividade dos compositores que partilhavam sem grandes diferenças o palco e a capela, ao estilo napolitano, cujas escolas frequentavam, enviados pelos monarcas que controlavam um e outro espaço. Trata-se de uma época ainda por estudar neste campo concreto, apesar de alguns trabalhos que vão surgindo, com referências a alguns nomes cuja obra manuscrita se encontra disseminada por Catedrais, Seminários e Paróquias e que vão sendo identificados aos poucos como Jerónimo Xavier Varela ou Francisco Malhão.<sup>32</sup> Em Itália, foi criada a *Associazione Italiana de Santa Cecilia* por iniciativa de Guerrino Amelli (1848-1903) que começou por fundar e dirigir uma *Revista de “Música Sacra”*, envolvendo músicos, bispos e sacerdotes, com a publicação de artigos doutrinários e obras musicais de acordo com esses princípios.<sup>33</sup> A música sacra passava a ser novamente entendida em função do culto, recuperando o 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, essa sim, distingue vivamente tudo o

---

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Do primeiro há um considerável espólio, ao que nos contaram, na Misericórdia de Ponte de Lima e cheguei a encontrar algumas partituras, mesmo para orquestra, na biblioteca do Seminário Conciliar de Braga. O segundo está identificado como sendo autor do célebre hino mariano “*Salvé, Nobre Padroeira*”.

<sup>33</sup> Ainda existe a Associação e a respectiva Revista, hoje “*Ceciliana*”.

que é destinado ao serviço divino face ao que é destinado ao serviço profano. Música distinta de qualquer outra no estilo e até mesmo nos ornamentos; essa, tal como os paramentos eclesiásticos, deverá brilhar pela forma, a qual deve ser a nobre divisa de todo aquele que se dedique a servir o Rei dos reis”.<sup>34</sup> Porém quando um que outro compositor de renome se aventurou a escrever de acordo com os princípios do movimento ceciliano, como aconteceu com Franz Liszt, sujeitou-se à incompreensão dos seus pares, como ele próprio se lamenta: “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, podendo a sua música sacra considerar-se consentânea com os ideais cecilianistas foi Anton Bruckner. Compor obras relativamente simples para a liturgia foi a forma de este compositor 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 até a sua música sinfónica, dedicando a Deus a sua última sinfonia, indo ao ponto de se dizer que a orquestração bruckneriana não é mais que a amplificação dos planos de registação de um Órgão. Poderemos ainda encontrar o estilo ceciliano no compositor alemão Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901), cuja vasta produção inclui muita música coral sacra, com doze *Missas* e uma grande quantidade de obras para Órgão, solista e com orquestra.

Por força desta situação, e de um certo fundamentalismo que cedo se apoderou de alguns dos mentores do movimento ceciliano, 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 já referida “messe basse” como forma musical mais praticada, em detrimento da maior qualidade musical, apesar dos grandes compositores que se dedicaram a composições do género. O movimento ceciliano concebia a liturgia como um rito juridicamente regulado com toda a precisão, posição que veio facilmente a cair no “rubricismo”. A qualidade artística era secundarizada em prol do rigor das celebrações, não desdenhando valer-se da colaboração de músicos sem preparação técnica, que contribuíram decisivamente 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 incessantes 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, o expectável, para não dizermos o medíocre...<sup>35</sup>

O movimento ceciliano foi acompanhado de perto por intervenções do Magistério da Igreja a respeito da música sacra. Depois de leves indicações de Pio VIII e Gregório XVI, foi dado o tom para as intervenções futuras do Magistério com um *Edito sobre a Música Sacra*, em 1842,

---

<sup>34</sup> Citado em VALENTINO DONELLA, *Liturgia e Música*, p. 78.

<sup>35</sup> Para esta abordagem do movimento ceciliano seguimos muito de perto ECKHARD JASCHINSKI, *Breve Storia della Musica Sacra*, Ed. Queriniana, Brescia, 2006, p. 99-104.

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 o reconhecimento pontifício à associação germânica, por meio da *Bula “Multum ad movendos ânimos”*, apresentando-a como modelo e referência para outras, e dando ainda cobertura e apoio a futuras tomadas de posição de carácter marcadamente disciplinar,<sup>36</sup> com vários documentos e regulamentos. Leão XIII haveria de assumir o *Regulamento* de 1894 e os mesmos pontífices tiveram uma acção determinante ao apoiarem as associações e congressos – nomeadamente o Congresso de Arezzo – orientados para a revitalização da música sacra e a restauração do Canto Gregoriano, promovendo a reedição dos 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 ao referido inquérito que chegaram a Roma, estava um *Relatório* elaborado pelo Cardeal Patriarca de Veneza, Giuseppe Sarto, que contara com a prestimosa colaboração do seu amigo de longa data, o jesuíta Angelo De Santi.<sup>37</sup> O Patriarca de Veneza apresentava ali uma análise da situação apontando para um conjunto de soluções que haveria de recuperar pouco depois, já como Papa Pio X, no *Motu proprio “Tra le sollecitudini”*, documento que haveria de marcar decisivamente a renovação da música sacra por toda a primeira metade do século XX. A este movimento de renovação da música sacra se deverá associar o da restauração do Canto Gregoriano empreendida pelos monges de Solesmes, iniciado por Dom Pothier, no contexto de uma reforma litúrgica acalentada por Dom Prosper Gueranger. O 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, dele resultando a publicação da *Paleografia Musical*, o incremento dos estudos paleográficos e codicológicos, a publicação dos livros de canto litúrgico, acompanhados de uma actividade coral nos próprios mosteiros beneditinos que colocava em prática as novas aquisições.

### **3. São Pio X e o *Motu Proprio “tra le sollecitudini”***

“Entre os cuidados [*“Tra le sollecitudini”*] do ofício pastoral, não somente desta Suprema Cátedra, que por imperscrutável disposição da Providência, ainda que indigno, ocupamos, mas também de todas as Igrejas particulares, é, sem dúvida, um dos principais o de manter e promover o decoro da Casa de Deus, onde se celebram os augustos mistérios da religião e o

---

<sup>36</sup> O carácter jurídico e disciplinar dos documento papais pode comprovar-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 lamentação do próprio Papa Pio IX, pouco tempo depois.

<sup>37</sup> 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).

povo cristão se reúne, para receber a graça dos Sacramentos, assistir ao Santo Sacrifício do altar, adorar o augustíssimo Sacramento do Corpo do Senhor e unir-se à oração comum da Igreja na celebração pública e solene dos ofícios litúrgicos”. Era assim que começava o *Motu Proprio* com que São Pio X, em 22 de Novembro de 1903, lançava as bases do movimento de renovação da Música Sacra que haveria de marcar mais de metade do século XX e cuja importância e relevo haveriam de ser consagrados quer pelo Concílio Vaticano II quer pela redescoberta do seu significado, cem anos depois. Este documento insere-se no processo de reacção contra os desvios da música sacra no século XIX, nomeadamente as ideias do P. Angelo De Santi no *Relatório* que escreveu para o então Bispo de Mântua, Giuseppe Sarto, depois Patriarca de Veneza, a enviar à Sagrada Congregação dos Ritos como resposta ao inquérito aos bispos italianos sobre música sacra,<sup>38</sup> bem como da integração de algumas novidades como a restauração do canto gregoriano e o próprio movimento ceciliano. Giuseppe Sarto, era ele mesmo um exímio violoncelista, pelo que a sua acção pastoral no âmbito da música não acontecia por acaso, sendo antes o fruto maduro de um processo que envolvera a sua formação no Seminário, a actividade pastoral como pároco, ensaiando os grupos corais na paróquia, ou como Bispo de Mântua ensinando música no Seminário, inserido na dinâmica de renovação musical sacra em que muito cedo se integrara.<sup>39</sup>

Eleito Patriarca de Veneza, logo em 1895, publicou uma *Carta Pastoral* sobre a música sacra onde concretizava as ideias do *Relatório* apontando as qualidades fundamentais da música sacra: santidade, correcção formal e universalidade”.<sup>40</sup> Oito anos depois, Patriarca de Veneza, era elevado ao sólio pontifício, com o nome de Pio X, sucedendo a Leão XIII que fora o primeiro papa dos tempos modernos a ter uma acção relevante na questão da música sacra, mesmo não tendo escrito nada de especial a esse propósito. O novo Papa publicava, pouco depois, em 22 de Novembro de 1903, o *Motu Proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, documento com carácter local, dirigido à diocese de Roma, e mais tarde, elevado à categoria de documento oficial para toda a Igreja, na versão latina “*Inter sollicitudines*”. Nele recolhia as ideias amadurecidas da sua *Carta Pastoral* acrescidas, mais uma vez, da solicitada influência do Padre Angelo De Santi,<sup>41</sup> presidente da Associação Italiana de Santa Cecília e inspirador da criação e instalação

---

<sup>38</sup> O relatório do Padre Angelo De Santi tinha três partes, sendo a terceira reproduzida quase na íntegra no *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*”. Na primeira parte, apresenta algumas ideias que haveriam de marcar a doutrina posterior, nomeadamente do Concílio Vaticano II, sobre os objectivos da música sacra: “louvor de Deus e santificação dos fiéis”, juntando “o esplendor e a beleza da liturgia” bem como “acrescentar eficácia aos textos sagrados”. Para tal, a música deve ser “verdadeira arte” e “universal” [Cfr. ROBERT HAYBURN, *Papal Legislation on Sacred Music*, p. 205. Este mesmo autor apresenta uma perspectiva sinóptica dos principais documentos de Pio X: o *Relatório* de Mântua (1888), a *Carta Pastoral* de Veneza (1895) e o *Motu Proprio* (1903)].

<sup>39</sup> Apaixonado pela ideia de uma reforma da música litúrgica, Giuseppe Sarto participara, ainda jovem, no Congresso de Arezzo onde conheceu Angelo De Santi. Cedo se tornou também um apaixonado defensor da renovação do Canto Gregoriano, levada a cabo pelos Beneditinos de Solesmes.

<sup>40</sup> Neste extenso documento, Giuseppe Sarto resume, por assim dizer, as posições dos diversos intervenientes anteriores e apresenta ainda a música sacra como “*humilde serva da liturgia*” (*Carta Pastoral*, n. 10).

<sup>41</sup> Como se pode deduzir de uma carta deste sacerdote jesuíta a Dom Mocquereau, em Janeiro de 1904.

da Escola Superior de Música, mais tarde designada por Pontifício Instituto de Música Sacra, em 1911, de que foi também o primeiro Director.<sup>42</sup>

Trata-se de um documento eminentemente normativo, em cuja linguagem é notório um sabor jurídico, mas que procura delinear os fundamentos teológicos da música sacra, assinalando pela primeira vez algumas características que poderão ajudar a uma definição da mesma. Assenta as suas ideias num ideal claramente tradicional e mesmo burguês da música sacra, mas tem a particularidade não só de denunciar e obviar a alguns abusos de que enfermava a música então praticada, mas também de apresentar pistas e orientações positivas: afirma que “a música sacra deve possuir em elevado grau as qualidades próprias da liturgia, ou seja, *santidade, perfeição de formas e universalidade*.”<sup>43</sup> Por outro lado, ao expor as características da música sacra, aponta alguns estilos musicais e mesmo compositores que poderão ser considerados paradigmas das qualidades exigidas:

- 1) O Canto Gregoriano, como canto litúrgico por excelência, que deve ser reconhecido como referência para toda e qualquer música litúrgica a usar em toda a Igreja;
- 2) A Polifonia segundo a Escola Romana: Palestrina, Lasso, Victoria, etc.;
- 3) A Música contemporânea, desde que liberta de todo e qualquer elemento de pendor teatral ou profano;
- 4) O canto popular e em língua vernácula, mas apenas para exercícios religiosos, ou “pia exercitia”, mas não para a liturgia, muito menos a solene;

A música sacra, embora revestindo estas qualidades e respeitando os estilos propostos, não deve se considerada mais que uma “humilde serva da liturgia” (*humile ancilla liturgiae*).<sup>44</sup> Um elemento fundamental e inovador que haveria de fazer correr muita tinta no decorrer do século XX, ainda depois do Concílio Vaticano II, é o conceito de “*actuosa participatio*” ou “participação activa” do povo na liturgia. Esta ideia contrastava com a prática litúrgica e o conceito de liturgia proveniente do Concílio de Trento, segundo o qual a liturgia era obra e

---

<sup>42</sup> Já no *Relatório* enviado ao então Bispo de Mântua, Giuseppe Sarto, o Padre Angelo De Santi propunha: “Seria desejável que a Santa Sé criasse uma Escola especial para estudos superiores de música sacra na cidade de Roma” para onde os bispos deveriam enviar os clérigos para aprenderem o Canto Gregoriano que depois ensinariam nos respectivos seminários. Por meio do *Breve “Expleverunt desideria nostra”* São Pio X criou, a 4 de Novembro de 1911, a Escola Superior de Música Sacra de Roma. A partir desta Escola seria depois criado o Pontifício Instituto de Música Sacra. Pio XI, através do *Motu Proprio “Ad musicæ sacræ restitutionem”*, de 22 de Novembro de 1922, promulgou os respectivos estatutos, confirmando a imediata dependência da Santa Sé. O mesmo Papa, por meio da *Constituição Apostólica “Deus scientiarum Dominus”*, de 24 de Maio de 1931, incluiu a mesma Escola, agora denominada Pontifício Instituto de Música Sacra, entre as universidades e faculdades pontifícias com o mesmo estatuto e graus académicos.

<sup>43</sup> As duas primeiras características serão retomadas pelo Concílio Vaticano II na *Const. “Sacrosanctum Concilium”* n. 112 e pela *Instrução “Musicam sacram”* da Sagrada Congregação dos Ritos, que, de certa forma, esqueceram a “universalidade”. Hoje em dia é reassumida unanimemente esta qualidade como um elemento fundamental para definir a sacralidade da música litúrgica.

<sup>44</sup> Esta ideia, que haveria de ser muito sublinhada no decorrer do século XX, foi uma das causadoras do mal-estar sempre presente entre os músicos e os liturgistas. Estes consideravam-se a referência para a qualidade do culto, ao passo que os músicos eram relegados para um segundo plano, pois a expressão “humilde serva da liturgia” era interpretada depreciativamente no que respeita à música e nos termos de uma “cinderela”. Já depois do Concílio Vaticano II ainda muito “liturgista” pensava assim.

acção dos ministros, melhor, do clero, a que o povo assistia, eventualmente rezando, centrado nas suas devoções. Pensa-se mesmo que Pio X não terá medido o alcance de tal afirmação que apenas haveria de ser compreendida e assumida nas suas consequências várias décadas depois. Esta “participação activa” deveria ser, no entender do santo pontífice, a primeira e indispensável fonte de um autêntico espírito cristão e, por conseguinte, da renovação interior da Igreja.<sup>45</sup> A concretização da reforma preconizada pela letra e espírito do documento papal desenvolveu-se a diversos níveis e com um grau considerável de incidência, já que abarcava todos os âmbitos da música e particularmente da música sacra ao mesmo tempo que estabelecia um elo de ligação entre diversas e distantes iniciativas provenientes do século anterior, como a reforma do Canto Gregoriano pelos beneditinos de Solesmes, de cujas oficinas foram saindo livros como o *Kyriale Romanum* em 1905, o *Graduale Romanum* em 1908 e o *Liber Antiphonarius*, em 1912. Estas publicações constituem-se como versão oficial de canto da igreja romana, também chamada “edição típica”, editada e impressa pela Tipografia Vaticana, que se manteve até aos dias de hoje como referência nas melodias oficiais cantadas nas celebrações na Basílica de São Pedro.

#### 4. O movimento musical decorrente da publicação do Motu Próprio

O movimento de renovação da música sacra não se limitava a Solesmes e a Roma, mas manifestava-se também, em Regensburg, berço do movimento ceciliano, em França, Espanha e Portugal, nomeadamente através da formação musical nos Seminários e capelas catedrais. Como refere Valentino Donella, esta época posterior ao *Motu Proprio* de São Pio X, chamada por muitos “ceciliana”, foi uma época fecunda e positiva se bem que não isenta de problemas e defeitos; criou um movimento que haveria de ser consagrado por diversas intervenções do Magistério, nomeadamente a *Constituição Apostólica “Divini cultus sanctitatem”* de Pio XI (1928), a *Encíclica “Mediator Dei”* (1947) e a *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina* (1955) e a esplêndida *Instrução “De musica et sacra liturgia”* (1958) da Sagrada Congregação dos Ritos, já muito próxima do espírito e da realização do Concílio.

Outro aspecto positivo foi a incrementação do Movimento Litúrgico, e da acção da Associação Italiana de Santa Cecília ao lado de outras congéneres pela Europa fora, promovendo a realização de Congressos, nacionais e internacionais e a edição de publicações quer em forma de revista como o *Bolletino Ceciliano*, fundado em 1905, quer de livros com cânticos para a Missa e outras acções paralitúrgicas. A figura principal deste movimento foi sem dúvida o P. Lorenzo Perosi, mestre da Capela Sistina, criando uma escrita musical que se tornaria não só a mais autorizada fonte de repertório litúrgico-musical, mas também modelo para outros

---

<sup>45</sup> O lema episcopal do Papa Pio X era “*Omnia instaurare in Christo*”, ou seja “restaurar todas as coisas em Cristo” pelo que este Pontífice assumiu um carácter renovador em muitas das suas iniciativas. Usa expressões como “renovação da Igreja” ou mesmo “espírito cristão” no que não andarão longe aquilo que Romano Guardini haveria de consagrar com a expressão “espírito da liturgia”. O movimento litúrgico do séc. XX haveria de fazer desta expressão e do seu conteúdo uma das bandeiras e núcleo do seu programa de acção, até que o Concílio Vaticano II a haveria de consagrar com diversas referências na *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*.

compositores que o procuravam imitar sem mais: Luigi Bottazo, Salvatore Moreno, Oreste Ravanello, Giovanni Pagella, Armando Antonelli, cuja produção veiculada por editoras fortes como Edizioni Carrara se expandia na Europa, pelo menos na parte mais ocidental.

#### 4.1. Em Espanha

Na Espanha, em sintonia com estes modelos, e depois das primeiras experiências na composição assinadas por Vicente Goicoechea, o ainda estudante jesuíta Nemésio Otaño organizou o Primeiro Congresso Nacional de Música Sacra, na cidade de Valladolid, em 1907, com que abriu o caminho a um processo que haveria de se prolongar por quase meio século; criou a *Revista "Musica Sacro-Hispana"*, que daria a conhecer os princípios fundamentais da reforma litúrgica e musical proposta pelo documento papal, publicação a que sucederia a *Revista Tesoro Sacro Musical*, fundada por Luís Iruarrizaga.<sup>46</sup> Nemésio Otaño, ao contrário da generalidade dos compositores de então, procurou evitar as posições mais conservadoras e retrógradas que advogavam um regresso puro e simples ao passado, por meio da utilização do Canto Gregoriano e da música palestriniana, ou sua imitação, num ingénuo revivalismo que punha de parte as aquisições mais válidas e significativas da linguagem musical dos séculos XV a XIX.<sup>47</sup> Valendo-se da colaboração de personalidades de vulto como o etnólogo Felipe Pedrell, os musicólogos e professores Higinio Anglès, Gregório Souñol, Ferdinand Haberl, do organista Peter Griesbacher, pertencentes ao corpo docente do Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, apostou na formação do clero, criando no Seminário / Universidade de Comillas<sup>48</sup> um espaço de formação e ensaio onde, entre 1910 e 1919, pôde colocar em prática os princípios da renovação musical e litúrgica. Nas publicações que criou, foi dando a conhecer obras de compositores que se dedicaram à liturgia, sacerdotes como o mesmo Nemésio Otaño e Luís

---

<sup>46</sup> A revista *Tesoro Sacro Musical* foi fundada pelo também célebre compositor P. Luis Iruarrizaga (1891-1928), sacerdote claretiano, compatriota, amigo e colaborador do P. Otaño, cuja vida particularmente curta ficou marcada por uma notável produção musical sacra. O seu nome está presente em muitas colectâneas que marcam a música das devoções populares e no repertório dos coros que cantavam nas grandes solenidades. A par de artigos de formação musical e litúrgica, esta revista publicava partituras de autores espanhóis contemporâneos, um repertório que se cantava ainda pelos anos sessenta, nos Seminários e até em algumas paróquias.

<sup>47</sup> Esta perspectiva conservadora e redutora daria origem a um repertório sacro marcado pela "monotonia, a falta de vida, composições que, se não tinham nada de profano também pouco tinham de divino", segundo as palavras do P. Nemésio Otaño.

<sup>48</sup> Hoje conhecido como Universidade Pontifícia de Comillas, esta instituição era o Seminário da Companhia de Jesus onde estudavam os meninos mais pobres de Espanha e alguns vindos das ex-colónias espanholas. Aí tinham a sua formação os candidatos jesuítas maiores ao Sacerdócio, nos cursos de Filosofia, Teologia e Direito, sendo esse Seminário habilitado a conferir graus académicos. Aí, portanto, frequentou o P. Nemésio Otaño os cursos de "seminário maior" ao mesmo tempo que, como era norma, assumia funções de professor de algumas cadeiras ministradas aos mais pequenos. Entre essas funções do seu magistério em Comillas estava a música: Solfejo, Coro / Canto Gregoriano e Polifonia sacra antiga e moderna, Piano, Harmónio, Órgão e Harmonia. Os mais novos eram ensinados pelos estudantes mais velhos que eram também os "ensaiadores de naípe" do Coro. Um precioso retrato dessa verdadeira Escola é pintado em JOSÉ LÓPEZ-CALO, *Nemesio Otaño: medio siglo de música religiosa en España*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2010, p. 69-76.

Iruarrizaga, porventura os mais relevantes, ao lado de Eduardo Torres, José António Donóstia, e leigos como Luís Urteaga e Jesús Guridi entre outros.

#### 4. 2. Em Portugal

Também em Portugal se procurou criar um movimento equivalente, embora em proporções reduzidas, com a importação das publicações antes referidas e organizando colectâneas de cânticos devocionais, ao mesmo tempo que se fomentava a formação musical nos Seminários, com relevo para Braga, contratando professores credenciados de onde se conhecem os nomes de P. António José de Lima (1840-1909), P. Eugénio da Costa Araújo Mota (1850?-1904), João Maria Araújo Esmeriz (1847-1935), que foi Mestre de Capela da Sé e organista, P. Emílio Maria Knebel (...) professor de Canto Gregoriano no Seminário, entre 1905 e 1910 ou o P. Manuel de Araújo (1886-1942), que lhe sucedeu no mesmo ofício entre os anos 1910 e 1914 e o P. Francisco José Galvão (1874-1943), pianista, violinista e flautista, que centrando a sua actividade no Colégio dos Órfãos de São Caetano, também deu formação nos Seminários.<sup>49</sup> A nível nacional, foram publicadas alguma colectâneas de cânticos como *Lyrice Sacra*,<sup>50</sup> *Cantai ao Senhor, Cantar é Rezar*,<sup>51</sup> e *Jubilate*, para os Seminários,<sup>52</sup> onde se encontram obras de compositores estrangeiros ao lado de obras de compositores autóctones, editadas no estrangeiro,<sup>53</sup> como o P. Manuel de Carvalho Alaio (1888-1937), compositor, professor do Seminário, mestre de capela e director de coros, o P. João Cândido de Lima Torres (1888-1968),<sup>54</sup> o P. António Domingues Correia (1877-1955),<sup>55</sup> o P. Alberto José Brás (1900-1976), o

---

<sup>49</sup> Foi ao P. Galvão que Manuel Faria confiou as suas primeiras realizações no campo da Harmonia, no Semnário Conciliar, a meados dos anos 30', dele recebendo algumas indicações. Não sabemos se houve propriamente aulas sistemáticas.

<sup>50</sup> Colectânea de cânticos devocionais marianos, publicada em Lisboa pelo sacerdote jesuíta António de Menezes; refere abreviadamente vários autores portugueses e italianos, incluindo o próprio organizador como A. M.

<sup>51</sup> Publicada sob orientação do organista Filipe Rosa Carvalho, titular do Órgão da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, e professor de Órgão no Conservatório Nacional, em Lisboa. Esta colectânea está particularmente marcada pela presença de autores salesianos.

<sup>52</sup> Organizada pelo P. Manuel de Faria Borda, professor de música no Seminário Menor de Braga, esta colectânea servia como Manual de canto coral nas celebrações da comunidade e, mais tarde, em muitas paróquias, para onde era levada pelos novos padres, na Arquidiocese de Braga e não só. Lá figuram alguns compositores estrangeiros ao lado dos portugueses de então.

<sup>53</sup> A publicação mais antiga que conhecemos neste contexto é um pequeno livrinho do P. Manuel de Carvalho Alaio, intitulado *Cânticos a Sam José*, publicado em 1924 pela italiana Edizioni Carrara, de Bérgamo. Contudo inclui cânticos dedicados ao Santo e ainda para outras devoções.

<sup>54</sup> Aos dois compositores se deve a obra *Ecoss do Santuário* com cânticos para diversas devoções, com relevo para o culto eucarístico, onde se pode constatar a notável inspiração e competência técnica dos dois compositores. O P. João C. Lima Torres publicou ainda a *Missa Jubilaris*.

<sup>55</sup> A este compositor se deve um conjunto de cânticos devocionais bastante divulgados e sobretudo um *Te Deum* a 3 vozes iguais a capella que fazia parte do repertório da *Schola Cantorum* do Seminário Conciliar de Braga, obra de bastante belo efeito, onde encontramos alguns dos processos contrapontísticos depois muito utilizados por

P. Luís de Sousa Rodrigues (1906-1979)<sup>56</sup> e ainda o P. Veríssimo de Lemos Peliz (... -2012)<sup>57</sup>. A estes poderemos acrescentar alguns leigos compositores como Josué Trocado (1882-1962)<sup>58</sup> e Mário de Sousa Santos (1914-1983)<sup>59</sup> também organista. Relativamente ao Patriarcado de Lisboa, encontramos na biografia do organistas francês Joseph Bonnet a transcrição de uma carta ao monge beneditino Dom Joseph Gajard,<sup>60</sup> datada de 15 de Março de 1940, onde o organista escreve: “As minhas ‘peregrinações’ dão-me muitas vezes a alegria de falar de Solesmes: em Lisboa, no Seminário do Patriarcado, os alunos que escutei estão instruídos na mais pura tradição gregoriana. O Padre Pascal, seu vice-reitor, é um antigo aluno do nosso Instituto Gregoriano”.<sup>61</sup>

---

Manuel Faria, seu aluno e admirador, nomeadamente os motivos “ostinati” e as imitações em “stretto”. Este *Te Deum* pode encontrar-se na colectânea *Jubilate*, p. 342.

<sup>56</sup> O P. Luís Rodrigues frequentou o Instituto Gregoriano de Paris e desenvolveu a sua actividade na Diocese do Porto, tendo publicado um número considerável de obras com diversas finalidades, num estilo particularmente moderno, bem como trechos mais simples nomeadamente para as Comunhões Solenes das crianças na série de publicações *Rosas Brancas*; a ele se deve também uma antologia da legislação da Igreja acerca da música sacra, intitulada *Documentos sobre a Música Litúrgica*, obra única no género entre nós.

<sup>57</sup> Dispomos de muito poucos elementos sobre a vida e obra deste sacerdote, compositor e organista pertencente à Diocese de Lamego, cujas obras integradas em algumas colectâneas já referidas nos dão conta de um músico especialmente dotado, usando uma linguagem marcada por algum modernismo, o que o coloca muito além de uma certa mediocridade que caracterizava a maioria dos autores e respectiva obra.

<sup>58</sup> Comemorando o centenário de nascimento deste compositor, dedicado especialmente à música profana, publicou a *Nova Revista de Música Sacra* um caderno monográfico com algumas das suas composições de música sacra, em transcrição para vozes mistas, com um breve comentário analítico de Manuel Faria, bem como uma breve biografia.

<sup>59</sup> Compositor nascido em Lisboa, ficou particularmente ligado à cidade de Coimbra, onde desenvolveu intensa actividade docente. A sua obra está particularmente presente em concertos de música coral, e uma parte da sua música sacra foi publicada recentemente pelo Secretariado Nacional de Liturgia num caderno sob o título *Composições Sacras*.

<sup>60</sup> O monge beneditino de Solesmes Dom Joseph Gajard (1885-1972) haveria de marcar decisivamente o movimento gregoriano em Portugal pelas lições de Canto Gregoriano ministradas nas Semanas Gregorianas de Fátima, promovidas por Júlia d’Almendra.

<sup>61</sup> P. HALA, *o. cit.*, p. 304. O Padre Pascal Piriou é a personagem de que fala Joseph Bonnet. Integrava, juntamente com o P. Ignace Aldassoro, outro sacerdote francês e um holandês, pertencentes à Congregação dos Sagrados Corações, sob orientação de Monsenhor Pereira dos Reis, a equipa formadora do Seminário dos Olivais, a partir de 1938. Este sacerdote ficou particularmente conhecido em Portugal pela sua actividade no campo da formação musical, e enquanto compositor presente em várias antologias da música sacra portuguesa de então, com cânticos como: “Sabeis Senhor”, com texto de Santa Teresinha, constante da antologia *Cantar é Rezar* e também em *Jubilate* (colectânea utilizada sobretudo nos Seminários), onde se podem encontrar ainda um “Tantum ergo”, dois “Te Deum” e o cântico “Coração Sacerdotal de Jesus”, todos para 3 vozes iguais, bem como os cânticos marianos a uma voz “Quero chamar Maria”, “Ó Mãe de ternura”, “Quem é essa formosa Rainha”, “Ó Virgem formosa” e “Ó Virgem, Maria”. Nestas obras revela sólidos conhecimentos de contraponto e harmonia e uma veia melódica marcada por um equilibrado lirismo. No ano de 2016 foram publicados em Lisboa os *Responsórios de Semana Santa*, partitura para 3 vozes iguais, provavelmente destinada aos alunos do Seminário da Patriarcal; trata-se de uma partitura simples, com predominância do estilo recitativo ou declamado – como é próprio dos Responsórios, mas reveladora das capacidades apontadas acima, nomeadamente pela correcção e algumas ousadias harmónicas, acenos ao contraponto imitativo e sobretudo uma forte ligação ao texto..

Por essa mesma altura, entrava em contacto com o P. Pascal Piriou e o P. Ignace Aldassoro, no sentido de se iniciar no Canto Gregoriano a Violinista Júlia d' Almendra que, abandonando uma promissora carreira no seu instrumento, se transformaria na grande apóstola da Música sacra em Portugal, preparando-a para frequentar de seguida o Instituto Gregoriano de Paris onde conheceria Auguste Le Guennant e Joseph Gajard, personalidades que a acompanhariam na sua campanha de promoção do Canto Gregorino e da Música Sacra em Portugal. A sua actividade de formação e divulgação centrou-se em quatro vertentes fundamentais, a partir do início da década de 1950: O Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa, as Semanas Gregorianas de Fátima, a Liga dos Amigos do Canto Gregoriano e a *Revista Canto Gregoriano*. Ali se formou toda uma geração de músicos, sacerdotes, religiosos e leigos, que marcariam as décadas seguintes nomeadamente até meados dos anos oitenta.<sup>62</sup>

Em ligação com a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II, mas já com publicações anteriores a este, citaremos a obra e acção pedagógica, no âmbito da formação musical ministrada pelos Seminários de Braga, do P. Manuel Ferreira de Faria (1916-1983),<sup>63</sup> do P. Manuel de Faria Borda (1914-1992)<sup>64</sup> e do P. Manuel Rodrigues de Azevedo (1915-1988), ao lado de outros compositores como o P. Benjamim de Oliveira Salgado (1916-1978)<sup>65</sup> ou o P. Manuel Vilaverde.<sup>66</sup> Do movimento de formação litúrgica promovido no Seminário dos Olivais surgiria o P. Manuel Luís (1926-1981), cuja produção musical se insere já no espírito da reforma conciliar do Vaticano II. A importância da Ordem Beneditina define-se pela ligação directa ao Movimento Litúrgico, nomeadamente com o P. António Coelho, mas teve um papel no campo da música sacra, nomeadamente com D. Celestino Borges de Sousa<sup>67</sup>. A estes poderemos juntar o trabalho desenvolvido pela Ordem Franciscana de Montariol (Braga), através da Editorial Franciscana, com a sua tipografia, e da obra de compositores e organistas

---

<sup>62</sup> Actualmente, este tema encontra-se bastante documentado, pelo que nos abstermos de lhe dar aqui mais desenvolvimento. Remeto para o meu trabalho dedicado a Júlia d' Almendra.

<sup>63</sup> Com várias Missas publicadas antes do Concílio, com relevo para a popular *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro*, as quatro colectâneas de *Cânticos da Juventude* para diversas circunstâncias e ainda cânticos marianos em *Florinhas do Campo* e *Novos Cânticos* e ainda *Novos Cânticos de Natal*, e *Cânticos para as Comunhões Solenes*, ao lado de várias outras publicações avulsas.

<sup>64</sup> Foram bastante populares as suas obras *Harpa da Eucaristia*, *Florilégio Mariano*, *Florilégio Eucarístico* e *Rosa Mística*, cuja divulgação se deveu à utilização habitual nas celebrações dos Seminários de Braga e depois levadas para as paróquias pelos novos padres. Muitos cânticos delas provenientes fazem parte da já citada obra do mesmo autor, *Jubilate*, manual de cânticos para as celebrações dos seminários.

<sup>65</sup> Nomeadamente os cânticos de sabor mariano da *Missa do Peregrino*, que se tornariam particularmente populares, a colectânea *Natal, Natal!* e ainda a *Missa Simplex em honra de São Tarcísio*, dedicada às Catequeses de Portugal.

<sup>66</sup> Conhecido por alguns cânticos avulsos, pela recolha e colaboração o nível da música popular, deve-se-lhe a publicação de *Horas da Virgem Maria* com cânticos marianos.

<sup>67</sup> Este monge beneditino do Mosteiro de Singeverga marcou sobretudo os inícios da reforma conciliar através da publicação da série de *Cânticos Litúrgicos*, em partitura e em gravação discográfica, um trabalho pioneiro no género entre nós.

franciscanos como o P. Alexandre dos Santos,<sup>68</sup> o P. Manuel Calheiros Valença,<sup>69</sup> o P. José Guilherme da Silva Lopes<sup>70</sup> e o P. Mário Silva,<sup>71</sup> entre outros. Na Companhia de Jesus e na sua Editora “Mensageiro” sobressai o P. Manuel Simões que, em 1958, publicava uma *Missa Breve em Português*, embora esta não seja mais que um ensaio elaborado com base em textos da Missa traduzidos para vernáculo, ainda não oficiais, incompletos em alguns casos, já que isso viria mais tarde.<sup>72</sup> A actividade desenvolvida por todos estes formadores e compositores conseguiu restabelecer algum equilíbrio entre a ritualidade e a música executada no culto divino: renasceram e proliferaram “scholae cantorum” de Seminários e Catedrais, surgiram muitos coros paroquiais, pequenos ou grandes, apostados na execução de polifonia clássica ou no repertório dos compositores de então, portugueses e estrangeiros, com relevo para os citados italianos e espanhóis.<sup>73</sup>

No *Motu Próprio “Tra le Sollecitudini”*, o santo Pontífice afirmava: “ainda que a música se Igreja seja exclusivamente vocal, não obstante, permite-se a música com acompanhamento de Órgão. Em casos particulares, nos termos devidos e com as devidas atenções poderão admitir-se outros instrumentos, mas não sem licença do Ordinário” (n. 15). Porém, “como o canto deve sempre ter a primazia, tanto o Órgão como os demais instrumentos devem simplesmente sustentá-lo e não abafá-lo” (n. 16). E, se no n. 17, assegura que “não se pode antepor qualquer tipo de prelúdio nem muito menos interromper o canto com a música do Órgão”, logo a seguir admite que “no acompanhamento do canto, nos prelúdios, interlúdios

---

<sup>68</sup> A este autor se devem as obras *Saltério Eucarístico* e *Saltério Mariano*, obras que marcaram as devoções mariana e eucarística da segunda metade do séc. XX, e onde se pode verificar a enorme qualidade técnica e coerência estilística do compositor.

<sup>69</sup> O P. Manuel Valença, compositor e organista, realizou um trabalho notável na investigação acerca da organaria portuguesa publicada em vários livros e artigos. distribuiu a sua actividade em diversas latitudes do Porto à África do Sul e publicou algumas obras de que se destaca o conhecido e ainda cantado *Hino ao Sacerdócio*, tendo sido ainda colaborador da *Nova Revista de Música Sacra*.

<sup>70</sup> É o autor da *Missa “Juvenes et Virgines”*, para duas vozes iguais com acompanhamento de Harmónio, publicada em 1941 e que se tornou porventura a *Missa* mais conhecida e cantada pelas nossas aldeias em dias de festa. Ouvi-a muito em criança e cheguei a decorar algumas partes.

<sup>71</sup> O P. Mário Silva frequentou o Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa e ficou conhecido já no contexto da reforma litúrgica, nomeadamente por uma grande quantidade de cânticos de reconhecido mérito, realizados a quatro vozes e publicados numa série de volumes intitulada *Louvai o Senhor*, lançada pelos anos setenta pela Ed. Franciscana.

<sup>72</sup> Trata-se de uma partitura cujo conteúdo contradiz o próprio título, já que inclui *Glória* e *Credo* em versão abreviada, inclui alguns cânticos do “Próprio” e ainda algumas melodias do Celebrante como a Saudação inicial, ou o excerto conclusivo do Prefácio. O texto vernáculo está muito longe daquilo que seriam mesmo as primeiras propostas de tradução do *Missal Romano*. Daí certamente o facto de o P. Manuel Simões a ter esquecido por completo nos seus trabalhos e publicações posteriores. Mais estranho ainda verificarmos que a sua publicação teve a aprovação da Comissão Bracarense de Música Sacra de Braga quando não estava autorizada ainda a tradução dos textos do Ordinário da Missa, o que aconteceria com a publicação da *Constituição Conciliar “Sacrosanctum Concilium”*.

<sup>73</sup> Sobre as repercussões, sempre tardias, do *Motu Proprio* em Portugal, pode-se ver ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA, “Consequências do Motu Próprio ‘Tra le Sollecitudini’ em Portugal”, in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 109.

e demais passagens parecidas, o Órgão deve ser tocado segundo a índole do mesmo instrumento e deve participar de todas as qualidades da música sacra anteriormente assinaladas” (n. 18).<sup>74</sup>

Estes princípios serão retomados na *Constituição “Divini cultus”* de Pio XI, dedicado à organização do culto e particularmente à preparação cuidada dos agentes da liturgia, incluindo a formação nos Seminários, reconhecendo uma particular importância ao Órgão, nos seguintes termos: “o instrumento tradicionalmente apropriado para a igreja é o Órgão que, em razão da sua extraordinária grandeza e majestade, foi considerado um digno complemento da liturgia, enquanto acompanhante do canto ou, quando o coro está em silêncio, para tocar música harmoniosa nos tempos adequados. Mas devemos confessar também aqui a mistura do sacro e do profano tanto por culpa dos próprios construtores de órgãos como dos executantes que, sendo partidários das particularidades da música moderna, levam a utilização deste maravilhoso instrumento para campos que não seriam os mais adequados para ele. Gostaríamos de, dentro dos limites que a liturgia possibilita, encorajar o desenvolvimento e progresso de tudo o que tem a ver com o Órgão; mas não podemos deixar de lamentar o facto de assistirmos a novas tentativas de introdução de determinados tipos de música que a Igreja proibiu no passado, ou novas tentativas de introduzir um espírito profano na Igreja, através de formas modernas de música; formas que, se começarem a ser introduzidas, a Igreja terá novamente que as condenar. Deixemos ressoar nas nossas Igrejas aquela música de Órgão que dá expressão à majestade dos próprios templos e que dá alento à sacralidade dos ritos; nesse sentido, a arte poderá prosperar novamente, tanto para os que constroem os Órgãos como para os que os executam, e prestar um serviço efectivo à sagrada liturgia”.<sup>75</sup>

Na *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”*, Pio XII, afirma que as normas respeitantes à música sacra em geral “devem ser aplicadas ao uso do Órgão ou de outros instrumentos. Entre os instrumentos que encontram um lugar na Igreja, o Órgão ocupa a verdadeiramente a posição principal, desde o momento que é especialmente adequado ao canto e à liturgia sagrada. Ele acrescenta um maravilhoso esplendor e uma especial magnificência às cerimónias da Igreja. Move as almas para a fé pela grandeza e pela suavidade da sua sonoridade. Ele tem a capacidade de dar às mentes quase uma alegria celeste e de as elevar poderosamente para Deus e para as coisas santas”.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> O mesmo *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* é ainda mais específico quanto ao uso de instrumentos musicais na liturgia ao dizer expressamente que “está proibido nas igrejas o uso do piano como também de todos os instrumentos fragorosos ou ligeiros como o tambor, os gongs, os pratos e outros instrumentos semelhantes” (n. 19). “Está rigorosamente proibido que as chamadas bandas de música toquem nas igrejas e só em casos especiais, com o consentimento do Ordinário, será permitido admitir um número judiciosamente seleccionado, reduzido e proporcionado ao ambiente, de instrumentos de sopro que vão acompanhar o canto ou executar composições, com música escrita em estilo grave, conveniente e em tudo parecida à música do Órgão” (n. 20).

<sup>75</sup> PIO XI, *Const. “Divini Cultus”* (20 de Dezembro de 1928).

<sup>76</sup> PIO XII, *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* de 25 de Dezembro de 1955. Veja-se que o Concílio Vaticano II, quando fala do Órgão na liturgia e da sua excelência enquanto instrumento litúrgico, se limita a transcrever exactamente estas últimas palavras da *Encíclica* de Pio XII.

## 5. A música litúrgica para Órgão

A utilização do Órgão como instrumento para a liturgia começou por ser limitada à função de acompanhador, mas o facto de, pela ausência de cantores em algumas das vozes do coro, vir a substituir as mesmas, levou ao reconhecimento das suas potencialidades como instrumento a solo. Não passou muito tempo para que o Órgão ocupasse um lugar equivalente ao do Coro com quem dialogava na execução de algumas habitualmente cantadas da *Missa*, para além da sua utilização em momentos de silêncio onde acompanhava a proclamação “sumissa voce” do Cântone Romano, o que deu origem às *Elevazioni*. A tarefa do Órgão alternando com o Coro que executava o *Ordinário da Missa* em Canto Gregoriano, ou substituindo-o mesmo por completo, deu origem às chamadas “*Missas de Órgão*”, surgidas já no séc. XVI, prolongando-se tal prática pelos séc. XVII-VIII. No primeiro caso temos as *Missas* de Girolamo Cavazzoni em Itália, a *Messe pour les Couvents* e a *Messe pour les Paroisses* de François Couperin, a *Messe* de Nicolás de Grigny e as *Cinq Messes sur tous les tons de l'Église* de André Raison, em França, ou a *Missa “De Angelis”* de Juan Cabanilles em Espanha; no segundo caso, encontramos as *Missas* contidas na colectânea *Fiori Musicali* de Girolamo Frescobaldi. Noutros casos, como acontecia em Portugal, compunham-se “*Versos*” para dialogar como algumas partes da *Missa*, nomeadamente *Entradas*, *Kyrios* e *Versos*, de compositores como Roque da Conceição ou Manuel Rodrigues Coelho, e muitos anónimos, mas não *Missas* completas. Esta prática foi-se perdendo pelos tempos fora, deixando ao Órgão a tarefa de preparar a assembleia para as celebrações ou acompanhá-la com pequenas obras correspondentes a cada parte da *Missa* completa, nomeadamente *Entrada*, *Ofertório*, *Elevação*, *Comunhão* e *Final* ou então peças soltas para alguns desses momentos, mas sem uma construção unitária, como acontece com obras intituladas *Ofertório*, *Elevação* ou *Comunhão* do italiano Domenico Zipoli e de diversos compositores franceses, alguns deles organizando as peças em *Suites*, constituindo os seus *Livre d'Orgue* como François Dandrieu, Pierre Du Mage, Gilles Julien e Guillaume Gabriel Nivers.

Esta prática desapareceria por completo, podendo encontrar-se uma certa sobrevivência da mesma nas dezassete *Sonate da Chiesa* de W.A. Mozart, para Órgão e Orquestra de Cordas, ou nos grandes prelúdios ao “*Benedictus*” em algumas *Missas* de Haydn, nomeadamente a *Missa em honra de São João de Deus*, por isso também chamada “*Missa de Órgão*” e Mozart, e até em algumas peças de Franz Liszt para Órgão, nomeadamente a *Missa pro organo* (R 384) e *Requiem para Órgão* (R 385), embora pouco significativas no contexto da sua obra para Órgão. Por seu lado, a tradição francesa viria a ser consideravelmente recuperada durante o séc. XIX por compositores e organistas, antecessores da escola franckiana, como Alexandre Boëly e as suas *Messe de Noël* e as *Messe pour les Solennels I, II e III*, no seio de uma obra colossal dedicada à liturgia; François Benoît que, em *Bibliothèque de l'Organiste*, apresenta uma dúzia de “*Suites*” de peças breves para os diferentes momentos da celebração. César Franck marcará decisivamente o sentido de orientação da música organística voltada agora para o concerto, mesmo em contexto religioso, mas sem ligação directa com as celebrações litúrgicas quer da *Missa* quer do *Ofício*, no chamado repertório sinfónico por ele inaugurado.

O próprio compositor ainda se poderá considerar próximo desta corrente com a *L' Organiste*, obra constituída por pequenas peças para Órgão (Manuais) ou Harmónio, organizadas em “Suites” segundo as diferentes tonalidades, mas com peças sem conotação litúrgica específica a não ser algumas intituladas *Ofertoire* ou *Sortie*. Outro tanto poderemos encontrar na recém divulgada obra da compositora francesa Mel Bonis, com quatro *Suites*, em Léon Boëllman com *Heures Mystiques*, em Nicolas Lemmens com algumas peças de *École d'Orgue*, tal como as *Élevation*, *Ofertoire* ou *Communion* de Eugène Gigout.

O espírito “ceciliano”, promovido especialmente pelo musicólogo Joseph Ortigue, encontrará eco na *Schola Cantorum* de Paris, fundada em 1853 por Louis Niedermeyer, junto com Charles Bordes, Vincente D'Indy, Alexandre Guilmant e Amadée Gastoué, nunca se organizou verdadeiramente, mas inspirou uma grande actividade com a organização de Congressos e “Jornadas de Música Sacra” entre os anos 1900-1930, animados decisivamente pelo trabalho de restauração gregoriana de Solesmes, porventura o melhor representante da França neste movimento. A grande Escola Francesa de Órgão, que marca os finais do séc. XIX e entra pelo séc. XX, segue as pisadas do sinfonismo franckiano, embora próxima do espírito do movimento ceciliano, sendo a sua relação com a liturgia algo marginal, nomeadamente em algumas obras de Alexandre Guilmant, e retoma a tradição organística francesa com Marcel Dupré em *Le Tombeau de Titelouze* que recupera a tradição dos Hinos para Órgão legada por aquele compositor setecentista seu conterrâneo, tal como em *Six Antiènnnes pour le temps de Noël* ou *Oito pequenos Prelúdios gregorianos*, no que foi seguido pela sua discípula Jeanne Demessieux com *Douze Préludes sur des Thèmes Grégoriens*.

Porém, a figura de maior relevo que, decisivamente, recupera a tradição da *Missa de Órgão*, procurando estabelecer uma ligação entre a tradição organística francesa, as novas aportações da linguagem harmónica e o espírito do *Motu Próprio* foi Charles Tournemire com o seu monumental *L'Orgue Mystique* onde apresenta peças para os diversos momentos de uma celebração, inspiradas no respectivo repertório gregoriano, referente aos Domingos e grandes festas do ano litúrgico. Essa obra servirá de modelo para muitos outros compositores que procuraram, de um modo ou de outro, contribuir para a valorização da música sacra e para o enriquecimento do repertório organístico do séc. XX. Será importante referir que a relação dos grandes organistas franceses, todos eles titulares de Órgãos em grandes catedrais, com a liturgia, se exprimia especialmente pela improvisação a partir das melodias gregorianas de cada Domingo. Mas poderemos entroncar nesta tradição as obras de alguns compositores e organistas do séc. XX, situados dentro do espírito do *Motu Próprio*, sintonizados com a tradição, como Jean Langlais em *Hommage à Frescobaldi* uma verdadeira “Missa de Órgão”, ou Gaston Litaize em *Cinc Pièces Liturgiques*. Neste espírito se enquadram compositores de outras latitudes como o austríaco Josef Friedrich Doppelbauer, o alemão Hermann Schroeder com *Orgel Ordinarium*, o belga Flor Peeters com *Trinta Prelúdios Corais* sobre temas gregorianos que se poderão enquadrar neste contexto litúrgico, o húngaro Zoltán Kodály com *Organoedia* onde trata as partes da Missa e o checo Petr Eben com *Dez Prelúdios Corais*,

*Versetti e Musica Dominicalis*, sobre temas litúrgicos.<sup>77</sup> Em Itália, só um pouco marginalmente os organistas da transição para o séc. XX abordaram especificamente o repertório litúrgico, em peças isoladas, como Filippo Capocci, Vincenzo Petrali, Giovanni Tebaldini e Marco Enrico Bossi. No entanto, o movimento ceciliano haveria de trazer à luz uma enorme produção musical para Órgão, veiculada especialmente pela Editora Carrara, com compositores e organistas como Luigi Bottazzo, Franco Vittadini,<sup>78</sup> Danielle Maffei, Giovanni Pagella, Alessandro Esposito, Federico Caudana, Raffaele Manari,<sup>79</sup> Alessandro De Bonis, Luigi Molfino, Giuseppe Radole, Terenzio Zardini, Walter Zaramella, Nestore Baroncheli, Arturo Clementoni, Sandro dalla Libera, entre muitos outros.<sup>80</sup> Em Espanha, depois da obra de transição de Felipe Gorriti, que recupera de certo modo a tradição dos compositores renascentistas e barrocos, com ligação no romântico José Lidón Blazquez (1748-1827), vamos encontrar os compositores que abordaremos adiante e deram origem a este apontamento.

No que respeita a Portugal, seria oportuno começar por uma pequena história, já bastante conhecida, que me foi contada pelo próprio Manuel Ferreira de Faria. Um dia, depois de um recital de Piano por Alfred Cortot, creio que no Porto, ele foi apresentado ao célebre pianista como sacerdote e compositor, ao que Cortot replicou: “Ah, então é também organista?!” – “Mas como, se aqui não há Órgãos?...” Sabemos também que a passagem de Marcel Dupré por Lisboa, em Janeiro de 1940, e a vinda de Jeanne Demessieux, em 1948, para dar dois Concertos na mesma cidade, revelaram a dificuldade em encontrar Órgãos praticáveis no nosso país, para o repertório habitual desses concertistas e a ruína dos Órgãos históricos existentes;<sup>81</sup> a excepção era um instrumento existente no Conservatório Nacional, um Órgão de Cavallé-Coll na Igreja de São Luís dos Franceses e outro de construção recente, pela firma italiana Tamburini, na nova Igreja de Nossa Senhora de Fátima, também em Lisboa. Um pouco mais tarde seria construído o Grande Órgão do Santuário de Fátima, a cargo da firma Fratelli Rufatti. Por isso mesmo, o repertório organístico desta época é praticamente inexistente no nosso país. A tradição renascentista não teve continuidade, a não ser marginalmente, com os compositores barrocos como Carlos Seixas escrevendo *Sonatas* e *Tocatas* para Cravo, algumas

---

<sup>77</sup> Os *Dez Prelúdios Corais* são escritos sobre cantos litúrgicos característicos da Boémia, os *Dois Versetti* sobre “Pueri Hebraeorum” e “Adoro te devote” e a *Música Dominicalis*, uma espécie de Sinfonia em quatro andamentos: *Fantasia I* sobre o Kyrie XI (ou “Ite Missa est”), *Fantasia II, Moto ostinato* e *Finale* sobre o Kyrie I, “Lux et origo” e concluindo com o “Salve Regina”.

<sup>78</sup> Nas palavras promocionais da editora, na actualidade, um compositor “inspirado e melódico que escreveu as mais belas e características páginas que marcaram os gostos de muitos organistas, na primeira metade do séc. XX”. E não só, pois já na segunda metade eu o apreciei e toquei bastante nos velhos Harmónios, por aí...

<sup>79</sup> Raffaele Manari foi Professor no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, autor do projecto do Grande Órgão “Mascioni”, ainda ali existente na Aula Magna, e iniciador da nova “Escola de Órgão” italiana, que haveria de se expandir pelo mundo inteiro nos seus alunos. Foi Professor de Ferruccio Vignanelli, por sua vez professor de Alberto Ceroni, por sua vez meu professor de Órgão.

<sup>80</sup> Cfr. GIAN NICOLA VESSIA / MARCO ROSSI, *Le firme dell’Organo*. Ed. Carrara, Bergamo, 2004. Esta obra trata de autores e obras do séc. XX italiano, com particular relevo para os “cecilianistas”.

<sup>81</sup> Ver o meu artigo “*Jeanne Demessieux, modelo do Organista Litúrgico*”.

das quais poderão ser executadas no Órgão, especialmente a *Sonata em Lá Maior* e a *Fuga em Lá menor*, a que poderíamos acrescentar as *Fugas* de José da Madre de Deus e uma que outra *Sonata* de Frei Manuel de Santo Elias. Foram escritas algumas obras para os seis Órgãos do Convento de Mafra como *Sinfonia para o Real Convento de Mafra* de António Leal Moreira ou a *Missa para Solistas, Coro e seis Órgãos* de João José Baldi, composta já entrado o séc. XIX; porém tais obras não se podem considerar relevantes para este tema pois a sua execução era limitada àquele espaço, e sua qualidade pouco significativa além da espectacularidade e efeito fácil que revestem, em sintonia com a excentricidade de seis Órgãos colocados num espaço reduzido.<sup>82</sup> É verdade que temos a referência a um projecto do compositor e organista portuense António da Silva Leite, que se propunha elaborar uma obra que representaria um contributo da produção portuguesa para Órgão na sua relação com a liturgia e em sintonia com o que se fazia noutras latitudes, mas tal não passou de um projecto.<sup>83</sup> Já nos inícios do séc. XX, o compositor e maestro açoriano Francisco de Lacerda que frequentou a *Schola Cantorum* de Paris, com Alexandre Guilmant, terá escrito algo para Órgão, mas tal obra permanece desconhecida. Poderemos apontar as honrosas excepções dos compositores Augusto Machado com dois *Prelúdios*, *Allegretto* e *Improvisation*, Ernesto Vieira com *Interludium*, Luís de Freitas Branco com várias obras para Órgão e Harmónio com destaque para o *Coral em Mi bemol*,<sup>84</sup> e Frederico de Freitas escreveu *Sonata de Igreja para uma noite de Natal*, como dignos de relevo<sup>85</sup>. O organista e compositor Filipe Rosa de Carvalho apresentou *Fantasia*, *Paráfrase de Concerto* e *Prelúdio solene e Variações sobre o Hino Espanhol*.<sup>86</sup> O sacerdote portuense. O sacerdote portuense P. Luís Rodrigues, formado em Paris, chegou a apresentar um projecto que se enquadraria nas propostas cecilianas, com a colectânea *Cantantibus Organis*, constituída por pequenas peças para Órgão, com Pedaleira facultativa, e numa linguagem harmónica por vezes ousada, fruto dos seus estudos com Charles Koechlin. Referidas pelo próprio autor, o P. Manuel Valença escreveu e executou, no contexto dos seus estudos de Órgão, entre 1952 e 1956, *Nove Peças para Órgão* que

---

<sup>82</sup> Obras executadas no concerto inaugural do restauro e eventualmente a primeira audição histórica dos seis Órgãos a 15 de Maio de 2010. Temos referências ainda a uma *Sinfonia* para seis Órgãos de Frei José Marques da Silva e uma outra *Sinfonia* para quatro Órgãos de António José Soares. (Cfr. MANUEL VALENÇA, *A Arte Organística em Portugal*, vol. II, Editorial Franciscana, Braga, 1995, p. 319).

<sup>83</sup> Cfr. M. VALENÇA, *o. cit.*, p. 318.

<sup>84</sup> Este compositor escreveu várias obras, ainda desconhecidas: *Suite ancienne para Órgão* (1908), *Prelúdio e Fuga para piano ou Órgão* (1908), *Chant religieux portugais para harmónio [ou Órgão]* (1913), *Ária para harmónio [ou Órgão]* (1913), *Coral em Mi bemol para Órgão* (1913), *Música de cena para a peça Octávio de Vitoriano Braga para Órgão ou harmónio* (1916), *Rapsódia Portuguesa para Órgão* (1938). Algumas destas obras foram publicadas na colectânea *Les Maitres contemporains de l'Orgue*, editada entre os anos 1912-1914, sob a coordenação do P. por Joseph Joubert.

<sup>85</sup> Frederico de Freitas escreveu ainda *Fantasia Concertante para Órgão e Orquestra de Câmara*, composta em 1969 e estreada no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian de Lisboa, em 1971 pela organista Monserrat Torrent com o autor na direcção da Orquestra Gulbenkian.

<sup>86</sup> Filipe Rosa Carvalho (foi Organista, professor de Órgão no Conservatório Nacional e titular da Igreja de Nossa Senhora de Fátima).

permanecem inéditas. Só muito mais tarde haveriam de surgir algumas obras para órgão, mas depois da época em que se centra este trabalho e fora do espírito litúrgico da música para Órgão e que, tal como as anteriores, ficaram ignoradas do grande público e dos organistas de então. Na generalidade das situações desse tempo, a intervenção do Órgão, ou do Harmónio, na liturgia baseava-se exclusivamente nas obras fornecidas pelo repertório didáctico, destinado ao Harmónio, utilizado sobretudo nos Seminários e depois repetido nas nossas igrejas, conforme as possibilidades dos organistas.<sup>87</sup> A maior parte das peças que constituíam estes livros – nomeadamente os seis volumes de *Organistes célèbres et maitres classiques*, organizada por Louis Raffy, eram sobretudo arranjos ou transcrições de obras clássicas, de origem profana, com títulos que as atribuíam a diferentes momentos da celebração, organizados por níveis de crescente dificuldade técnica. Quando surgia um compositor como J. S. Bach, a obra apresentada e executada era constituída por “Corais”, na versão para quatro vozes, e num ou outro pequeno *Prelúdio* para Cravo ou Órgão, apresentado sem a parte da Pedaleira.<sup>88</sup> Na generalidade dos casos, recorria-se a partituras das peças mais conhecidas, copiadas à mão, que preenchiam os cadernos que constituíam o único material de que dispunha a maior parte dos organistas paroquiais.

## 6. Os compositores espanhóis da geração do *Motu Proprio*

O facto de haver um riquíssimo património organístico em Espanha, nomeadamente no País Basco, com vários Órgãos construídos por Aristide Cavallé-Coll, permitiu aos dinamizadores da música litúrgica, decorrente da reforma proposta por São Pio X, cultivarem um repertório

---

<sup>87</sup> Esse repertório era constituído por pequenas peças em livros como: ETTORE POZZOLI, *Metodo facile per Armonio*, A. LOPEZ-ALMAGRO, *Método de Harmonium*, L. A. LEFÉBURE-WELLY, *École d' Harmonium*, E. BUNGART, *Metodo teórico-prattico per lo studio dell' Armonio*, NICOLÁS LEMMENS, *École d' Orgue*, I e II, A. MICHELIS, *Neue Praktische Schule fur das Harmonium*, CHRISTIAN HENRI RINCK, *Praktische Orgelschule*, op. 55, CESAR FRANCK, *L' Organiste*, e sobretudo na colectânea de LOUIS RAFFY, *Organistes célèbres et grands maîtres classiques* (6 vol.), e HENRI DELÉPINE, *Échos Jubilaires des Maitres de l'Orgue*, Vol. I e II e ainda *Archives de L'Organiste*.

<sup>88</sup> Este foi precisamente o meu primeiro contacto com a obra de Bach, até que depois conheci e trabalhei, sob orientação de Manuel Faria, a *Partita "Gott Du Frommer Gott"*, alguns dos *Oito Pequenos Prelúdios e Fugas* e um ou dois Corais, nomeadamente o Coral "*Nun komm den heiden Heiland*", quando já tínhamos disponível, no Seminário Conciliar, um Órgão Harmoniphon com dois teclados e Pedaleira. Este tipo de Órgão, também chamado Órgão electrostático" foi inventado por J.A. Dereux e contruído pelo organeiro basco Javier Mujica nos finais da década de 60'. Expandiu-se bastante pela sua qualidade sonora baseada na gravação de sons reais em discos de metal que depois o reproduziam. Conheci três entre nós: Seminário Conciliar de Braga, Igreja Paroquial de Vizela e Santuário de Santa Luzia em Viana do Castelo. Foi suplantado pelos mais económicos Órgãos electrónicos e pelo movimento de construção de Órgãos de tubos. (Cfr THIERRY CORREARD, *The Harmoniphon or the "Spanish Dereux"*). Transcrevo, pela sua curiosidade, uma notinha: "Pese embora a idade de cinquenta anos, este Órgão electrostático da casa Mugica de San Sebastian, goza de muito boa saúde. Conserva o amplificador de válvulas, o sistema giratório de altifalantes e o sistema de rodas tonais originais (discos). Tem um curioso sistema para simular o "vibrato". Ver <https://www.youtube.com/watch?v=Z4K0IUa7Mbc>.

organístico paralelo ao que se foi escrevendo para os grupos corais, com uma qualidade que, por vezes, suplanta este último, em virtude do nível de liberdade que podia assumir, com relevo para as aportações mais modernas ao nível da linguagem musical. Não é difícil notar, nos compositores que apresentaremos de seguida, a influência de Charles Tournemire, sobretudo do monumental *L'Orgue Mystique*, ainda que possamos vislumbrar a influência, dos alemães Max Reger ou Siegfried Karg-Ellert, mais conotados com a confissão protestante, vinda de Johann Sebastian Bach e Johannes Brahms. O grande motor desta “escola” espanhola do séc. XX haveria de ser o sacerdote jesuíta, compositor e musicólogo P. Nemésio Otaño, a partir da tomada de consciência acerca duma situação que se poderia resumir em palavras suas: “Eu via o imenso trabalho que tinha que ser feito em Espanha, em favor da arte sacra, e compreendi que esse era o caminho, dada a minha vocação e, mesmo seguindo dia a dia todas as orientações que proporcionava a música profana mais moderna, dediquei-me à música religiosa, trazendo para ela todos os elementos que se pudesse encaixar no carácter litúrgico.<sup>89</sup> Foi sobretudo através da colaboração por ele solicitada a diversos compositores de então, a ser publicada na *Revista “Musica Sacro-Hispana”*, por ele fundada e dirigida como corolário do I Congresso Nacional de Música Sacra em Valladolid, no ano de 1907,<sup>90</sup> que se foi formando o repertório que apresentaremos sumariamente de seguida. A este elenco restrito escapam certamente muitos compositores que se dedicaram à música para Órgão em Espanha, de que podemos recordar o alicantino Óscar Esplá Triay, aluno de Max Reger, com *Andante religioso* e *Ricercare, Impromptu-Rondino*, o maiorquino Bernat Juliá Rosselló, aluno no PIMS de Roma, com várias obras publicadas, mas sobretudo a belíssima *Suite Gregoriana*, construída sobre a Missa IV “Cunctipotens genitor Deus”, a mesma que inspira o compositor e organista vasco Tomás Garbizu, em *Tríptico sobre um tema gregoriano*, que compôs juntamente com *Jesus e a Samaritana (Tríptico ao Bom Pastor)*”; o galego Angel Barja Iglésias com *Retablo (à memória de Manuel de Falla)* numa escrita que evoca Max Reger, o sevilhano Manuel Castillo Navarro-Aguillera, com *Elevación, Fantasia para un Libro de Órgano* ou *Prelúdio, Tiento y Chacona*, entre várias outras composições de sabor e escrita vanguardista, o madrileno Ernesto Halffter com *Tiento para Órgano*, os catalães Xavier Montsalvatge i Bassols, com *Aureola para una imagen* e *Obstinat per a Orgue* e Josep Soler i Sardá, com *Missa in Tempore belli, Prelúdio coral y Toccata, Coral y tiento partido*, além de várias outras obras para Órgão em dois volumes da colectânea *Harmonices mundi*.

---

<sup>89</sup> Cfr. JOSÉ MARIA MUNETA, “El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX”, in *Cuadernos de la Sociedad de Estudios Vascos*, San Sebastian, 1983, p. 131-151. Não podemos deixar de ver nesta posição do P. Otaño, a proximidade às ideias de Licínio Refice, em Roma, por essa mesma altura, mesmo que não as tivesse aplicado propriamente na sua música coral. Cfr. ainda JOSÉ LOPEZ-CALO, *o. cit.* e JOSE LUIS GONZALEZ, *La música española para órgano en el contexto del Motu Proprio*, Universidade de La laguna, 2016.

<sup>90</sup> A acção desta revista foi mais tarde continuada na *Revista “Tesoro Sacro Musical”*, fundada pelo sacerdote claretiano e notável compositor P. Luís Iruarrizaga, que perdurou por toda a primeira metade dos séc. XX.

## 7. Conclusão:

A atenção e o estudo dos autores e obras que se seguem decorreu de uma questão que me foi colocada acerca da personalidade do P. Nemésio Otaño S.J., nome que eu conhecia não só a partir da sua presença em algumas das colectâneas de canto litúrgico que por cá eram utilizadas em tempos, mas também pelo facto de ter tido oportunidade de folhear, no Seminário Conciliar de Braga, a *Revista "Tesoro Sacro Musical"*, que fazia parte do arquivo de partituras da *Schola Cantorum*, me coube guardar e organizar para as actividades do Coro e que, por isso mesmo, estava colocado nos meus aposentos. Foi uma experiência de várias semanas, numa continua descoberta e de confronto com a surpresa de encontrar uma realidade desconhecida. Quando preparei o *Curso de História e Estética da Música Litúrgica* em Viana do Castelo, tive obviamente a oportunidade de estudar e escrever alguns textos acerca da época sobre a qual me debruço agora, e dali retirei bastante informação que reorganizei neste específico propósito.<sup>91</sup> É certo que conhecia algo da obra organística de Jesús Guridi, nomeadamente o *Tríptico del Buen Pastor* e a *Antologia*, ou o pequeno *Gradual* de Eduardo Torres, porque constava dum pequena antologia, *Ars Organica*, mas mais nada. Conhecia a gravação em CD de algum deste repertório porque o nome dos autores me chamou a atenção e se tratava de uma época que sempre me interessou, mas nunca no sentido de aprofundar tais conhecimentos e, muito menos, passar algo à escrita. O acesso a mais registos discográficos, as interpretações disponíveis no canal *You Tube*, ao lado da possibilidade de aquisição de algumas partituras que vêm sendo publicadas, foi aumentando o entusiasmo e o interesse. Acresce o facto de, ultimamente, muitos destes autores virem sendo objecto de estudos musicológicos e académicos, em ordem a Teses de Mestrado ou Doutoramento que, em muitos casos, estão disponíveis *on line*. Devo salientar ainda que, neste campo específico, encontra um relevo especial o trabalho musicológico e interpretativo do organista vasco Esteban Elizondo Iriarte, porventura a personagem mais responsável pelo novo despertar para o interesse generalizado e a divulgação da vida e obra destes autores e respectivo repertório organístico, relegados até há pouco tempo para os baús de tantos *inéditos* que proliferam por esse mundo fora, embora relativamente recentes, vitimas certamente da mediocridade que se instalou por toda a parte no que respeita à música litúrgica. O resultado é o que aqui apresento. Em todos estes autores, além dos dados biográficos mais relevantes, disponho de algumas partituras de obras para Órgão acompanhados de breve análise. Por uma questão de respeito pelos direitos a que estão ainda sujeitas quer ao nível da autoria quer sobretudo da edição, não as coloco *on line*, mas forneço indicações para a sua eventual aquisição.

*Meadela 02 de Novembro de 2023*

*Jorge Alves Barbosa*

---

<sup>91</sup> Curso de História e Estética da Música Litúrgica, Unidades de Formação: A-13 e A-15 a 18.

**COMPOSITORES ESPANHÓIS**  
**DA GERAÇÃO DO “MOTU PROPRIO”**

# NEMESIO OTAÑO S. J.

(1880-1956)



**José María Nemesio Otaño y Eguino**, foi um sacerdote espanhol, pertencente à Companhia de Jesus, musicólogo e compositor, a quem se ficou a dever a tarefa de implementar a reforma litúrgica emanada do *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* de São Pio X em Espanha. Nasceu em Azcoitia, no País Basco, Espanha, no dia 19 de Dezembro de 1880. Iniciou a sua formação musical de forma autodidata, a partir dos seis anos de idade, podendo entretanto contar com um relacionamento significativo e o apoio pedagógico de alguns dos maiores mestres do seu tempo. Antes de entrar na Companhia de Jesus, aos dezasseis anos de idade, estudou Piano, Solfejo e Órgão, tendo ainda as primeiras lições de contraponto. Entretanto, já em ambiente conventual e durante a sua formação nas escolas jesuítas, teve oportunidade de ler os grandes Oratórios clássicos, de Bach a Gounod, bem como os grandes autores da literatura pianística clássico-romântica que dominava com desenvoltura. Ainda em tempos de estudante, foi nomeado organista da Basílica de Loyola. Escreveu especialmente música sacra e trabalhou intensamente na preservação do património musical popular que tratou de diferentes formas, desde arranjos para Coro até à inspiração da sua música religiosa.

Na obra para Órgão, mais do que em qualquer outro dos géneros que cultivou, pôde colocar em prática os conhecimentos mais profundos da técnica da composição. Nelas mostra estar ao corrente dos recursos da técnica e do repertório organístico, tanto no que se refere aos mestres do barroco espanhol como aos da Europa do seu tempo, dando-os a conhecer em Espanha e contribuindo para um notório avanço da técnica organística, com relevo para a música de César Franck. Em contraponto com a simplicidade e até alguma ingenuidade que não disfarça na sua música coral, na música para Órgão, utiliza uma linguagem ousada, inovadora, nomeadamente em território espanhol, mesmo podendo indiciar algum ecletismo, assumido ou não, em que se podem escutar ecos das harmonias cromáticas e modulação contínua de Cesar Franck, do cromatismo de Richard Wagner, Max Reger, Siegfried Kag-Elert ou Richard Strauss ao atonalismo e às experiências harmónicas e rítmicas de Stravinsky. A

influência da modalidade gregoriana que informa e anima a sua produção, mas também dos autores franceses que marcaram decisivamente a música de inícios do século XX, estão presentes na sua produção organística.

O *Prelúdio Sinfónico* utiliza uma linguagem de sabor impressionista – por vezes parece ouvir-se a *Cathédrale engloutie* de Claude Debussy – explorando as potencialidades específicas do Órgão sinfónico romântico, com uma utilização sóbria e equilibrada da paleta de registos desde os de fundo, passando pelos os registos tremulantes, até às próprias palhetas.



O bem conhecido *Adagio* não deixa de evocar sobretudo a obra de César Franck: em primeiro lugar, o *Cantabile*, pela estrutura e pela utilização de melodias “cantabile”, ora na mão direita ora na mão esquerda, lembrando a técnica francesa “en Taille”, ao lado de uma eficaz imitação canónica; em segundo lugar, apresenta ecos muito claros de um dos motivos iniciais, reiterados na conclusão do *Primeiro Coral em Mi Maior*.



*Elegia* é um género musical utilizado como evocação e memória de alguém falecido cujos méritos se quer perpetuar e enaltecer. Neste caso, o homenageado é Vicente Goicoechea, compositor e organista que abriu as portas do conhecimento do Canto Gregoriano e da polifonia clássica a Nemésio Otaño, por ocasião da sua morte e, na opinião deste, “um verdadeiro talento, uma eminência, e pelas suas obras se sabe que não houve músico maior nos últimos tempos em Espanha”, apesar de não o ter acompanhado na iniciativa de levar a cabo a realização do I Congresso de Música Sacra. Era próximo do movimento de renovação,

mas ainda muito influenciado pelos parâmetros da música sacra utilizada no séc. XIX. Trata-se de uma obra curta, baseada na melodia gregoriana – “Iste confessor” – que surge primeiramente na mão esquerda, passando à Pedaleira, envolta numa escrita de textura densa, cromática e de contrastes dinâmicos que exprimem a dor pelo desaparecimento dessa figura marcante da música sacra.

*Adagio non troppo e lamentoso*

The image shows two systems of musical notation for an organ piece. The first system is marked 'III.' and 'Adagio non troppo e lamentoso'. It features a treble clef with a melodic line, a middle staff with a dense chromatic accompaniment, and a bass clef with a simple harmonic line. Dynamics include *p* and *mp*. The second system continues the piece, marked with 'poco riten.', 'rit.', 'p', and 'a tempo'. It includes a 'Solo' section in the treble and a 'dolce' section in the bass. The notation is complex, with many accidentals and dynamic markings.

Tal como a obra anterior, a *Suite Gregoriana* apresenta uma linguagem particularmente moderna. Sendo, na opinião dos comentadores e intérpretes, a sua melhor obra para Órgão, parece resumir as principais características do estilo, linguagem utilizada e autores que inspiram o compositor: o cromatismo de Wagner, Max Reger e Siegfried Karg-Elert no I – *Aleluia, Psalite*; César Franck em II – *Oratio Vespertina*; os impressionistas e Charles Tournemire em III – *In Pace*; Stravinsky ou Béla Bartok em IV – *Salmo Sinfónico*.

*Andantino*

Solo  
II.

The image shows a musical score for an organ piece. It is marked 'Andantino' and 'Solo II.'. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a melodic line, a middle staff with a dense chromatic accompaniment, and a bass clef with a simple harmonic line. Dynamics include *p* and *mp*. The notation is complex, with many accidentals and dynamic markings. The piece ends with 'Enganche al I.'.

De modo geral, a música organística de Nemésio Otaño está marcada por uma estrita ligação à sua concepção da música sacra, no contexto de uma liturgia que dava asas a um certo lirismo, cedendo por vezes à exagerada expressividade, definindo-se pela contenção, pelos movimentos lentos, com o uso e abuso dos registos ondulantes, talvez na imitação do som do

Harmónio então omnipresente pelas igrejas paroquiais, resvalando por vezes para uma certa monotonia. Tal cedência à expressividade leva-o a utilizar, nas partituras, procedimentos que a técnica de execução organística não consegue superar, como a solicitação do pedal “crescendo” da caixa expressiva quando se tem os pés ocupados na Pedaleira; contudo tais indicações poderão, pelo menos, ajudar o organista a compreender melhor a intencionalidade com que o autor a escreveu. Da mesma forma que a outros autores ligados à reforma da música sacra de inícios do séc. XX, a literatura para Órgão serviu-lhe para extravasar a expressividade pela utilização das aportações mais recentes oferecidas pela linguagem musical, ultrapassando até alguma contenção a que se viam constringidos os compositores de música sacra devido a uma interpretação demasiado estreita das indicações do *Motu Proprio*, já que, ao contrário do canto litúrgico, a música de Órgão não estava concretamente abordada no documento papal, a não ser enquanto instrumento acompanhador. Daí, por vezes, em Otaño e seus contemporâneos, o extremo contraste entre as composições destinadas ao Canto e as destinadas ao Órgão. Alguns autores não deixaram de utilizar um procedimento curioso na composição da música para a liturgia: dar às vozes um tratamento segundo a linguagem tradicional, baseada no canto gregoriano e polifonia clássica, vertendo para as harmonias do Órgão acompanhador a dimensão mais moderna, cromática, densa e expressiva.

# EDUARDO TORRES

(1872-1934)



**Eduardo Torres Perez**, sacerdote, organista, compositor e crítico musical espanhol, nasceu em 1872 em Albaida (Valência), sendo considerado um dos mais destacados representantes da aplicação do *Motu Proprio* de São Pio X sobre música sacra, em Espanha. Recebeu formação musical e académica no Seminário e na Catedral de Valência, onde foi “infantillo”, ou seja, menino-cantor no respectivo Coro, de 1882 a 1886.<sup>92</sup> Ali estudou Harmonia com António Marcos e Composição com Salvador Giner e ainda, noutras matérias, teve como mestre a João Baptista Guzmán i Martínez. Entre 1895 e 1909, foi mestre de capela da Catedral de Tortosa (Tarragona) e, entre 1910 e 1934, da Catedral de Sevilha. Colaborou com José del Castillo Díaz na criação da Orquestra Sinfónica Sevilhana (1913-1916) e, com Manuel de Falla, participou na criação da Orquestra de Câmara Bética, tendo-o este proposto como seu primeiro director. O P. Nemesio Otaño, fundador da *Revista “Música Sacro-Hispana”*, animou-o a que se dedicasse à composição de música sacra para Órgão, tendo-lhe dedicado a *Suite gregoriana*, sua obra mais importante para o instrumento.<sup>93</sup>

A produção musical de Eduardo Torres no âmbito da música sacra chega às cento e trinta e cinco obras que correspondem, na sua maioria, a pequenas peças que acompanham as diferentes partes da Missa, ou seja, no género “*Missa para Órgão*”.<sup>94</sup> Foi também grande

---

<sup>92</sup> Dava-se o nome de “infantillo” a cada um dos meninos cantores (Pueri Cantores) de um Coro de Catedral, a quem eram confiadas as vozes mais agudas (I - Cantus, Soprano ou Tiple e II - Alto ou Contralto), dada a proibição das vozes femininas nos coros litúrgicos. Em alguns lugares podiam ser substituídos por homens “falsetistas” ou mesmo “castrati”. Note-se que esta prática dos “pueri cantores” foi uma das melhores escolas de formação musical ao longo dos tempos, nascendo daí alguns dos melhores compositores.

<sup>93</sup> Citado em ESTEBAN ELIZONDO, “La obra para Órgano de Eduardo Torres”, in *Revista de Musicología*, SEsM, Vol. 31, n. 1(2008), p. 151-169) e ainda em J.L. GONZALEZ, *La música española para órgano en el contexto del Motu Proprio*, Ed. Universidad La Laguna, 2006, p. 51.

<sup>94</sup> Quanto a Missa era rezada, em língua latina, em voz baixa, o Órgão executava uma pequena peça em cada um dos momentos mais importantes – Entrada, Ofertório, Elevação, Comunhão e Final – em contrastes de estilo

compositor de música profana, assinando as suas obras sob o pseudónimo de Matheu, para evitar as proibições emanadas da sua condição de cónego e organista da Catedral, com destaque para as Zarzuelas *El puente de Triana* e *La niña de las saetas*. Em 1934, foi nomeado catedrático de composição no Conservatório de Sevilha, e foi professor de Solfejo, Piano e Harmonia na Sociedade Económica de Amigos do País, no Hospital Provincial. Foi vogal, presidente e presidente honorário da Secção de Música do Ateneu de Sevilha, entre 1913 e 1931, vogal na Sociedade Sevillhana de Concertos, e membro da Academia de Belas Artes de San Fernando. Escreveu cerca de cem artigos de crítica musical no *Jornal "ABC"* de Sevilha e mais de cinquenta no *El Noticiero Sevillano*. A sua obra organística, ao nível da música sacra, compreende: *Seis piezas* para Órgão ou harmónio (1911), *Elevación en La mayor*" (1915) para Órgão, *Seis piezas breves* para Órgão ou harmónio (1917), *Tres piezas fúnebres* para Órgão o harmónio" (1919); *In modo antico* (1930); *Evocación en Si bemol mayor* (1933) e ainda *Andante en Si bemol menor*" (1934).<sup>95</sup> A sua obra mais conhecida para Órgão é um conjunto de quatro peças breves que intitulou *Saetas* (1920-1921), baseadas no folclore religioso andaluz e enquadradas nas conhecidas manifestações da Semana Santa naquela região espanhola. Viria a falecer a 23 de Dezembro de 1934 em Sevilha.<sup>96</sup>



conforme o momento: mais solene na Entrada e Final e mais contida e contemplativa nos outros momentos. Daí as designações que encabeçam muito do repertório organístico tradicional. Esta prática de composição e execução ainda se utiliza hoje em muitos lugares, perfeitamente enquadrada na celebração litúrgica, embora não em todos os momentos, mas sobretudo no Ofertório, Pós-Comunhão e Final. Nos outros é conveniente que se cante um cântico.

<sup>95</sup> O facto de os autores escreverem obras para Órgão ou Harmónio visava serem úteis a um maior número de executantes, de acordo com os instrumentos disponíveis, com maior abrangência das possibilidades de interpretação, tendo em conta que a maioria dos templos apenas dispunha de um Harmónio. O objectivo destas composições, normalmente encomendadas e publicadas em *Revistas*, era a funcionalidade em ordem à valorização da liturgia, de acordo com as directivas do *Motu Próprio "Tra le sollicitudin"* de São Pio X. No caso de se fazer uma execução em Órgão, a respectiva registação não deverá ir além da sonoridade do Harmónio, com uma utilização preferencial de registos de Flautado ou Principal e, nas passagens com solos, as palhetas, nomeadamente Oboés, sobre um fundo de Flauta ou Bordão. Em certos momentos, serão adequados os registos oscilantes ou Vozes celestes, Gamba e Salicional. A sensibilidade e competência do organista ajudarão a uma opção adequada.

<sup>96</sup> Sobre a obra para Órgão de E. Torres, pode ver-se JESÚS GONZALO LOPEZ, *Catálogo razonado de la obra para órgano de Eduardo Torres (1872-1934)*, Ed. Fernando El Católico, Zaragoza, 2022. Mais alguns apontamentos em OLIMPIA GARCIA-LÓPEZ, "Eduardo Torres (1872-1934) de la catedral al conservatório: gestión, educación y crítica musical en Sevilla durante el primer tercio del siglo XX". *Anuario Musical*, 76 (2021), pp. 127-149.

O contexto religioso em que Eduardo Torres ocupou o magistério da Catedral de Sevilla, em 1910, coincidiu com o magistério dos Arcebispos Enrique Almaraz y Santos (1847-1922) e Eustáquio Ilundain y Esteban (1862-1937), tendo o primeiro ocupado o lugar de 1907 a 1920 e o segundo de 1920 a 1937. Eduardo Torres chegava então a uma Arquidiocese onde os postulados do *Motu Proprio* de Pío X (1835-1914) tinham calado profundamente. Um ano antes, em 1909, tinha-se celebrado o II Congresso Nacional de Música Sacra, precisamente na cidade de Sevilha, sob a supervisão do recém chegado Arcebispo Enrique Almaraz, o qual levou cabo a tarefa de dar cumprimento ao plano reformador por meio de uma Comissão Diocesana de Música Sacra. Entre outras medidas, este organismo encarregou-se de rever os repertórios de música sacra das paróquias, propor a execução do canto gregoriano, regulando tudo através dos encarregados de compor, interpretar e dirigir a música sacra: organistas e mestres de capela. Foi por isso que Eduardo Torres encontrou limitações e restrições na sua composição, especialmente de obras vocais, já que estas se deveriam submeter às disposições papais do momento, interpretadas de uma forma particularmente rígida, na fidelidade ao estilo da música renascentista tomada como paradigma da música sacra. Daí que adquira um especial interesse a sua produção organística para-litúrgica – como acontecia então com outros compositores<sup>97</sup> – onde podemos encontrar a essência da sua linguagem compositiva, longe das estritas normas ditadas pelo *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*” de São Pio X (1903). De entre as inúmeras obras que Eduardo Torres escreveu para as celebrações litúrgicas, sobretudo a pedido do P. Nemésio Otaño, a fim de as publicar nas suas Revistas, muito poucas estão disponíveis actualmente. Apresentamos aqui três, correspondentes a três momentos de uma Missa de Órgão.

*Gradual*, baseada no tema gregoriano do *Gradual* “*Tecum principium*” da primeira Missa de Natal, sobressai pela modernidade de linguagem harmónica,<sup>98</sup> logo a partir dos primeiros compassos:

Grad. 2.  
**T** Ecum princíp- um \* in dí- e vir-  
 tú- tis tú- ae : in splendó- ri-

<sup>97</sup> Compositores que, pelas suas convicções religiosas, estavam em sintonia com o movimento da reforma da música litúrgica, como Licínio Refice em Itália, procuraram utilizar, nas obras de música sacra vocal, alguns dos recursos mais recentes da linguagem musical, nomeadamente o cromatismo wagneriano e o Impressionismo francês; mas tiveram grandes problemas com isso. A Missa “*Cantate Domino canticum novum*” deste compositor foi criticada pelos puristas como sendo falsa, farisaica, profana... Então os compositores procuravam outras formas de utilizar esta linguagem voltando-se para a música instrumental ou para as formas vocais-instrumentais do *Oratório* e *Cantata*, como os italianos Lorenzo Perosi e Licinio Refice ou, para a música de Órgão, como os espanhóis Nemésio Otaño, Eduardo Torres ou Jesús Guridi, entre outros.

<sup>98</sup> Este Gradual de E. Torres está publicado na antologia italiana, *Ars Organi*, da responsabilidade do organista Sandro dalla Libera, no volume dedicado a música dos séc. XX.

É constituído por duas secções: a primeira, formada pela exposição do tema gregoriano, com ligeiras variações, correspondente às palavras “Tecum principium in die virtutis tuae” (Salmo 109, 2) [a ti pertence a realeza desde o dia em que nasceste] acompanhado por uma harmonia densamente cromática, pois os motivos de acompanhamento procedem por intervalos cromáticos, numa textura compacta, com relevo para a utilização da região aguda do Órgão ou Harmónio, executada pela mão direita; a mão esquerda entra com um motivo gregoriano que, na segunda secção se apresenta em estilo *fugato* com o tema transposto à quarta (Ré), seguido de repercussões à segunda (Mi), à quinta (Lá) e à quarta (Sol). Após esta exposição há um recitativo acompanhado, previsto para o *Recitativo* do Órgão, seguido de um breve desenvolvimento com a melodia correspondente às palavras “virtutis tuae”, apresentada na Pedaleira, passando aos manuais envolta numa harmonia densa. À Pedaleira, com duplicação na mão esquerda, competirá a última apresentação deste breve tema.

**Andante giusto**

The musical score is for a piece in G major, 4/4 time, marked 'Andante giusto'. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand with a recitativo (p) and the left hand with a Gregorian chant (G.O.) motif. The second system continues the recitativo and the Gregorian chant motif. The tempo is marked 'Andante giusto'.

*Elevación* segue uma construção que se pode considerar dentro do estilo deste género de composição<sup>99</sup>, um estilo de melodia acompanhada, numa escrita harmónica que aumenta de densidade, a partir de desenvolvimentos em progressão cromática que conduzem a uma breve reexposição da parte inicial, para concluir com uma breve coda. Com uma escrita que permite a execução em Harmónio, ou Órgão com registos oscilantes, não deixa de evidenciar alguma dificuldade técnica pela exigência, por vezes, de uma dedilhação particularmente cuidada, com extensões de acordes superiores à oitava.

*Comunión* não se afasta muito do estilo da obra anterior, com uma melodia de sabor modal, acompanhada por uma harmonização em tons cromáticos, onde um tema de apenas dois compassos se vai repetindo com alguns desenvolvimentos que não disfarçam uma certa monotonia que se poderá superar por meio de uma cuidada registação.

<sup>99</sup> A *Elevação* – que retira o seu nome do gesto de “eivar” a Hóstia e o Cálice acabados de consagrar – era normalmente destinada a ser tocada durante a Oração Eucarística ou Cântone Romano, então recitado em voz baixa. Este era então considerado o momento mais importante da celebração, o “erguer a Deus” como o povo lhe chamava, indo ao ponto de frequentemente participar apenas, ou melhor assistir, e este momento breve. Hoje em dia não é permitido executar este repertório em tal momento pois a Oração Eucarística é rezada em voz alta, mas pode ser utilizado num outro momento litúrgico de silêncio como um Ofertório ou Acção de Graças.

Ao P. Nemésio Otaño se deve o comentário mais entusiástico sobre a obra organística deste compositor ou não fosse ele mesmo o seu inspirador: “As composições organísticas de E. Torres são, em geral, breves. Torres é sempre conciso. O seu estilo é transparente, a sua harmonia sentidíssima e os seus cantos chegam ao coração. Uma discreta e suave modernidade define o ambiente, sempre puro, aromático, acariciador como um jardim valenciano, como um recanto sevilhano evocador”.<sup>100</sup> O facto de se tratar de obras breves, em jeito de “pequenas aguarelas” não implica forçosamente que se trate de obras sem qualidade, pois elas revelam “frescura de tratamento, capacidade de síntese, domínio da harmonia, riqueza criativa, conhecimento do Órgão e uma grande personalidade musical”.<sup>101</sup> Nas palavras lapidares do organista José Enrique Ayarra, sucessor do compositor e organista, na Catedral de Sevilha, caracteriza-se pela “*simplicidade, profundidade, gravidade e ingenuidade*”.<sup>102</sup> Para quem o conheceu ficou a memória de um “carácter quase infantil, expansivo na intimidade e, ao mesmo tempo, fisicamente tímido, mesmo parecendo revolucionário pelas suas ideias, com atractivos e qualidades de uma irresistível simpatia. Todos os artistas que lidavam com ele ficavam ligados a ele para sempre”.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Citado por J.L. GONZALEZ, *o. cit.*

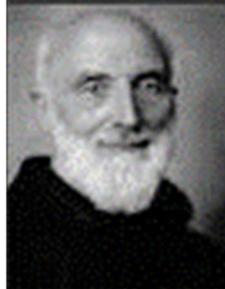
<sup>101</sup> ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE, “La obra para órgano de Eduardo torres, in *Revista de Musicología*, p. 161.

<sup>102</sup> JOSE ENRIQUE AYARRA, *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1976.

<sup>103</sup> Testemunho do P. Nemésio Otaño, transmitido por Esteban Elizondo Iriarte, *o. cit.*, p. 154.

# TOMÁS DE ELDUAYEN

(1882-1953)



**Tomás Echeverría Elósegui [Tomás de Elduayen]**, sacerdote franciscano capuchinho, compositor e organista, nasceu na localidade de Elduayen, Guipúscoa, a 9 de Setembro de 1882. Cursou Humanidades e Teologia na escola franciscana de Lekaroz, em Navarra, ao mesmo tempo que estudava Harmonia e Contraponto sob orientação de Ismael Echezarra, um músico já conceituado que frequentava a mesma escola no intuito de ingressar na Ordem Franciscana. Aí foi condiscípulo do P. José António Donostia e aprendeu ainda Violino e Harmónio. Foi ordenado sacerdote no ano de 1901, depois do que rumou à missões no Chile, para exercer funções de organista no Convento de Santo António, na capital do país. Mais tarde rumou à Argentina começando então a publicar, em revistas da especialidade, os primeiros trabalhos de Musicologia, fruto da sua enorme curiosidade e dos profundos conhecimentos que foi acumulando de forma autodidática. Em 1920, regressou à casa de origem, em Lekaroz, sendo depois enviado para Fuenterrubía, ocasião em que publicou mais de meia centena de cânticos, normalmente destinados às crianças, para vozes brancas e Harmónio, ou também para Coro a capella.

A obra do P. Tomás de Elduayen abarca mais de duzentos títulos, com destaque para *Laudes Mariales*, *Laudes Eucharisticae*, a *Missa “O Doctor optime”*, a *Missa “Laudate pueri Dominum”*, as *Sete Palavras*, o *Tríptico Antoniano*, *Magnificat*, *Libera me Domine*, entre muitas outras. A obra especificamente organística do P. Elduayen inclui mais de setenta títulos<sup>104</sup> e segue a trajetória empreendida por compositores como José Maria Beobide, Luis Urteaga ou Eduardo Torres, por meio de composições de pequeno formato, animadas pelas necessidades e pela funcionalidade litúrgica e ainda porque todos se sentiam cómodos nesse ambiente de espaço e de tempo. O P. Tomás de Elduayen escreveu obras baseadas em temas populares como os *Seis Prelúdios sobre temas populares vascos*, e em temas do canto gregoriano, para diferentes momentos da celebração da liturgia como *Entrada*, *Alleluia*, *Ofertório* ou *Meditação*. Sobre

---

<sup>104</sup> Cfr. ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE, “La obra para órgano de Tomás María de Elduayen, OFM, CAP (1882-1953), in *Musiker*, 15 (2007), p. 261-269, artigo que serviu de base a este apontamento. A seguir a esta introdução, em jeito de apontamento biográfico, o autor apresenta, o *Catálogo* da obra já identificada de Tomás Elduayen. Ele mesmo haveria de gravar para a Editora Aeolus um CD com algumas das obras mais significativas. Nela inclui dois destes Prelúdios e o *Retablo Andaluz* onde, na ordem das peças, troca a I e a IV entre si.

estas obras o P. José António Donostia dizia: “o P. Elduayen possui um instinto harmónico de fina estirpe, conhece as conquistas modernas e faz uso delas sem chegar a momentos agressivos que, neste contexto, estariam fora do seu lugar” [...]. A música do P. Tomás de Elduayen foge sempre da agressividade, da frase feita; a sua harmonía é rica, transparente, agradável e, em determinados momentos, não receia rondar a politonalidade, como acontece no *Retablo Andaluz*.

O que mais se destaca na obra deste compositor vasco, que cultiva com especial interesse as composições baseadas em temas do folclore da sua terra, será talvez a atenção que dedica a melodias de origens andaluz, já que inclui na sua produção musical para Órgão várias *Saetas* e o *Retablo Andaluz*, escritas durante a sua estadia na Andaluzia. Como estas obras estão escritas para Órgão ou Harmónio. Tal indicação não figura no respectivo título, assim como não é indicada na partitura a pauta correspondente à Pedaleira, mas apenas os Manuais; não obstante, a Pedaleira pode ser utilizada dobrando a voz mais grave quando a obra o aconselhe, aliás pratica comum em muitos outros compositores da época.<sup>105</sup>

Os *Seis Prelúdios sobre temas populares vascos* são peças com alguns desenvolvimento temático, de duração breve, de construção concisa, tendo em conta as congéneres compostas na mesma época por outros compositores. Escritas a pensar no Harmónio, alguns elementos da sua estrutura pedem a utilização do Órgão para uma realização cabal das intenções do seu autor. O primeiro, *Puesta del Sol* é uma melodia acompanhada, em estilo pianístico, onde o tema se vai reiterando em pequenos desenvolvimentos de harmonias cromáticas. O segundo, *A la Virgen de Arantzazu*, é uma canção, com melodia apoiada em acompanhamento ostinato de sabor impressionista, em acordes formados por sobreposição de “quartas” que se vão alargando num crescendo contínuo. O terceiro, *Vision*, é um Coral formado por uma harmonia particularmente cromática, bem organístico, em por três secções; as duas primeiras são separadas por um breve “interlúdio” de figurações rápidas, em cânone à oitava, enquanto a terceira, uma reexposição quase literal da primeira, surge em solução de continuidade com a segunda, ficando o “interlúdio” reservado para preparar o acorde final. O quarto, *Berceuse* é, como o nome indica, uma canção de embalar, confiada inicialmente à mão esquerda, com acompanhamento em “carrilhão” que recorda os *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky. De seguida, o tema passa à mão direita, na voz mais aguda, e o motivo de acompanhamento é confiado à região central dos teclados, com uma harmonia cromática em acordes de sexta, sustentada por um baixo cromático de notas longas. Na parte final, temos uma reexposição da primeira, mas integrando elementos da segunda, para concluir com o tema do carrilhão em notas mais longas e acordes de quinta.

---

<sup>105</sup> Isto depende muito da sensibilidade e perícia do intérprete, sendo necessário, contudo, manter o equilíbrio de forma e estilo, evitando eventualmente a utilização permanente do pedal para executar ou dobrar a linha do Baixo.

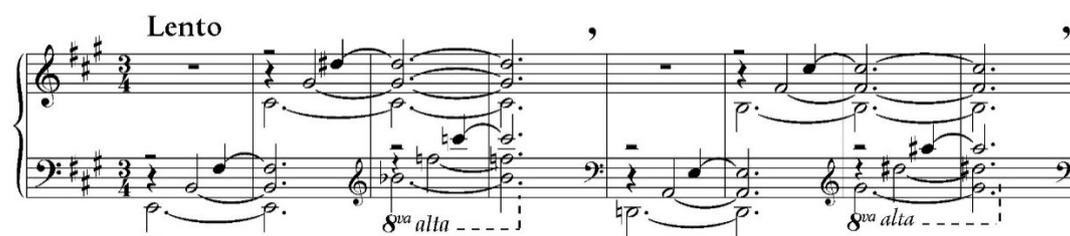
Andante mosso

O quinto, *Cantabile*, é muito semelhante na construção ao segundo, com a particularidade de o tema ser apresentado sem acompanhamento, como se se tratasse de uma Fuga, mas logo de seguida acompanhado por um *ostinato* de acordes; passagens particularmente cromáticas assumem uma espécie de desenvolvimento. O sexto, *Homenaje*, é um novo Coral, solene, com o tema em oitavas e depois numa harmonia modal, onde proliferam os intervalos harmónicos de quinta, o que lhe confere um sabor arcaico a condizer com a própria escrita “*in modo antico*”; isto serve introdução ao Coral propriamente dito que constitui uma segunda secção. Esta, em Mib menor, é o Coral verdadeiro, com uma escrita mais rigorosa onde um tema de oito compassos se vai desenvolvendo em progressão ascendente sem grande variação; a terceira secção é a reexposição da primeira, com alguns desenvolvimentos. Esta estrutura não deixa de nos lembrar a estrutura do *Primeiro Coral* de César Franck, onde o verdadeiro Coral surge após uma apresentação dos principais motivos numa espécie de Prelúdio; essa mesma proximidade se pode ver na pequena *Coda* conclusiva, uma espécie de prolongamento em ressonância, um tanto pianística, das harmonias anteriores.

O *Retablo Andaluz* é também um conjunto de seis *Prelúdios* dedicados a outras tantas invocações religiosas. O primeiro, *Nuestra Señora del Rocío*, é formado por um tema de oito notas que se vai repetindo em imitações transpostas em harmonização ao estilo Coral, alternado com figurações de notas mais breves que evocam os ornamentos próprios da música vocal andaluza.<sup>106</sup> Depois de uma secção na tonalidade maior, retoma a primeira parte numa apresentação mais breve. O segundo, *San Miguel Arcangel* é uma espécie de fanfarra caracterizado pela alternância de acordes cortados e rebatidos entre ambas as mãos, em eco. De notar que os acordes rebatidos provocam uma sobreposição, ao ponto de formar acordes de 11.<sup>a</sup> invertidos, o que soa particularmente moderno. Uma segunda parte, em movimento *Meno mosso*, é constituída por um Coral de sabor barroco que recorda elementos do *Prelúdio em Mi bemol* de Bach. O terceiro, *Ascendit Deus in jubilatione*, inicia com uma secção marcial em oitavas, nas duas mãos, seguida de uma secção caracterizada pela articulação de intervalos de terceira ao estilo dos prelúdios bachianos, repetindo de seguida a primeira parte. Não se trata de uma peça particularmente interessante, parecendo mais uma espécie de improviso. O quarto Prelúdio, *Nuestra Señora del Buen Viaje*, é constituído por uma melodia em forma

<sup>106</sup> Um pouco à maneira do que faz Manuel de Falla, por exemplo com o Piano solista em *Noches de los Jardines de España*.

de Coral, harmonizada em oitavas paralelas, de sabor claramente impressionista que poderá recordar o *Choral Dorien* de Jehan Alain ou *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy. A secção central é constituída por uma melodia de notas longas harmonizada em quartas, com um acompanhamento de sabor pianístico, constituído por um pedal harmónico formado por um acorde por quartas. Depois retoma a primeira secção. O quinto Prelúdio, *Pentecostés*, inicia com um esquema curioso de ressonância harmónica, formado pela sobreposição progressiva de intervalos de quinta, de modo a formar acordes de 9.<sup>a</sup>, um tipo de escrita que se aproxima da politonalidade. Sendo verdade que a partitura apresenta a armação de clave de Lá Maior, estamos perante uma peça no modo *Tetrardus* em Mi. Embora a sétima, Ré, apareça no acorde inicial com o sustenido, o que apontaria para a tonalidade de Mi Maior, não volta a aparecer como tal. É mesmo estranha esta primeira apresentação, eventualmente provocadora pela dissonância inesperada. Progredir em harmonização por acordes compactos, com predomínio dos movimentos contrários.



O sexto Prelúdio, *La divina Pastora*, é uma peça em que a ressonância da música andaluz se torna bem evidente, constituída pela alternância de figurações em notas rápidas da mão direita, evocando certamente as improvisações imprecisas de uma flauta de pastor, com uma secção constituída por motivos cromáticos harmonizada em acordes de sexta, na região central dos teclados, envoltos por notas pedal longas nas vozes extremas. Uma segunda parte é constituída por uma canção executada pela Flauta, acompanhada por um *ostinato* de acordes na mão esquerda. Segue uma reexposição mais elaborada do tema inicial.

A forma de o P. Tomás de Elduayen encarar a música encontra-se resumida nestas palavras a ele atribuídas pelo P. Luís Larrañaga, que que o acompanhou nos momentos finais da vida: “Não se deve olhar a que aquilo que escrevemos agrada ou não agrada, se se enquadra ou não nos gostos de uma época; há sim que ter consciência artística. São uns heróis aqueles compositores que se aventuraram a avançar, rompendo amarras então existentes, sabendo que se sujeitavam a apanhar pedradas ou levar ferroadas. Estes não defraudaram a sua consciência [...] A música existe por si mesma, independentemente de quem a possa escutar ou mesmo apreciar”. Creio que a sua obra, representada pelos exemplos que acabamos de referir, é um sinal disso mesmo; algo que não esperaríamos talvez deste divertido frade capuchinho que viria a falecer, em San Sebastián, a 12 de Setembro de 1953.

# JOSÉ ANTÓNIO DONOSTIA

( 1886-1956 )



**José Gonzalo Zulaika Arregui** [conhecido como José Antonio Donostia ou **Padre Donostia**] foi um sacerdote capuchinho, escritor, compositor, organista e musicólogo vasco, que nasceu em San Sabastián a 10 de Janeiro de 1886. Iniciou os seus estudos musicais em 1896, aos dez anos, no Colégio Franciscano de Lekaroz. Aos onze anos compôs a sua primeira obra, *Diana* (1897) para orquestra. Aí realizou os estudos de humanidades, estudos eclesiásticos, fez o noviciado, e foi ordenado sacerdote no ano de 1908 como frade franciscano capuchinho, assumindo o nome de José António Donostia com que ficou conhecido.<sup>107</sup> Já sacerdote, continuou a sua formação musical em Barcelona onde conheceu o musicólogo Felipe Pedrell e o compositor Enrique Granados.<sup>108</sup> Entre os anos de 1912 e 1918, compôs a sua obra mais popular, *Preludios vascos*, um conjunto de melodias de canções populares arranjadas para Piano. Estudou Violino no Colegio dos Marianistas com o professor Toribio Mugica e continuou a estudar com o violinista cego Eleuterio Iburguren. Nessa mesma instituição foi também professor até 1918, ao mesmo tempo que realizava estudos musicais com Ismael Etxezarra – um conceituado músico que para ali veio estudar a fim de se tornar capuchinho – em Piano, Harmonia e Composição; entre 1908 y 1911, estudou Contraponto com Adrián Esquerrá em Barcelona e composição com Bernardo Gabiola em San Sebastián. Quando deixou a comunidade de Lekaroz, em 1918, era já um conceituado compositor, folclorista, articulista, conferencista e

---

<sup>107</sup> Donostia é o nome da cidade de San Sabastián na língua basca (Euskera). Por isso ele aparece também denominado como P. José António de San Sabastián, entre outros nomes. Talvez aqui uma pontinha do nacionalismo basco que levaria o P. Donostia ao exílio, em França, durante a Guerra Civil espanhola.

<sup>108</sup> O contacto com Felipe Pedrell despertou nele o interesse pela música popular basca. Por isso, logo em 1911, começou a recolher canções do povo basco, tendo organizado com essas recolhas o *Cancionero vasco* (1922), publicando ainda outras músicas na revista *Gure Herría* (1926-1939). Os temas do folclore basco estarão presentes por toda a sua obra tal como os temas litúrgicos.

professor. Como compositor contava uma extensa produção com abundantes obras de música de câmara, obras corais, arranjos de melodias para Piano, obras para Órgão e os já conhecidos *Prelúdios Vascos* que lhe deram os primeiros sinais de notoriedade. A partir de 1918, quando se conseguiu libertar das tarefas de professor, a sua vida assumiu uma grande mobilidade, com permanências prolongadas nas capitais de vários países, e viagens por toda a Espanha, a fim de participar em conferências, congressos e reuniões. Madrid foi o primeiro lugar onde permaneceu com alguma estabilidade, por vários meses, a partir de Novembro de 1918. Ali se familiarizou com a música sinfónica, através dos maestros Pérez Casas e Enrique F. Arbós, ao mesmo tempo que travava conhecimento com grandes intérpretes de então: o violoncelista Pau Casals, os pianistas Eduard Risler e Emil Sauer e a cravista Wanda Landowska. Aquando da sua estadia em Madrid, entre os anos de 1918-1919, formou um Coro e organizou cursos de liturgia e música sacra. Entre os anos 1920 e 1921, deslocou-se a Paris e, na impossibilidade de estudar com Maurice Ravel, aperfeiçoou-se com Eugenio Cools, tendo logrado apresentar na célebre sala Erard da capital francesa algumas das suas obras para Piano, interpretadas por um dos maiores pianistas desse tempo, o espanhol Ricardo Viñes. Fez entretanto estudos de canto gregoriano em diversos mosteiros como Silos (1909), Besalú (1915) e Solesmes a partir de 1920. Entre 1922 e 1924 retomou o trabalho de formação e teve também ocasião de fazer interpretar as suas obras *Bocetos* e *Les Trois Miracles*. A pedido do bispo de Bayona fez uma série de intervenções na América Latina a favor do Seminário de Ustaritz durante o segundo semestre de 1924, com conferências e concertos em Buenos Aires, Baía Blanca, Concordia e Montevideo. Foi membro da Sociedade Internacional de Musicologia (1928), da Sociedade Francesa de Musicologia (1930), da Academia da Língua Vasca (1932), da Academia de Belas Artes de San Fernando (1932) e da Hispanic Society of America.

A sua obra de compositor centra-se fundamentalmente na música para Canto e Orquestra, tendo feito também versões tanto para pequena orquestra como para Violino e Piano de alguns *Preludios Vascos*. Uma obra significativa é *Acuarelas vascas* (1932), estreada em Madrid sob a batuta de Enrique Fernandez Arbós, que a divulgou por várias capitais europeias. Durante a Guerra Civil, exilou-se em França, passando pelas cidades de Toulouse, París, Mont-de-Marsan e finalmente Baione onde se dedicou a trabalhos de beneficência e à composição, dando conferências e concertos, assumindo ainda as funções de organista na Igreja de Saint Charles, em Biarritz, e fundou o Coro Sine Nomine. Desta época, e tendo por base o Órgão neo-clássico de Saint Charles, datam as três suites *Itinerarium mysticum*, para Órgão “que ele pretendia fossem oração feita música”, certamente por influência de *Orgue Mystique* de Charles Tournemire de cuja obra o célebre compositor e organista francês lhe dedicou o caderno n. 45 [Domingo XVIII depois do Pentecostes], o *Tríptico franciscano*, e ainda a *Missa pro Defunctis* para Coro alternado com Órgão e, nas suas palavras, “uma Missa destinada ao culto, e daí o seu carácter de sobriedade; a sua polifonia que não é pura imitação da polifonia clássica”,<sup>109</sup> se bem que o espírito circule no seu interior; o Órgão tem um papel próprio,

---

<sup>109</sup> É verdade que não é imitação da polifonia clássica, mas é uma harmonização um tanto simplista do tema gregoriano da mesma Missa. No entanto as harmonizações feitas pelo P. Donostia, nomeadamente nas melodias bascas são belas, inspiradas, e muito bem construídas. Penso que, no caso da música, sacra se sentiu demasiado

independente; o autor procurou reflectir em cada momento a serena confiança que brota dos textos litúrgicos, fugindo de efectismos”.<sup>110</sup>

As composições para Órgão, menos conhecidas do que a obra pianística e sobretudo a obra coral, revelam um compositor muito próximo da música francesa da época, não só pelo seu estilo e linguagem harmónica, mas até pelos títulos que ostenta. Nela está muito presente o Canto Gregoriano que ele trata com originalidade e com rara habilidade, onde não deixará de estar presente a influência de Charles Tournemire.<sup>111</sup>

O Coral *Laudetur Christus in aeternum* é exemplo da proximidade entre os dois compositores, embora uma obra de juventude escrito, tal como o monumental *Triplo Coral* do compositor francês, na esteira dos três *Corais* de César Franck, agora como que reunidos numa obra única de consideráveis dimensões. Foi composto a partir de uma melodia popular vasca - *Zure kontra naiz altxatu* [ Contra ti me ergui, Senhor; haverá maior ousadia?... ] – um cântico popular por várias vezes harmonizado pelo P. Donostia.



A melodia é dividida em secções temáticas – um procedimento muito presente na metodologia do autor – que vão sendo utilizadas ao longo da obra, muito à semelhança do procedimento de César Franck que fragmenta os seus temas apresentando-os por separado para os mostrar só depois no seu contexto, dando corpo à melodia principal.<sup>112</sup> Um facto curioso é que o P. Donostia, por humildade ou revelando um enorme sentido de humor, afirmava que “o seu espírito se encontrava muito distante daquele *modesto* organista de

---

preso aos modelos gregorianos tal como os seus contemporâneos cecilianistas e à forma de tratar os mesmos temas por Lorenzo Perosi por exemplo.

<sup>110</sup> O melhor da sua obra musical está recolhido nos doze volumes das suas *Obras Completas*. Cinco deles recolhem a sua música religiosa, com destaque para a *Missa de Réquiem* e o *Poema de la Pasión*, a sua obra más significativa pelas suas dimensões em tempo e meios interpretativos e sobretudo pela sua construção. Várias gravação de pequenas obras suas, infelizmente não as destinadas ao Órgão, se encontram disponíveis na plataforma You Tube.

<sup>111</sup> Esta obra até há pouco praticamente desconhecida acaba de ser recentemente estudada, analisada e até divulgada na Tese de Doutoramento de RAÚL DEL TORO SALA, *La obra para Órgano del P. José Antonio de Donostia (1886-1956), Presentación de obras inéditas, estudio del estilo musical e edición crítica del Itinerarium Misticum*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2017. Trata-se de um trabalho monumental, cuidado e exaustivo que honra devidamente e traz até nós a obra do autor capuchinho, para além de apresentar um profundo estudo sobre o contexto histórico, musical e litúrgico que envolveu a vida do compositor capuchinho.

<sup>112</sup> Uma análise aprofundada desta obra é oferecida na já citada Tese de Raúl del Toro Sala. Vejam-se especialmente as páginas 373-389 e o paralelismo desta obra com a estrutura do *Segundo Coral* de Franck.

Santa Clotilde”.<sup>113</sup> Esta obra juvenil, bastante ambiciosa, revela a vontade de se afastar do carácter mais contido do repertório apresentado pelos compositores empenhados na reforma da música sacra, levada a cabo pela influência do P. Nemésio Otaño, mesmo que ambos os compositores estivessem muito próximos.

Um pouco mais simples e mais breve é o *Coral “O Yesus guruztera”* (Ó Jesus Crucificado) – Coral Vasco, uma espécie de “Prelúdio Coral”, ao estilo barroco, sobre a este canto popular, de origem francesa do séc. XVII, obra de juventude, composta em 1912 e frequentemente interpretada pelo autor ao longo de toda a vida, ao que parece. A esta melodia popular, claramente apresentada na mão direita, em secções de frase, é dado um tratamento ao “estilo antigo”: utiliza uma escrita de valores longos, a técnica da imitação entre pequenos fragmentos, indo ao ponto de apresentar em cânone entre a voz superior e a Pedaleira a penúltima frase da melodia original (comp. 33) . Por outro lado, apontando já para o espírito frankiano que caracteriza o *Coral* anterior, escrito décadas mais tarde, há uma introdução contruída a partir do intervalo característico da melodia original, a quarta descendente, ou também a quinta.

**Despacio, no mucho**

The image shows a musical score for three parts: Trompete (Trumpet), Organ (G. Fondos suaves), and Pedal (Ped.: Fondos suaves 16,8). The title is "Despacio, no mucho". The score is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The Trompete part starts with a rest followed by a melodic line. The Organ part has a similar melodic line with some grace notes. The Pedal part has a lower melodic line. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a continuation of the melodic lines. Dynamics include a piano (*p*) marking.

A *Pastoral* é uma obra curta, perfeitamente enquadrada no estilo das composições natalícias, a modo de canção de embalar, representadas pelos grandes compositores para Órgão desde Girolamo Frescobaldi e Domenico Zipoli, passando pelo próprio Johann Sabastián Bach, até César Franck e Max Reger. Esta obra do P. Donostia revela um enorme paralelismo com a homónima de J. S. Bach, visível imediatamente a partir dos primeiros compassos. Seria uma das obras bachianas que ele próprio tocava, ao optar quer por limites da funcionalidade litúrgica quer pela sua própria formação organística autodidáctica, pelas obras mais curtas do compositor alemão. Baseia-se em dois temas: um, claramente pastoral, da canção popular “*Oi Bethleem!*” que constituirá também o tema das *Variations sur un Noël* que veremos adiante e o outro o *Intróito “Puer natus est”*. Esta célebre canção, muito popular no país basco, tem

<sup>113</sup> No entanto apreciava a obra de César Franck e, em particular o final da sua *Fantasia em Dó*; não admira porque se trata de uma página magnífica e de muito fácil execução, ao nível certamente das capacidades e opções estéticas do P. Donostia. (Cfr. RAÚL DEL TORO SALA, o. cit. p. 106).

uma melodia muito bela, possivelmente adaptada do folclore bearnês – de Béarn, província francesa situada a noroeste dos Pirenéus – como aparece referida na partitura, e harmonizada para Coro por diversos compositores, incluindo o P. Donostia que dela oferece uma versão particularmente bem conseguida.

Oi Beth - le - em! A - la e - gun zu - re lo - ri - ak,  
oi Beth - le - em!, on - gi bai - tu dis - ti - ra - tzen  
zu - ga - nik hel - du den ar - gi - ak be - the - tzen 'tu baz -  
ter gu - zi - ak, oi Beth le em! Oi Beth - le - em!

O primeiro tema dá o sentido ao género *Pastoral*, no seu ritmo ternário, com diálogo entre os dois teclados – Cornetto e Cromorno – que procuram construir a sonoridade da “gaita de foles” num estilo próximo da *Pastoral* de Bach (1.º Andamento) ou mesmo da de Domenico Zipoli. A Pedaleira toca uma nota pedal, prolongada que, mais adiante é acompanhada da “quinta” o que aproxima a obra da gaita de foles e da afinação dos “bordões” ou “roncão”. Depois de um trinado de Flauta que prolonga o eco do final desta secção – em que se escuta o *Noël X* de Claude Daquin – em ritmo livre, quase em jeito de improviso, temos a segunda secção – *Andante* – em estilo Coral sobre a melodia gregoriana do *Introito de Natal “Puer natus est”*, alternando com passagens da Flauta que continua com os seus gorjeios... Uma terceira secção – 1.º *Tempo* – volta ao tema inicial, agora ornamentado, fazendo lembrar *Prelúdio, Fuga e Variação* de César Franck ou o longínquo *Coral “Von Himmel hoch”* de Johann Pachelbel. Não haja dúvida de que se nota aqui um conhecimento considerável do repertório organístico.

Uma espécie de canção de embalar encontra-se em *Berceuse à L’Enfant Jésus* enquadrada, tal como a obra anterior, na fase natalícia de *Itinerarium misticum*, e provavelmente composta também durante o exílio francês do seu autor, pois nas partituras se encontram referências a Mont-de-Marsan, Bayonne e Biarritz onde também viveu Maurice Ravel, e para quem tocou Órgão.<sup>114</sup> Não é difícil ver que esta obra se inspira também na melodia de “*Puer natus est*”. Tal relação de proximidade entre os temas litúrgicos e os populares é uma das características mais presentes no repertório organístico do compositor. Inicia com um cânone estreito, à quarta inferior, na região aguda dos Manuais, com o texto quase completo dividido em quatro frases: “*Puer natus est nobis / et Filius datus est nobis / cujus imperium super humerum ejus // magni consilii angelus*” [um Menino nasceu para nós, um Filho nos foi dado, cujo poder está

<sup>114</sup> Neste encontro com Maurice Ravel, o P. Donostia terá tocado em Órgão o *Coral e Variações “Gott, du Frommer Gott”* de Johann Sebastian Bach, obra só para Manuais, relativamente simples e de belo efeito.

sobre os seus ombros, anjo de grande conselho]. Eventualmente discutível a transcrição rítmica da melodia gregoriana, a construção é interessante e dentro do espírito de uma canção de embalar. Numa segunda secção – *Andante* – um novo tema gregoriano que corresponde às palavras “ego hodie genui te” [eu hoje te gerei] do Introito da primeira Missa de Natal “*Dominus dixit ad me*”, expressa a intencionalidade teológica, nomeadamente na insistência sobre a melodia da palavra “hodie”. Este tema é tratado em jeito de fantasia imitativa, com uma inabitual insistência. Uma breve secção transitória – através de um tema cujo desenho melódico corresponde ao tom solene da salmodia do Introito – conduz à Conclusão por meio de uma breve reiteração do cânone inicial, na região e com registação aguda de Vozes Celestes e Flautas, apontando para o ambiente celestial.

Por sua vez, *Variations sur un Noël* não deixa de nos recordar a obra homónima de Marcel Dupré, escrita sobre a canção popular “*Noël nouvelet, Noël le chantons ici*”. Pelas referências anteriores às capacidades e preferências do P. Donostia, esta obra de considerável dificuldade não faria parte do repertório do frade capuchinho, mas certamente fazia parte das obras por ele apreciadas. Terá composto estas *Variations* em diferentes momentos, a partir de uma harmonização do tema, organizando-as por fim em Bayonne. A obra baseia-se no já citado tema popular “*Oi Beethlehem!*”. Na *Variação I*, a melodia é fragmentada e executada em acordes alternados, fazendo uma espécie de “scherzando”, entre Manuais e Pedaleira, com a inclusão de floreados em certos pontos da partitura a lembrar certamente as Flautas natalícias. A *Variação II* apresenta o tema em cânone, mas com uma particularidade: o compasso regular 6/8 é transformado num irregular e surpreendente 5/8 o que confere uma dimensão mais bem humorada e popular, ao ritmo do “zortziko” vasco, ao tema natalício.

The image shows a musical score for a piece titled "Variations sur un Noël". The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 5/8. The vocal part is labeled "Recit." and the piano part is labeled "Pos.". The music consists of several measures, with the vocal line and piano accompaniment often playing in parallel motion. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with some grace notes and slurs.

A *Variação III* transforma ainda mais o tema com uma versão em 3/4, mantendo a contagem à colcheia na mão esquerda. Esta versão cromaticamente harmonizada é acompanhada por um novo tema, procedente da melodia do *Intróito* “*Puer natus est*” já citado nas obras anteriores, em notas longas na mão esquerda, com derivações do tema principal, e pontuado na pedaleira numa espécie de *pizzicato*, a marcar cada compasso.

De regresso a Lekaroz, o P. José António Donostia dedicou-se em particular à composição de música religiosa: antífonas e súplicas ao Senhor e à Virgem Maria e aos Santos, os *Responsórios de Natal* para Coro de vozes brancas e os *Responsórios da Semana Santa* para coro de vozes masculinas. No início de 1956, surgiam os primeiros sinais de doença que o haveria de vitimar em 20 de Agosto do mesmo ano, no seio da comunidade franciscana de

Lekaroz.<sup>115</sup> O compositor Xavier Montsalvage resume deste modo a personalidade do P. Donostia: “A sua percepção era finíssima, tal como o seu instinto musical, o seu inato bom gosto e domínio que lhe permitia resolver as coisas da música e da literatura com peculiar inspiração, elegância e originalidade”.

---

<sup>115</sup> A base deste apontamento biográfico é retirada dum artigo publicado na Wikipédia, com aporções de outras fontes que fui incluindo no seu desenvolvimento em coerência com o restante texto. A análise das obras apresenta também diversos elementos referidos no trabalho citado de Raúl del Toro Sala.

# JESÚS GURIDI

(1886-1961)



**Jesús Guridi Bidaola**, nasceu em Vitória, País Basco, a 25 de Setembro de 1886, no seio de uma família de músicos, sendo bisneto paterno do compositor e organista Nicolás Ledesma e neto materno do compositor Luís Bidaola. Desde muito novo revelou especiais capacidades para a música, com relevo para o Piano, gostando ainda de garatujar no papel pautado, enquanto escutava o que a sua mãe executava ao Piano, tendo recebido as primeiras lições de seus pais. Na cidade de Saragoça, ingressou na escola dos frades escolápios, mas sem grande entusiasmo pelos estudos, e depois num colégio de jesuítas que lhe incutiram maior interesse, ao ponto de conseguirem não só concentrá-lo nos estudos gerais, mas também que rapidamente suplantasse os seus colegas na aprendizagem, o que lhe permitia dedicar mais tempo ao Piano, sobretudo depois do período escolar. Passando a viver em Madrid, logo se viu rodeado de artistas, assim como podia acompanhar seu pai nos bares onde travou conhecimento com outros músicos que lhe abriram caminho para o contacto com os primeiros mestres de música como Valentim Arin, e onde conheceria Manuel de Falla que apreciou favoravelmente os seus primeiros trabalhos, compostos aos doze anos, por volta de 1898.

Em 1901 o jovem Guridi deu o primeiro concerto solista interpretando obras suas, tendo conseguido também um prémio de composição e a admiração dos seus pares. Pouco depois, com o apoio de um mecenas, rumou a Paris onde pôde frequentar a célebre instituição de formação musical *Schola Cantorum*, estudando Piano, Órgão, e também Composição com Vincent D'Indy e onde conheceu a obra organística de César Franck, ao mesmo tempo que frequentava os teatros de ópera e as salas de concertos. Mais ainda, podia também ir escutar os melhores Órgãos e os melhores organistas de Paris como Luis Vierne em Notre Dame, Alexandre Guilmant em La Trinité, Charles Marie Widor em Saint Sulpice e Eugène Gigout em Saint Augustin. Nesses tempos de estudante procurava evitar as tertúlias mais frequentadas

na *belle époque*, levando, pelo contrário, uma vida religiosa e regrada que haveria de marcar a sua personalidade e obra.

No ano de 1905, publicou o seu primeiro trabalho “*Quatorze morceaux pour piano*” e um ano mais tarde concluiu os estudos na mesma instituição de ensino, aprofundando ainda os conhecimentos, no ano seguinte, na Bélgica. Em Bruxelas recebeu lições particulares de Órgão e Composição de Joseph Jongen, aproveitando para estreitar relações com outros músicos como Manuel de Falla e Eugène Isaye. De seguida rumou a Munique e Colónia para aperfeiçoamento da técnica de composição e instrumentação com Otto Neitzel.

Aos 21 anos, em 1908, regressou a Bilbao já como compositor, director, organista e professor, quase como um herói que dava a conhecer as suas obras geralmente muito bem acolhidas. No entanto não encontrava propriamente o ambiente adequado onde pudesse desenvolver as capacidades e a preparação que tinha acumulado na sua digressão europeia. Como escreve o organista José Enrique Ayarra, “Perante um panorama assim, que futuro se lhe reservava aqui, esperando trabalhar a sério, conhecedor que era dos segredos daqueles grandes Órgãos parisienses? Aos 21 anos já não era um rapazinho e precisava mesmo de trabalhar. Mas onde? Como organista por vocação ficaria encantado se conseguisse um bom lugar de organista, com um instrumento onde pudesse demonstrar a sua maestria, dando rédea solta aos seus dotes de improvisador e com uma remuneração que lhe permitisse viver com certa dignidade. Mas isso era sonhar com a lua”.<sup>116</sup>

Voltou-se então para o género do teatro lírico, estreando algumas das mais importantes na Academia Viscaína de Música; em 1910 deu à cena a sua *Ópera-Zarzuela “Mirentxu”* com temas do folclore basco, dedicando-se de seguida ao repertório coral profano e religioso. Deste, pode-se destacar a *Missa de Requiem (1918)*, a *Missa em honra de Santo Inácio de Loyola (1922)*, o *Te Deum (1937)* e a *Missa em honra de São Gabriel Arcanjo (1955)*. Desempenhou ainda as funções de Organista na Basílica de Santiago durante 20 anos, evidenciando-se como notável improvisador. Durante a estadia em Bilbao, compôs também obras mais breves e sobretudo repertório para diversas agrupações: orquestra, piano, coro, música de câmara... etc. Em 1927, era professor de Órgão e Harmonia no Conservatório de Bilbao e, em 1939, voltaria a Madrid com a família, vindo a trabalhar, a partir de 1944, como professor de Harmonia no Real Conservatório Superior de Música, sendo mais tarde Director da mesma instituição de formação musical, mantendo a ligação ao Real Conservatório até ao fim da vida. Viria a falecer repentinamente, na sua vivenda em Madrid, a 7 de Abril de 1961.

Apesar da sua considerável obra no campo da música profana e sobretudo cénica, Jesús Guridi, foi acima de tudo, um organista que, para além do mais, exprimia o seu sentido religioso e a fé profunda que nunca deixou de professar. Como escreveria o P. Pablo Bilbao, “foi organista por convicção vocacional e por impulso de expressão, e como organista se manteve até ao fim dos seus dias. Deveríamos qualificar a sua relação com o Órgão em duas

---

<sup>116</sup> AYARRA JARNE, José Enrique. “Jesús Guridi y el órgano español del siglo XX”, in *Revista de musicología*, vol. 10 nº 3, 1987, citado em J. LUIS GONZALEZ, *La música española para órgano en el contexto del Motu Proprio*, Ed. Universidade la Laguna, 2016, p. 37.

vertentes: a dedicação ao serviço religioso comprometido de um homem de fé robusta como era a dele, e ainda a de harmonizador excelso que, a partir dos manuais, da paleta de registos e da utilização da pedaleira, sondava todos os horizontes da sabedoria e do ofício musical”. Da considerável quantidade de obras para Órgão, algumas agraciadas com prémios, destacaríamos: *Fantasia em Sol menor para Grande Órgão* (1907), *Variações sobre um tema Vasco* (1948), porventura uma das obras organísticas mais executadas do compositor, e o belíssimo e também premiado *Tríptico do Bom Pastor* (1953).<sup>117</sup> Conhecida também a sua antologia de pequenas peças, escritas com propósitos didácticos, em níveis de dificuldade progressiva, *Escuela Española de Órgano*, publicada em 1951.

Nas obras aqui apresentadas, a *Fantasia para grande Órgão* é uma obra de contrastes, como é próprio desta forma musical livre – uma obra de juventude, escrita em 1906-1907, ao jeito da *Toccata italiana*<sup>118</sup> – onde se vislumbram sinais da aprendizagem realizada nos seus estudos em Bruxelas com Joseph Jongen, mas que não evita alguma monotonia, apesar da novidade manifesta nas suas ousadas harmonias ou o jogo contrapontístico entre o Tema principal e o tema de Coral.

*Variações sobre um tema vasco* (1948) é uma composição acessível onde, em nove variações, se comenta o tema popular da canção basca “*Itxasoan laño dago*”, [Havia nevoeiro no mar / até Baiona / e eu amar-te-ei / como os peixinhos amam a água], de acordo com a prática da “variação”, em termos clássicos, ou seja, cingida à estrutura e harmonia do Tema.

Lento, non troppo

<sup>117</sup> Toda a obra para Órgão de Jesús Guridi se encontra gravada e publicada em 2 CD, pelo Organista basco Esteban Elizondo Iriarte, Ed. Aeolus, 2003, Vol.1 (Obras maiores) e 2007, Vol.2 (Escuela Española de Órgano).

<sup>118</sup> Quase em forma de variações sobre um Tema inicialmente definido como se fosse o tema de uma Fuga, mas que vai surgindo nas variações; surge depois um segundo tema, ao estilo de Coral, bem mais interessante; no final uma bem conseguida conjugação dos dois temas. A *Toccata italiana*, representada por compositores com Girolamo Frescobaldi, Domenico Zipoli, Claudio Merulo, etc., caracteriza-se por uma estrutura constituída por secções contrastantes, na sonoridade e no andamento, podendo estas, num claro propósito litúrgico, ser executadas separadamente ou podendo-se executar a obra interrompendo no final de uma delas de acordo com o tempo disponível na celebração litúrgica.

O tema da canção é exposto apenas nos Manuais e tratado em contraponto cromático com a simplicidade, intuição harmônica, liberdade e habilidade que caracterizavam o maestro vitoriano. Seguem-se nove variações onde alternam as que utilizam o tema original invariável com outras constituídas por desenvolvimentos bastante livres do mesmo tema, com relevo para a quarta, onde utiliza o ritmo irregular 5/8, típico da dança popular basca “zortziko”, a quinta onde utiliza a combinação de harmonias maior/menor que faz recordar Stravinsky, a oitava que apresenta um cânone à quinta inferior e sobretudo a última que utiliza o processo de ampliação, iniciando com uma variação livre, prosseguindo depois com modulações mais ousadas encadeadas com a exposição do tema no modo maior, por meio de grandes acordes acompanhados de um *motu perpetuo* em trilos que conduzem a obra a um final triunfante de recorte sinfónico.<sup>119</sup>

A partitura do *Tríptico do Bom Pastor*, obra destinada à participação no Concurso<sup>120</sup> promovido aquando da inauguração do Órgão da nova Catedral do Bom Pastor em San Sebastian, que Guridi venceu e onde estreou a obra a 20 de Janeiro de 1954. Revela um compositor que consegue aliar o sabor religioso do tema evangélico da “ovelha perdida” (Lc 15, 1-7), a uma delicada utilização dos recursos mais modernos da linguagem musical como a politonalidade. “Guridi prova aqui o domínio extraordinário do colorido musical ilustrativo e a força da sua imaginação: no primeiro movimento, o som que representa o rebanho numa espécie de pontilhado de sabor liztiano, serve de apoio a uma melodia pastoril melancólica, onde se ouve a cornamusa do pastor.

ANDANTINO ANIMATO (Ambiente campestre y pastoril)

Teclados I – II – III  
Fondos suaves de 8,  
contrastando lo más posible  
Ped. Borden 8, 16

O início do segundo movimento expõe o estalar de uma forte tempestade, relampejante e violenta, expressa por arpejos rápidos, quase em *glissando*, acordes dissonantes e até *clusters*;

<sup>119</sup> Cfr. MIGUEL BERNAL RIPOLL, “La música para órgano en el contexto del Motu Proprio”, booklet do CD com o mesmo nome.

<sup>120</sup> Concurso em que participou um considerável número de compositores e organistas incluindo Luís Urteaga, Nemésio Otaño e Tomás Garbizu. (Cfr. J. LUIS GONZALEZ, *o. cit.* p. 39).

o rebanho debanda aflito na procura de um abrigo e, no final da tormenta, uma ovelha perde-se do rebanho. O seu balido triste e lastimoso não podia exprimir-se melhor do que pelo emprego do registo de *Voz Humana* que executa um motivo de três notas em movimento cromático descendente que se ouve ao longe, enquanto o rebanho recolhe ao abrigo e o pastor a procura, em contraponto, tocando angustiado a sua flauta.<sup>121</sup>



De forma tranquilizadora e repousante tem início o terceiro e último movimento onde se ouve, o registo da *Voz Celeste*. O Bom Pastor não abandonou a ovelha perdida; encontra-a e leva-a para junto do rebanho que a acolhe novamente no ambiente de uma sonoridade alegre e festiva”.<sup>122</sup>

Lento espresivo

Esta obra resume não só a capacidade e inventiva do seu autor, mas também, de uma forma genial, as aporções do repertório tradicional ibérico unidas às possibilidades sonoras e potencialidades da técnica moderna do Órgão sinfónico. De facto, a actividade criadora do compositor e organista vasco esteve sempre marcada pelo perfeccionismo de seus trabalhos

<sup>121</sup> Tal como o autor aponta na partitura. É uma passagem impressionante, que chega a ser comovedora.

<sup>122</sup> Escuta-se um *Coral*, de sabor bem religioso que, em contínuo crescendo, vai contrastando com movimentos de dança que não deixam de evocar o género da “Batalha”, tradicional da música organística ibérica, onde ressoam ecos rítmicos de Carl Orff... e com transições harmónicas à maneira de George Bizet.

e a incessante procura de novas sonoridades, tendo como referência omnipresente os motivos da canção popular do seu país.<sup>123</sup>

Já nos últimos tempos da sua vida, Guridi haveria de compor o *Final em Dó Maior* para Grande Órgão (1960), uma obra marcadamente virtuosística em estilo *Toccata* que, se pelo título e algumas características da partitura, nomeadamente o motivo da Pedaleira e alguns desenvolvimentos no decorrer da mesma, evoca a obra do mesmo nome de César Franck, já pelo estilo peculiar de acordes alternados nas duas mãos evoca o *Final da Primeira Sinfonia* de Louis Vierne, mas faz lembrar ainda as *Variações sobre o “Veni Creator”* de Flor Peeters ou a *Paráfrase sobre o “Te Deum”* e a *Toccata “Placare Christe servulis”* de Marcel Dupré entre outros.<sup>124</sup>

Sendo um compositor que sempre procurou seguir e testemunhar as suas convicções religiosas e a profunda fé cristã, organista competente e empenhado no serviço litúrgico, muito próximo das personalidades que integravam o movimento de renovação da música litúrgica a partir das directivas emanadas do *Motu Próprio* de São Pio X, Jesús Guridi foi sempre um músico independente e livre para seguir uma tendência estética mais moderna relativamente a um certo conservadorismo que animava o movimento ceciliano. Um pouco na linha de Olivier Messiaen, poderíamos dizer que o compositor vasco, na sua música para Órgão, esteve mais perto do ideal de uma “música teológica”, tal como o autor francês, do que de uma “música litúrgica”, como se pode ver no *Tríptico do Bom Pastor*, onde uma estreita adesão ao sentido teológico do texto se exprime numa música descritiva, pictórica, rica de cambiantes, de contrastes, marcada por sinais de modernidade, onde a própria dança é evocada no ambiente de festa do “regresso da ovelha perdida”, expresso pelo canto coral de uma assembleia litúrgica que celebra a conversão do crente nos mesmos termos da celebração de uma “sagração da Primavera”.

---

<sup>123</sup> Cfr. GARCIA DEL BUSTO, notas ao *booklet* do Vol. 1 do CD dedicado à obra de Jesus Guridi. Há uma análise também interessante em J. LUÍS GONZALEZ, *ibidem*.

<sup>124</sup> Este batimento ou arpejamento de acordes em mãos alternadas vem particularmente do “pianismo” de Franz Litz que o emprega também na obra para Órgão, nomeadamente as *Variações “Weinen, Jlagen, Sorgen, Zagen”* e na *Fantasia “Ad nos ad salutarem undam”*.

## LUÍS URTEAGA

(1882-1960)



**Luis Urteaga Iturrioz** (1882-1960) nasceu na localidade guipuscoana de Ordiza a 5 de Dezembro de 1882. Em criança foi menino cantor do coro da paróquia, onde o organista e director Francisco Garate lhe ensinou os primeiros rudimentos de solfejo e canto.<sup>125</sup> A partir dos doze anos foram seus professores Lorenzo Martínez e Cândido Elorza, que tinham sucedido ao anterior organista e director de coro. Em 1899, aos dezassete anos, foi persuadido por seu pai a ampliar os conhecimentos musicais. Deslocou-se então para San Sebastián, onde teve por professor a José Rodoreda, então director da Banda local e professor na Academia Municipal, com quem estudou Harmonia e Composição. Depois de passar largos anos com o compositor e organista Martín Rodríguez Seminario, aperfeiçoando os conhecimentos de Contraponto, Fuga e Interpretação, apresentou-se a concurso para o lugar de organista em Berastegui (Guipúzcoa), de onde passou a Zumaya, em 1905, e daqui a San Sebastián em 1920, como organista da paróquia de San Vicente em substituição de Ildefonso Lizarriturri, cargo que conservou até à morte. Foi ainda director da Banda de Música. Nesta ocasião iniciou a sua etapa mais importante de músico profissional que abarcaria as facetas de intérprete, compositor e professor. Durante quase trinta anos foi professor de Solfejo, Harmonia e Órgão no Conservatório de San Sebastian, podendo contar com um bom número de alunos particularmente dotados. Deu também aulas na Escola Superior de Música Sacra de Madrid. Todas as classes sociais admiravam o seu saber, a qualidade artística, a sua entrega aos compromissos e o seu mítico cavalheirismo. As entidades públicas quiseram agradecer-lhe estes serviços tão destacados pelo que, a 19 de Janeiro de 1954, no salão de Plenários do Município, o alcaide de San Sebastián o condecorou com la Medalha de Prata da cidade. No banquete oficial, que se seguiu, Federico Sopeña, Director do Real Conservatório de Madrid, em representação do Ministério espanhol, entregou-lhe também a Comenda de Afonso X el Sabio.

---

<sup>125</sup> Dados biográficos recolhidos de diversas proveniências com particular relevo para ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE, "La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz" in *Revista de Musicologia*, XXVIII, 1(2005), p. 328-

Dada a séria formação musical que adquirira na sua etapa estudantil e o temperamento activo de que estava dotado, desde muito novo sentiu necessidade de colocar no pentagrama as suas ideias pessoais sobre a composição. Luís Urteaga era dotado de grandes qualidades musicais, especialmente uma inata e surpreendente facilidade para harmonizar temas, e isto permitiu-lhe abordar distintos géneros desde a música vocal religiosa e profana, com as suas belas instrumentações de melodias populares vascas incluindo arranjos para “Txistu”, o instrumento característico do folclore da região.<sup>126</sup> Porém, foi no Órgão que alcançou maior prestígio como compositor, deixando um amplo repertório, perpetuado nas mais importantes publicações de seu tempo, tanto espanholas (as revistas *Música Sacro Hispana* e *Tesoro Sacro Musical* e as *Antologías* de Nemésio Otaño) como nas europeias de Diebold, Otto Gauss, Joubert e até norte-americanas. A sua fama chegou ao ponto de receber a alcunha de Juan Sebastián Bach guipuscoano.

Segundo as pesquisas e o inventário organizado pelo organista e investigador Esteban Elizondo “existe um total de 88 obras para Órgão, a maior parte das quais publicadas em cerca de 150 edições diferentes”, o que dá uma ideia aproximada da grande difusão e acolhimento que teve a sua obra. Como noutros casos, poder-se-ia estabelecer uma divisão a partir da finalidade das composições: litúrgicas e de grande formato ou em formato de concerto. As primeiras apresentam os traços comuns da sua tipologia (brevidade, inspiração gregoriana...) e, neste caso, abordou a *Missa para Órgão*, tendo chegado a compor oito, obras de curta duração, para Órgão ou Harmónio, destinadas ao serviço litúrgico. A maior parte delas apresenta uma estrutura similar, em cinco partes ou andamentos, salvo la *Missa Segunda*, em que introduz uma *Fuguetta* entre a Entrada e o Ofertório. Em algumas delas, estas partes estão baseadas nas melodias gregorianas do *Próprio* do dia, como acontece na *Missa em honra de Santiago Apóstolo*:

I. Entrada: *Visitavit nos per sanctum suum Apostolum*

II. Ofertório: *Defensor alme Hispaniae*

III. Meditação: *Tu gloria Jerusalem*

IV. Comunhão: *O sidus refulgens*

V. Final: *O gloriosum Hispaniae regnum. O beatum Apostolum*

Desta forma, Luís Urteaga respondia não só às recomendações do *Motu Proprio* de 1903, e dos posteriores congresso de música religiosa, mas também às pretensões de muitos organistas que solicitavam, em alguns casos, obras sem excessiva complexidade técnica ou, noutros casos, dada a ausência de grandes instrumentos, facto que o levou a ser considerado um “compositor litúrgico” sem grandes pretensões, mesmo reconhecendo a sua fecunda

---

<sup>126</sup> O Txistu é um instrumento muito popular no País Basco que soa como uma espécie de “flautim” ou “flauta doce” aguda, tal como outros instrumentos populares, nomeadamente o português “pífaro”, o “flageolet” francês, o “pícolo” ou “ottavino” italiano, e o “pito” galego. Tem apenas quatro orifícios e é tocado com a mão esquerda, deixando a mão direita livre para poder tocar um instrumento de percussão, tambor ou saltério.

inspiração e domínio da Harmonia.<sup>127</sup> Por isso mesmo, nestas *Missas*, Urteaga desenvolve uma linguagem agradável, profunda e acessível às capacidades técnicas dos organistas daquele tempo, muitos deles carentes duma ampla formação; mas isto não evita que esteja isento, de complexidade nem, muito menos, de ambição. Tal é o caso da *Missa Sexta para Órgão ou harmónio sobre melodias gregorianas*, dedicada a Vicente Goicoechea, em que se aproxima da estética do impressionismo francês, especialmente na *Comunhão fúnebre*, onde vai traçando uma paleta cromática de sugestivas harmonias a partir de sobreposição de acordes de distintas tonalidades, dentro duma linguagem puramente modal. Ao lado destas Missas para Órgão, escreveu *Oferenda ao Beato Pio X*, e *Oferenda a Santa Teresinha do Menino Jesus*, uma espécie de *Suites* com peças breves para os diversos momentos de uma celebração, um pouco mais alargada. Normalmente, as partituras apresentam marcas de matizes expressivos e dinâmicos, mas nem oferecem qualquer indicação de registação nem a indicação da Pedaleira quando esta é oportuna em função da estrutura da composição. O outro tipo de peças é de grande formato e apresenta notáveis dificuldades técnicas, como a *Marcha Religiosa* publicada em 1914 e como *Fantasia Religiosa* em 1925. Salientamos ainda, *Cantabile*, *Final*, *Tríptico do Bom Pastor* e ainda o *Allegro Maestoso*.

A *Fantasia Religiosa*, em Fá# menor, é constituída por três secções – *Allegro*, *Andante Allegro* – sendo a I Secção como um *Allegro* de Sonata com dois temas contrastantes: o primeiro tema, marcado por um elemento rítmico que se repete, mas num bem conseguido desenvolvimento a lembrar as *Sonatas* de Mendelssohn pelo diálogo entre os dois teclados, concluindo em *crescendo*, conduz a uma espécie de reexposição [A-B-A] marcada pela entrada do tema na Pedaleira.<sup>128</sup> Um segundo tema – mais *cantabile* em estilo de melodia acompanhada, onde a mão esquerda, com acordes harpejados em estilo pianístico, enquanto a Pedaleira responde em cânone à mão direita – conduz a nova apresentação do tema inicial, mas no relativo maior. A II Secção é um breve *Andante*, com um cânone à oitava entre a voz superior e a Pedaleira, que evoca a música de César Franck.<sup>129</sup> A III Secção é uma espécie de reexposição da primeira, mas agora em cânone entre Pedaleira e voz superior<sup>130</sup>, concluindo com uma Coda, na tonalidade de Fá# Maior, que confere à obra uma dimensão grandiosa e solene. Esta secção da obra, desenvolvendo um pouco a primeira, parece mais bem construída. A obra mostra um equilíbrio de construção que é sinal da perícia e o conhecimento das potencialidades e

---

<sup>127</sup> Recordar que há uma obra monumental que apresenta peças para os diversos momentos da Missa baseadas no repertório gregoriano do “Próprio da Missa”: *L’Orgue Mystique* de Charles Tournemire.

<sup>128</sup> Não podemos deixar de escutar nesta *Fantasia* os ecos do primeiro Andamento da *Quinta Sinfonia* de Charles-Marie Widor, quer no que respeita aos elementos rítmicos fundamentais quer mesmo a certas soluções harmónicas.

<sup>129</sup> Nos desenvolvimentos da I Secção, a harmonia cromática nem sempre é bem conseguida e há soluções demasiado forçadas que prejudicam o discurso melódico. A proximidade a Franck é enorme, não só pela linguagem harmónica e pela utilização omnipresente do cânone, mas também pela estrutura da própria obra. Esta, para além das *Fantasias*, podemos ver algo da *Grande Pièce Symphonique*.

<sup>130</sup> Apresenta um “si” grave na Pedaleira que não existe a não ser que fosse suspenso.

especificidades do instrumento, mesmo com as limitações apontadas, sendo porventura a obra mais ambiciosa do seu autor. Um desafio sabiamente superado.

A *Pastoral em forma de Canon*, em Lá menor, é uma obra que segue este género musical de sabor natalício. Construída em forma de cânone a três vozes, entre a voz superior, a mão esquerda, que apresenta a resposta num registo de Oboé, e a Pedaleira que apresenta pelo menos o início do tema em cada entrada, faz lembrar a música de Órgão francesa, ao mesmo tempo que recorda o *Cantabile* de Franck. Por certo um belo exemplo da perícia do autor no domínio do contraponto. É uma obra particularmente bela, de construção delicada, muito clara e tecnicamente bastante acessível.

Moderato espressivo

I. Flauta harmónica

II. Oboe

Bordón de 8 y 16

The image shows a musical score for three instruments: I. Flauta harmónica (Harp Flute), II. Oboe, and Bordón de 8 y 16 (Pedal Point). The tempo is Moderato espressivo. The score is written in 6/8 time and consists of three staves. The Flauta harmónica part is in the treble clef, the Oboe part is in the bass clef, and the Bordón de 8 y 16 part is in the bass clef. The music features a canon structure with overlapping entries of a melodic theme.

*Allegro Maestoso*, em Mi menor, é uma composição em A-B-A, sendo as duas primeiras secções uma espécie de Prelúdio e Fuga e a terceira uma reexposição do início. Trata-se de uma das suas obras mais importantes que, como o *Final*, se reveste de algum brilhantismo e espectacularidade, mas numa construção bem cuidada: o início – uma espécie de *Prelúdio* – é ritmicamente bem marcado com acordes que evocam a “marcha nupcial” de Mendelssohn, seguindo-se uma *Fuga* extensa e muito próxima dos cânone que regem esta forma musical,<sup>131</sup> porventura das poucas que podemos encontrar na literatura organística dos compositores espanhóis deste tempo. Ao escutar ou ler esta obra, não é difícil trazer à memória as *Sinfonias* de Charles Widor ou Louis Vierne.

O *Final*, em Ré menor,<sup>132</sup> é uma obra que, desde o início, evoca a obra homónima daquele César Franck ainda marcado pela procura de espectacularidade e algum exibicionismo próprio dos organistas franceses do séc. XIX, como Lefébure-Wélly, um estilo apelidado de “pompiéristico”<sup>133</sup> ao evocar o toque de fanfarras. Obra bem construída, virtuosística e de alguma dificuldade técnica. Este tipo de obra insere-se no estilo que marcava as *Sortie*, utilizadas no final das grandes celebrações e muito em voga na produção de literatura

<sup>131</sup> O tema desta *Fuga* recorda certos elementos muito presentes nas obras de Johann Sebastian Bach, nomeadamente o *Pequeno Prelúdio* em Sib e a conclusão do *Prelúdio* em Mi menor BWV 533.

<sup>132</sup> Há um outro *Final*, em Dó maior, de construção mais simples mas também bastante bom.

<sup>133</sup> Não sei se esta designação é consagrada, mas ouvi-a do organista italiano Giancarlo Parodi precisamente numa “master class” dedicada à obra de César Franck, a propósito do *Finale*, no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma. Talvez por evocar as fanfarras típicas dos desfiles de bombeiros.

organística para a Liturgia ou então, como acontece com o *Final* de César Franck, destinadas a fazer valer as potencialidades sonoras de um Órgão aquando da sua inauguração.



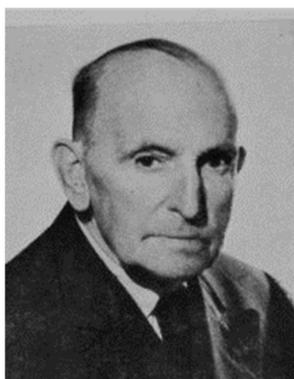
No conjunto das 88 composições para Órgão de Luis Urteaga, repartidas em cerca de 150 edições diferentes, o mais notório é que as grandes obras ou foram editadas no estrangeiro ou permanecem inéditas. Isso já nos dá a imagem de um compositor de importância muito superior à que era considerada até ao momento, com uma obra que “supera amplamente a visão de um organista modesto, de carácter litúrgico revelando, um compositor maduro, com domínio das possibilidades técnicas e sonoras que o Órgão proporciona, oferecendo-nos páginas escritas para este instrumento desenvolvidas em todo o seu esplendor”.

Luis Urteaga Iturrioz viria a falecer em San Sebastián no dia 11 de Abril de 1960. Foi um homem simples, de profundas convicções religiosas, casado e pai de cinco filhos que, para além do seu magistério oficial na Academia Municipal de Música em San Sebastián, ministrava em sua casa, como era habitual naqueles tempos, lições de Órgão e partilhava os seus enormes conhecimentos musicais. A simplicidade que o caracterizava fez com que nunca aceitasse qualquer homenagem em vida e, muito provavelmente, “a sua modéstia, e os ambientes que decorreu a sua vida limitaram as enormes qualidades que possuía como compositor de música para Órgão”.<sup>134</sup>

<sup>134</sup> Citações em ESTEBAN ELIZONDO, *art. cit.*, p. 334.

## JOSÉ MARIA BEOBIDE

(1882-1967)



**José María Beobide Goiburu (1882-1967)** é uma das figuras mais eminentes da música espanhola do século XX, integrando a plêiade de compositores e organistas que marcaram definitivamente essa época – que vai da década de oitenta do séc. XIX à década de sessenta do séc. XX – de tal forma que não tem qualquer comparação com os tempos que se seguiram. Nasceu na localidade guipuscoana Zumaya, a 25 de Novembro de 1882. no seio de uma família de artistas, sendo o seu irmão mais novo o reputado escultor Júlio Beobide. Iniciou os estudos musicais na sua terra natal, graças ao organista António Trueba, continuando mais tarde no Conservatório de Madrid, onde teve por mestres Josep Rodoreda i Santigós e Giovanni Brescia. A sua proximidade aos Jesuítas, fez com que estes o tenham convidado, no ano de 1900, para professor na cidade de Quito, Equador, onde a sua competência logo chamou a atenção das autoridades do país, que lhe ofereceram o posto de Professor de Solfejo e Piano no Conservatório da capital, que ocupou entre os anos de 1902 e 1906. Infelizmente, a grande altitude a que se encontra a capital equatoriana constituiu um sério problema para a sua saúde, vendo-se obrigado a ir-se embora dali. Foi então para Nova York, onde centrou a sua actividade na área da composição, podendo estabelecer contactos com diferentes editores, em ordem a ver publicada a sua obra. Como a saúde não experimentava melhoras, regressou a Espanha. Assumiu o posto de organista no Colégio dos Salesianos, em Barakaldo, sendo depois convidado para Professor no Real Colégio Afonso XII, confiado aos Padres Agostinhos do Mosteiro do Escorial. Em 1914, foi viver para a cidade de Burgos onde, três anos depois, casou com Eloisa Varea Corral de quem teve cinco filhos. Passou a trabalhar como professor nas escolas do Círculo Católico de Trabalhadores e Beneficência Provincial, sendo também convidado a reorganizar o Coro da cidade de Burgos do qual foi nomeado director, cargo que pouco depois declinou em favor do seu aluno predilecto António José Martínez Palacio. Em 1930, na mesma cidade do norte de Espanha, trabalhou ainda como organista e

mestre de capela no Colégio de la Merced, uma escola de formação dos jesuítas por onde passaram outros músicos, Em 1932, Beobide foi nomeado membro correspondente da Academia Real das Artes San Fernando e, em 1940, tornou-se membro do Instituto Diego de Velásquez, fazendo parte do conselho para a investigação académica. Nesse mesmo ano, apresentou-se com êxito ao concurso para a Cátedra de Música da Escola Normal do Magistério, na cidade de Pamplona, e no ano seguinte foi indicado para porta-voz do plenário da Instituição Príncipe de Viana, na cidade de Navarra. Foi nesta altura que desenvolveu um notável trabalho de estudo e tratamento da música folclórica do seu país, nomeadamente na dimensão pedagógica orientada para os mais pequenos. Em 1948, foi nomeado membro correspondente da Instituição Fernán-Gonzalez na Academia de História e Artes da cidade de Burgos e foi agraciado com a Cruz de Afonso X, o Sabio. Continuava as funções de professor na Academia de Música da mesma cidade navarra, convertida no Conservatório Pablo Sarasate no ano de 1957, tendo Beobide sido então nomeado seu subdirector. Em 1959, ao perfazer setenta e seis anos de idade, jubilou-se, indo morar novamente para a cidade de Burgos, onde viria a falecer no dia 1 de Março de 1967.<sup>135</sup>

Na sua vasta obra podemos encontrar repertório para Órgão, Piano, Música Sinfónica, música vocal, música cénica bem como breves composições de canto popular religioso.<sup>136</sup> A maior parte das obras para Órgão de José Maria Beobide são de pequeno formato, estruturadas de acordo com as necessidades da liturgia e as características técnicas dependentes das indicações de muitos organistas limitados, mas também, porque não dizê-lo, reflectem o carácter extremadamente modesto do próprio compositor. Esta circunstância verifica-se também em outros compositores espanhóis para que escreveram para Órgão nesta época, como Luis Urteaga ou Eduardo Torres. Apesar desta limitação, no espaço e no tempo, é conveniente destacar o ecleticismo e a grande riqueza imaginativa do compositor que apresenta uma considerável variedade de criações, contrastantes entre si, no fundo como na forma. Na produção organística de José Maria Beobide podemos encontrar quer obras de grande sobriedade e elegância imbuídas de carácter religioso e meditativo, quer obras que revelam maior ambição artística e exigem bom domínio técnico do instrumento. Noutros casos, o autor escreve obras onde a harmonia e a melodia deixam transparecer um romantismo lírico e finalmente podemos encontrar composições em que ele demonstra o seu saber por meio da utilização de procedimentos baseados ora no cromatismo e na modulação ora utilizando estruturas musicais de grande originalidade. Uma parte importante destas obras foi publicada por diversas editoras dos Estados Unidos, Alemanha, França e Espanha, mesmo que muitas outras tenham ficado inéditas nos respectivos manuscritos. Através das composições que constituem a sua obra para Órgão podemos identificar e apreciar as diversas etapas da sua vida. Existem obras vinculadas a Zumaya, sua terra natal e outras relacionadas

---

<sup>135</sup> Para este apontamento biográfico, seguimos de perto alguns textos, com relevo para o *booklet* da edição discográfica de algumas obras para Órgão de Beobide, editada por Aeolus, sob responsabilidade do organista Esteban Elizondo Iriarte. A análise mais técnica das obras aqui comentadas é da nossa responsabilidade.

<sup>136</sup> Na colectânea portuguesa *Cantar é Rezar* constam três pequenos cânticos deste autor: *Lauda Jerusalém, Ó Senhor eu não sou digno* e *Ó Virgem Maria*.

com a sua estadia no Equador, no Escoriai e em Navarra, mas a maior parte delas está relacionada com Burgos, cidade onde residiu quase 25 anos, onde casou e onde viria a falecer mais tarde. A sua proximidade e compromissos com esta cidade abarca muitas facetas não só musicais, mas também familiares e sentimentais. Assim, a título de exemplo, o *Ofertório em Dó menor* é dedicado “ao meu primo querido o P. Ricardo Beobide”. Editada em Espanha e França, trata-se de uma das obras mais destacadas do compositor.

Este *Ofertório em Dó menor*, composto em estilo *fugato*, ou melhor, segundo a forma do *Ricercare*,<sup>137</sup> a quatro partes, com uma escrita *in modo antico*, revela uma grande clareza e equilíbrio de estrutura, incluindo passagens cujo brilhantismo e solenidade requerem uma boa destreza técnica por parte del organista, não só nos Manuais mas também na Pedaleira. De facto, depois de um breve “*strettissimo*”, bem construído, e de uma passagem rápida em *recitativo* de ligação, inicia uma secção final em Moderato, com valores mais longos onde o tema é apresentado em grande Coral apoiado num duplo pedal que leva a obra até à sua solene conclusão.

Moderato grandioso

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato grandioso". It consists of two systems of music. The first system has a piano part on the top staff (treble clef) and an organ part on the bottom staff (bass clef). The piano part is mostly rests, while the organ part has a melodic line starting in the fourth measure. The second system continues with both parts. The organ part has a more active role, with a melodic line that interacts with the piano part. The score is in G minor (two flats) and common time (C). The organ part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Por seu lado, a *Fantasia em Ré menor*, é uma das obras mais conhecidas do compositor, dado que foi publicada em diferentes países. Nas edições publicadas em França e Estados Unidos, José Maria Beobide figura como “compositor de Burgos”. Trata-se de uma obra bem estruturada, que não deixa de recordar a *Fantasia em Dó Maior* de César Franck que, depois de um início em estilo Coral, apresenta uma breve *Fuga* marcada por alguma sobriedade mas também pelo rigor de escrita, a que se segue novamente o tema apresentado em Coral mais

---

<sup>137</sup> Enquanto a *Fuga* implica um processo de construção em que o intervalo de quarta no Sujeito tem como Resposta o intervalo de quinta, no *Ricercare*, sucedâneo instrumental do *Motete*, a Resposta é feita segundo os mesmos intervalos do Sujeito. Mais ainda, as entradas ora são à quarta ora à quinta. Ao mesmo tempo, a obra não segue a estrutura de desenvolvimento da forma musical da Fuga: os *Divertimentos* ou *Episódios*, as *repercussões* do Sujeito em diferentes tonalidades, o Pedal, o *Stretto* propriamente dito, etc.

imponente onde utiliza, tal como no *Ofertório*, o duplo pedal, até uma grandiosa conclusão marcada pela cadência plagal.<sup>138</sup>

Moderato

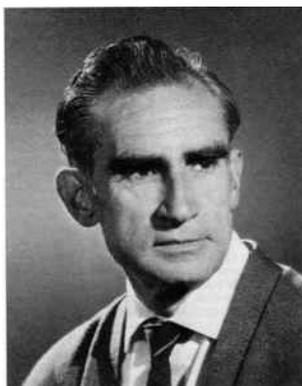
Este procedimento, contrastante com a simplicidade e sobriedade das obras congêneres que marcam esta época, mostra também o nível de conhecimentos e de intérprete do seu autor, bem como dos destinatários da obra, em diversos países conhecidos pelo assinalável nível artístico e apreço pela literatura organística.

---

<sup>138</sup> Não deixa de ser estranho Beobide utilizar a cadência plagal nesta *Fantasia* de características românticas e utilizar a cadência perfeita no *Ofertório*, assumidamente escrito em estilo arcaico. Penso que esta é uma, entre outras debilidades, ao nível do estilo, que caracterizam a obra destes compositores.

# TOMÁS GARBIZU

( 1886-1956 )



**Tomás Garbizu Salaberría**, compositor e organista, nasceu em Lezo (Guipúzcoa) a 12 de Setembro de 1901, no seio de uma família de origem modesta, mas especialmente dotada para as artes. Com o seu irmão José, que era sacerdote, começou a aprender Piano, seguindo-se as lições ministradas por José Guezala, organista titular de Lezo, integrando também o Coro paroquial. Em 1916 ingressou no Seminário Seráfico de Nossa Senhora de Aránzazu, em San Sebastián, onde estudou até ao ano de 1920. Além das Letras e Aritmética, estudou Solfejo, Piano e Canto Gregoriano, uma experiência que lhe deixou marcas para toda a sua vida. A partir dos ensinamentos Vicente Aguirre, Tomás Garbizu tomou consciência da sua verdadeira vocação de músico. Ainda tomou o hábito religioso, mas não chegou a professar.

Continuou a sua formação no Conservatório de San Sebastián com José María Iraola em Piano e Beltrán Pagola em Harmonia, procurando estudar Órgão de forma autodidacta, vindo a aprofundar o estudo do instrumento no Conservatório de Madrid, trabalho que continuaria, mais tarde, com Charles Lebout. Em 1925 assumiu o cargo de Director do Coro e Organista na Igreja de Pasajes de San Pedro, e ia ganhando a vida como Professor de Música. O movimento cultural *Renacimiento Vasco* das décadas de 1920 e 1930 deu-o a conhecer ao público guipuzcoano. Assinando os trabalhos com nome próprio ou o pseudónimo Tege, colaborou em diversas iniciativas artísticas propiciadas por este movimento: escreveu composições destinadas a espectáculos dramáticos e estreou algumas obras por ocasião dos encontros poéticos; publicou partituras e escritos em revistas e na imprensa local (*Euskal Esnalea*, *Txistulari*, *El Pueblo Vasco*). Durante a Segunda República colaborou também em programas radiofónicos.

Por causa da Guerra Civil, esteve exilado em San Juan de Luz (França), onde conheceu e travou amizade com o organista e compositor parisiense Charles Lebout que cedo apreciou o seu

talento. Qualificou-o como aluno distinto e deu-lhe ânimo para a carreira de organista, tendo os seus conselhos contribuído para a futura projecção de Garbizu como intérprete deste instrumento. Terminada a guerra, instalou-se em Madrid, onde se integrou no círculo de artistas vascos que triunfavam na capital espanhola: Pablo Sorozábal, Jesús Guridi, Valentín Zubiaurre e Elías Salaberría, seu primo e conterrâneo. Em 1941 foi nomeado organista oficial da embaixada francesa. Em 1942 a Real Academia de Belas Artes concedeu-lhe a condição de compositor pensionista. Participou na inauguração dos órgãos de San Jerónimo el Real e de Santa Teresa, como também no da Catedral do Bom Pastor de San Sebastián (Guipúzcoa). Deu numerosos concertos e audições pela Radio Nacional. Em 1953 obteve a Cátedra de Solfejo do Conservatório de San Sebastián e, um ano mais tarde, a de Órgão. Esta situação permitiu-lhe estabelecer-se definitivamente na sua terra natal, dedicando-se ao ensino até à jubilação aos setenta anos. Nas quase duas décadas que se seguiram, entregou-se à composição. Em 1972 foi nomeado membro correspondente da Real Academia de Belas Artes de San Fernando e a sua cidade natal nomeou-o Filho Predilecto em 1982.

São duas as fontes que inspiram Tomás Garbizu e constituem os pilares da sua obra: o folclore e o Canto Gregoriano que plasmam a dimensão musical da sua personalidade, a de um vasco profundamente religioso. Ele era muito mais compositor que intérprete: como tal, é um clássico porque admite a ordem e a forma; é um romântico e um nacionalista pelo amor que vota à música da sua terra; é um moderno porque está aberto a tudo o que é mais actual. Por isso, José Luis Ansorena definiu-o como um “romântico, enamorado da melodia e da tonalidade, buscador raivoso da novidade harmónica”. Para o académico de Belas Artes, González Amezúa, Garbizu é o Ravel vasco espanhol. O crítico Antonio Larráun qualifica a sua obra de “avançada, se quisermos, no que respeita a choques de harmonias e cintilantes contrapontos e ritmos, mas [...] acertadamente dentro de uns limites onde não se pretende destruir o popular, mas antes elevá-lo a níveis de concerto transbordante do sabor más íntimo”.

Daí resulta o enorme acervo que nos legou, com obras de todo género: um considerável elenco de obras de música sacra, música coral vasca, música para Txistu (instrumento do folclore vasco) e acompanhamento de Órgão ou Orquestra, Lied, música para Piano e Órgão, música de câmara, Oratório, Zarzuela, etc... Dos numerosos galardões que recebeu ao longo da carreira, será de salientar: Premio Nacional, em 1954 pelo *Tríptico al Buen Pastor* para Órgão<sup>139</sup>; Prémio concedido, em 1960, por unanimidade, no Concurso Nacional realizado para celebrar o Ano Mariano, com a *Missa Benedicta*; Primeiro Prémio no IV Concurso Internacional de Ávila, com o *Tríptico sobre um tema gregoriano*, e ainda dois prémios obtidos pelos Poemas Sinfónicos *Osanbela* e *Babilon Beltza* em 1964 e 1965, respectivamente. As obras mais importantes da sua enorme produção musical, amplamente divulgadas, são: *Danos la Paz*, cantata, 1941; *El Prior de San Juan*, zarzuela, 1942; *Jesus e a Samaritana (Tríptico al Buen Pastor)* para Órgão, 1953; *Missa Benedicta*, 1956; *Missa Ecuménica*, composta por ocasião do Concílio Vaticano II, depois designada como *Missa Papa João XXIII*, que tem como

---

<sup>139</sup> Foi premiado mas, como sabemos, o Primeiro Prémio foi para a obra do mesmo nome, aliás tema obrigatório, do compositor e organista Jesús Guridi.

modelo a *Missa IV “Cunctipotens genitor Deus”* gregoriana, 1962; a *Missa Diocesana*, 1962; Poema Sinfónico *Osanbela*, 1964; Poema Sinfónico *Babilon Beltza*, 1965; *Herriko Meza (Missa Popular)*, 1965; *Gloria*, de 1966; *Gure Meza (Nossa Missa)*, 1967; *Donostiako Kantu Zarrak*, 1970; *Tríptico sobre um tema gregoriano para Órgão* 1971. Tomás Garbizu viria a falecer em San Sebastián no dia 27 de Novembro de 1989.

Não é particularmente extensa a sua produção para Órgão, resultando muito provavelmente dos desafios lançados por Concursos dedicados ao instrumento como o da inauguração do Órgão da Catedral do Bom Pastor, em San Sebastián, que mobilizou um grande elenco de bons compositores. As suas obras mais importantes são precisamente os dois Trípticos: *Jesus e a Samaritana (Tríptico ao Bom Pastor)* e o *Tríptico sobre um tema gregoriano*.<sup>140</sup>

*Jesus e a Samaritana (Tríptico ao Bom Pastor)*, inspira o seu título na passagem do capítulo IV do Evangelho segundo São João, embora nenhum dos temas musicais tenha a ver o texto evangélico; cada um dos três quadros constitutivos baseia-se num breve motivo gregoriano, correspondente às palavras: I – *Bone Pastor, panis vere* [Bom Pastor, Pão de verdade], parte final da *Sequência “Lauda Sion”*; II – *Qui credit in Me* [Quem acredita em Mim], da *Antífona “Ego sum resurrectio et vita”* do “Benedictus” das *Laudes do Ofício de Defuntos* e III – *Vidi aquam* [Vi a água sair do lado direito do Templo], primeiras palavras da *Antífona “Vidi aquam”*, pertencente aos ritos iniciais da Missa. O primeiro quadro – *Bom Pastor* – inicia com a apresentação do tema gregoriano, na mão esquerda, acompanhado de um outro tema inspirado também na melodia de “*Lauda Sion salvatorem*”, início da *Sequência*, que se vai reiterando num desenvolvimento que vai preencher todo o trecho, acompanhado por uma harmonização cromática bastante densa. Parece, no entanto, não escapar a uma certa monotonia pela reiteração do mesmo motivo sem variações relevantes.

O segundo quadro – *Quem acredita em Mim* – inicia com a apresentação do tema numa espécie de recitativo da mão esquerda, pontuado por motivos de acordes; após esta apresentação segue uma nova secção em que o motivo é harmonizado com acordes que se escutam primeiro na região média do Órgão, confiada à mão esquerda (mas executados pelas duas mãos) e transposto de seguida para a região mais aguda. Segue mais ou menos no

<sup>140</sup> Tem ainda uma obra particularmente interessante, *Euskal Suitea (Suite Vasca)* para Txistu e Órgão.

mesmo estilo do quadro anterior, onde a única novidade é uma busca de harmonias cromáticas com a reiteração do tema em diversas regiões do teclado.



No terceiro quadro – *Vi a água sair do templo* – o motivo gregoriano vai sendo repetido em diferentes ritmos e harmonias, com relevo para a apresentação de figurações ornamentais na mão direita, num crescendo contínuo que prepara a nova entrada pelas duas mãos à oitava. De seguida os motivos anteriores vão-se reiterando, a partir da melodia correspondente às palavras “egredientem de Templo”, podendo-se vislumbrar alguns acenos aos temas dos primeiros quadros, até concluir por uma passagem em acordes longos dos Manuais e acompanhamento em Pedaleira dupla sobre este mesmo segundo tema com que conclui a obra.



Não se pode dizer que estamos perante uma grande obra, pois soa um tanto monótona, repetitiva, sem que o motivo gregoriano inspire qualquer desenvolvimento ou solução digna de registo. Por outro lado, para uma obra em forma de *tríptico* é particularmente breve, nada que se compare à obra apresentada no mesmo concurso por Jesús Guridi, com o dobro da duração e uma variedade e riqueza estilística digna de relevo.

O *Tríptico sobre um tema gregoriano* é construído sobre a *Missa IV “Cunctipotens genitor Deus”*, que já inspirara a *Missa Ecuménica*, talvez um dos temas mais abordados pela literatura organística desde o período barroco italiano, com a *Missa Apostolorum* de Girolamo Frescobaldi, em *Fiori Musicali* e de Girolamo Cavazzoni, francês com François Couperin na *Messe pour les Couvents* até aos modernos como Jean Langlais, Gaston Litaize e Bernat Juliá. Está constituído em jeito de “missa de órgão” em três momentos pouco habituais no tratamento desta forma: *Intróito*, *Prefácio* e *Tocatta*. O *Intróito* ataca com a melodia do *Kyrie IV* a unísono, com a particularidade de lhe acrescentar uma nota – Mib correspondente ao Ré no original gregoriano – permitindo uma leitura métrica da melodia, mas destruindo o carácter modal do original. Esta melodia vai recebendo tratamentos diversos nos Manuais e Pedaleira, com relevo para a secção final onde é tratada em “recitativo livre, acompanhado por uma harmonia de sabor impressionista, num contínuo crescendo até final.

Poco libre pero movido

Ao segundo quadro chama *Prefácio* com um tema apresentado na mão esquerda que parece retirado do “Sanctus” da *Missa XVI*, a mais simples de todas, um tema que, efectivamente se encontra numa solução de continuidade com o recitativo do *Prefácio* da Missa: “*una voce dicentes*”. Segue um motivo mais melódico de sabor gregoriano, até que volta a aparecer a melodia do *Kyrie*, já numa segunda secção.

Tranquilo

O mesmo tema serve de apoio, na Pedaleira, à *Tocata con diapente*<sup>141</sup>, que constitui o quadro conclusivo do *Tríptico*. Esta é constituída por três secções – A-B-A – sendo as partes extremas

<sup>141</sup> Dava-se o nome de “Diapente” ao intervalo de “quinta” na terminologia grega, termo que foi adoptado pelos polifonistas e compositores barrocos, para designar as diversas formas de cânone. “In Diapente” à quinta superior, “In Diapason” à oitava e “In Diatessaron” à quarta superior.

escritas no género tradicional da *tocata*, com acordes em arpejo em mãos alternadas, e com o tema na Pedaleira, procedendo em progressão à segunda inferior.

**Allegro**      **Tocata con diapente**

The score is in 2/4 time, marked *Allegro* and *ff*. It features a treble staff with arpeggiated chords and a bass staff with a simple bass line. A dashed line above the treble staff indicates a repeat or continuation.

A secção central caracteriza-se por uma construção mais melódica, precedida de um interlúdio construído precisamente com o intervalo de “quinta” (diapente) ascendente que constitui a entoação da terceira invocação do Kyrie. Esse intervalo dará motivo para o desenvolvimento da secção, mais lenta, em estilo contrapontístico, e em progressão contínua nos Manuais, com a reiteração do tema inicial na Pedaleira.

**Poco tranquilo**

The score is in 3/4 time, marked *Poco tranquilo* and *p*. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

À reexposição da primeira secção [ I Tempo] segue uma espécie de Coda, longa e com intervenção especial da Pedaleira, num quase ostinato que deriva dos temas da segunda secção, apoiada por acordes nos Manuais, que assumem, agora em potentes acordes, a melodia gregoriana tal como foi confiada à Pedaleira na secção inicial, de modo a concluir de uma forma solene e grandiosa com acordes repetidos até a exaustão.

(8<sup>va</sup>)

The score is marked *Fortissimo* and *Pesante*. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. A dashed line above the treble staff indicates a repeat or continuation.

# BERNAT JULIÁ ROSSELLÓ

(1922-2013)



**Bernat (ou Bernardo) Juliá Rosselló**, é um compositor mallorquino cuja formação e grande parte da vida se pode considerar ainda inserida na geração do *Motu Proprio*, apesar de esta se poder considerar confinada ao período que vai até ao final da década de 60' do séc. XX, já que representa a fase mais significativa da sua longa vida e carreira. Coloco-o aqui por uma questão de divulgação da sua obra e em consideração também pela sua actividade no campo da música sacra e pelas suas opções estéticas neste domínio específico, com relevo para a importância que ele reserva ao Canto Gregoriano na sua música para Órgão. Quer entre nós quer nos meios eclesiásticos espanhóis permanece bastante ignorado, basta ver a total ausência de informação e sobretudo de registo da sua obra sacra, ao contrário da profana que tem recebido alguma atenção.<sup>142</sup>

Foi nos tempos em que eu frequentava o Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, que vi uma partitura com o seu nome, para mim totalmente desconhecido, nas mãos de um colega valenciano; nem cheguei a saber de que obra se tratava pois não me despertou qualquer curiosidade. Passados muitos anos, uma aluna minha mostrou-me um livro de peças de Órgão que um seu irmão lhe tinha trazido de Mallorca, dado que ela se dedicava ao estudo do Órgão, ignorando totalmente o interesse que poderia ter. Fui então confrontado com o referido livro, o que constituiu para mim uma grande surpresa: primeiro, porque o nome do autor dessas *Obras para Órgão* me soava familiar; segundo, porque o repertório me parecia, numa primeira abordagem, de qualidade e, finalmente, porque eu me identificava bastante com a sua forma de escrever. Tive-o comigo durante uns dias e, antes de o devolver à proprietária, aproveitei para o adquirir também, o que consegui com alguma facilidade. Assim se estabeleceu com

---

<sup>142</sup> Uma das razões que contribuem para o desconhecimento da sua personalidade e obra é porventura o desenvolver a sua actividade nas Ilhas Baleares, nomeadamente Mallorca, com tudo o que a condição de ilhéu representa não só de isolamento, mas também de uma certa auto-suficiência, especialmente assinalada também pela utilização do dialecto valenciano até nos poucos escritos que sobre ele podemos encontrar.

esta figura de organista compositor mallhorquino, e sobretudo com a sua obra, uma relação de estima que procurei aprofundar nas poucas referências que consegui encontrar, mas fui ao ponto de estudar a *Suite Gregoriana*, animado logo pela primeira peça, o *Prelúdio ao Kyrie* que é uma obra prima, e pela exuberância da *Toccata* final, talvez a sua obra mais interpretada actualmente.<sup>143</sup>

Bernat Juliá nasceu na localidade de Felanitx, na Ilha de Mallorca, Comunidade Autónoma das Ilhas Baleares, a sul de Espanha, no dia 13 de Março de 1922. Iniciou os seus estudos no convento das Irmãs da Caridade (Vicentinas), situado na sua terra natal e, aos oito anos de idade, fazia parte do grupo coral da Paróquia. Dois anos depois, ingressou no Seminário Diocesano de São Pedro, como aluno externo, passando à condição de interno três anos mais tarde, em 1935, instituição que frequentará até à sua ordenação sacerdotal em 1945. Iniciada a sua actividade pastoral, continuou os estudos musicais, em Piano com Antoni Torrandell e em Harmonia com Rafael Vich. Em 1948, por concurso, assumiu as funções de Mestre de Capela da Sé de Mallorca, que acumulava com as de professor de Piano e de Canto Gregoriano, sendo ainda Director da *Schola Cantorum* do Seminário e presidente da Comissão Diocesana de Música Sacra. Em 1963, obteve o Diploma de Piano pelo Conservatório de Valência, depois do que lhe foi atribuída uma bolsa de estudos a fim de frequentar o Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma. Três anos depois, em 1966, fundou a *Capella Mallorquina* que haveria de dirigir durante trinta e três anos. Além dos concertos regularmente realizados com este agrupamento coral, organizou as *Semanas Internacionais de Órgão*, entre 1971 e 1998, envidando esforços no sentido do reconhecimento do Centro de Formação Musical de Palma como Conservatório Profissional de Música, o que haveria de conseguir e onde viria a ser professor e director. Recebeu vários títulos honoríficos quer na sociedade civil quer no seio da Igreja. Em 2012, foram organizadas grandes celebrações para comemorar os seus noventa anos de vida. Esteve relacionado com inúmeras personalidades da vida musical espanhola, nomeadamente Ernesto Halffter, Xavier Montsalvatge, Anton Garcia-Abril, Andrés Segóvia ou o italiano Goffredo Petrassi. Viria a falecer no ano seguinte, a 3 de Outubro de 2013.

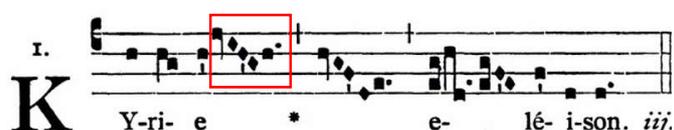
Autor de mais de 250 obras, para diversos instrumentos, como Piano, Órgão e Guitarra bem como para diferentes formações como Coros e Orquestras entre as suas composições mais importantes contam-se: *El pi de Formentor*, para Soprano, Coro e Orquestra, *Fantasia balear*, *Divina Comèdia*, *Danza de los honderos*, *Nuredduna*, uma produção de carácter profano que é a mais conhecida do compositor. Bastante relevante é a sua música para coros amadores, com o que se relacionou de perto com a música da região, por meio de inúmeros arranjos de música popular, ao mesmo tempo que ele procurava um diálogo entre a música popular e a música mais erudita em obras como *“Concierto Juglar”* para coro e Guitarra. No que respeita à música para Órgão, escreveu várias obras, a partir de melodias gregorianas,

---

<sup>143</sup> Não conseguimos encontrar, apesar de intensa procura, qualquer registo da sua obra para Órgão em CD, apesar de termos acesso a algumas referências a uma eventual edição no contexto da região mallorquina, como um CD pelo organista Bartomeu Veny Vidal, supervisionada pelo autor, e uma outra gravação pelo organista italiano Arturo Sacchetti, mas que não encontramos disponíveis. Uma ou outra obra, muito poucas mesmo, pode encontrar-se em registos fornecidos pela plataforma *You Tube*, realizados já depois da sua morte, pela organista russa, radicada em Espanha, Liudmila Matsyura.

recohidas em duas Antologias intituladas “*Obras para Órgão sobre temas gregorianos*”.<sup>144</sup> Utiliza uma linguagem modal, com tendência para um certo modernismo, deslizando para um certo ecletismo que torna desiguais as obras, marcadas por estruturas um tanto indefinidas, num tipo de construção em mosaico, embora sempre revelador de uma particular fantasia e criatividade, a partir da releitura muito aceitável de alguns temas gregorianos conhecidos: Missa IV (*Suite Gregoriana*), Dies Iræ (*Homenagem a Gaston Litaize*), Salvé Regina (*Toccata Mariana*), Alleluia “O Filii et Filiaë” e “Victimæ paschali laudes” (*Alleluia, Alleluia, Cristo Resucitó*).

A *Suite Gregoriana* é uma espécie de “Missa de Órgão”, que tem com elemento integrador a melodia do Kyrie “*Cunctipotens genitor Deus*” da Missa IV gregoriana, sendo constituída por cinco peças: *Prelúdio sobre o Kyrie, Ofertório, Elevación, Comunió*n e *Toccata*.<sup>145</sup>



O *Prelúdio*, em estrutura ternária, apresenta, no início, um “Canone” a cinco partes, bastante estreito, construído sobre a melodia gregoriana transformada em “Coral”, com resposta à quarta inferior. De carácter estritamente modal, revela uma coerência e clareza de estilo onde se procura, por meio de notas estranhas à harmonia, evitar todo e qualquer indício de harmonia tonal.



A secção intermédio é constituída por uma espécie de “divertimento”, contruído sobre outro fragmento da melodia gregoriana, correspondente ao início do último “Kyrie”, em valores mais reduzidos e ritmicamente mais rápido, sendo a terceira secção um regresso ao estilo Coral do início, sobre a melodia correspondente à palavra “eleison”.

O *Ofertório* é elaborado com base num motivo rítmico de dois elementos que se vai repetindo, e pode ser considerado uma derivação do tema gregoriano, eventualmente de “Christe” que

<sup>144</sup> Essa produção para Órgão está agora recolhida e publicada pela Editora Real Musical, na obra intitulada *Obras para Órgão sobre temas gregorianos*.

<sup>145</sup> Quem estiver menos familiarizado com a escrita gregoriana em notação quadrada e na clave de dó, uma vez que a melodia é transposta para *Protus em Mi*, pode ler como se as notas estivessem escritas em clave de sol, colocando o sustenido em fá e dó.

vai surgindo insinuado pelo intervalo característico de quarta descendente, até que a Pedaleira apresenta o tema do Kyrie, transposto à quinta inferior.<sup>146</sup>

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of three systems of staves. The first system is marked 'Moderato' with a tempo of 72. It features a piano (p) part in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'rit.' and 'p' (piano). The third system is marked 'Quita enganche' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Uma secção central – Um poco più mosso – baseia-se na melodia do último “Kyrie” com o característico intervalo de quinta ascendente. A terceira secção retoma o motivo rítmico inicial, agora numa espécie de ostinato.

*Elevação* é um trecho particularmente belo onde a melodia do Kyrie, assinalado na imagem é agora apresentado pela mão esquerda, em acompanhamento ostinato de um “solo” na mão direita, com o motivo característico da quarta descendente, que já fora utilizado no *Ofertório*, e um pouco mais adiante com a melodia do último Kyrie, e o característico intervalo de quinta ascendente que já aparecera na segunda secção do *Ofertório*.

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of three systems of staves. The first system is marked 'Larghetto' with a tempo of 69. It features a piano (p) part in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Comuni3n* está escrita sobre a mesma melodia, em ritmo ternário, em jeito de *Pastoral*, e numa estrutura A-B-C. Trata-se de uma peça particularmente simples e bela.

<sup>146</sup> Faz, porém, uma alteração que não me parece muito correcta: substitui a nota final “lá” pela nota “si” que, facilitando o encadeamento harmónico com a frase seguinte, altera radicalmente a melodia gregoriana.

A secções A e C correspondem às primeiras quatro notas da palavra “Kyrie”, primeiramente em estilo melodia acompanhada e, na terceira secção de forma um pouco semelhante à primeira, mas com algumas variantes, nomeadamente pela introdução de acordes em contratempo. A *Toccata* [Final] é constituída por uma “figuração” contínua de acordes na mão direita, que formam o suporte harmónico ao Tema gregoriano, correspondente às primeiras notas do melisma “e” de *Kyrie*, assinaladas na imagem, e executado pela mão esquerda.

Um pouco adiante invertem-se os papéis das duas mãos, passando a figuração, não já de acordes mas de um motivo de cinco notas, para a mão esquerda, sendo o tema confiado à mão direita. Na terceira secção, volta-se à figuração inicial, mas com o tema confiado à Pedaleira. Uma Coda construída pelo tema em acordes, conduz a um grande final, onde os acordes longos dos Manuais são acompanhados por uma figuração da Pedaleira com elementos extraídos do início de “eleison”.

Quer na estrutura global desta *Toccata*, quer em alguns dos elementos que a constituem, tanto nos Manuais como na Pedaleira, estamos em crer que o compositor teve como referência o célebre “*Carillon de Westminster*” de Louis Vierne; qualquer organista que tenha tocado uma e outra obra se dará facilmente conta da enorme proximidade entre ambas, o que nada retira ao mérito desta obra com que Bernat Juliá conclui a *Suite Gregoriana*, porventura a sua obra mais conseguida e digna de figurar no repertório para Órgão.