

Dr. JOSÉ GERALDO DE SOUSA

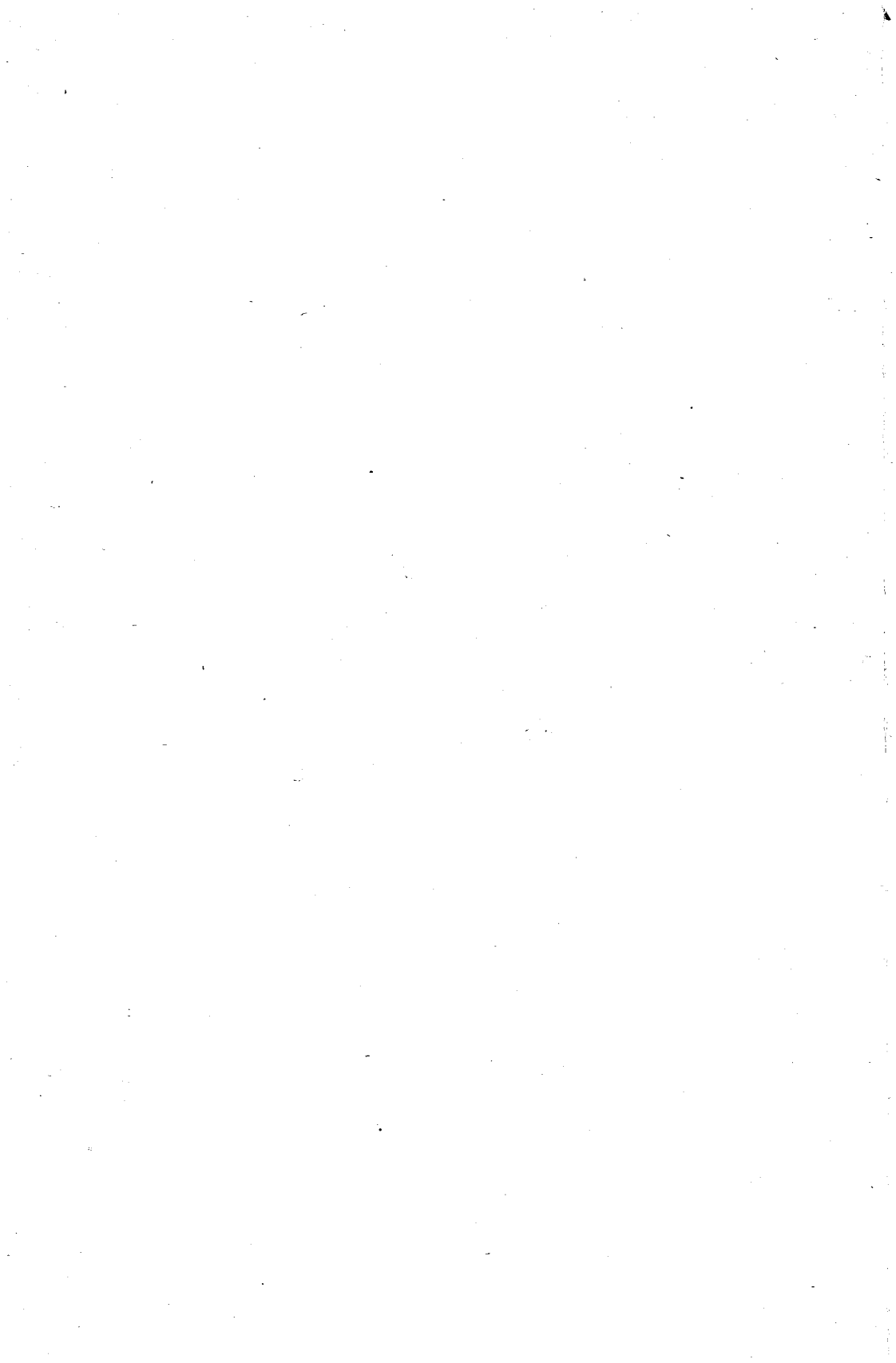
do
Instituto Teológico
Pio XI

Apontamentos de Música SACRA



= LIVRARIA SALESIANA EDITORA - SÃO PAULO =

1950



OFERTA DA LIVRARIA SALESIANA EDITORA
Largo Coração de Jesus. 154 :: São Paulo

P.^E JOSÉ GERALDO DE SOUZA, S.D.B.

do

Instituto Teológico Pio XI

Apontamentos de Música Sacra

História

Documentação

Legislação litúrgica

Segunda Edição

Livraria Salesiana Editora
Lgo. Coração de Jesus, 154
São Paulo

Visto da Congregação Salesiana

NIHIL OBSTAT

Pindamonhangaba, 11-4-48

Pe. Luiz Garcia de Oliveira

COMPOSTO E IMPRESSO NAS
ESCOLAS PROFISSIONAIS SALESIANAS
ALAM. BARÃO DE PIRACICABA, 560
SÃO PAULO

Com o Imprimatur, que de boamente
damos a esta obra do Revmo dr.
P. José Geraldo de Souza, apresen-
tamos ao autor os nossos parabens
pela erudição e meticulosidade
de seu trabalho, recomendando
este livro a quantos deves-
se interessar, pela Música
Sagrada, em nossa terra.
Que Deus abençoe esta obra,
seu autor e leitores.

+ Constantino Chieriz
B. Chieriz

São Paulo, 8 de outubro de 1950.

A S. Excia. Revma.

D. Orlando Chaves

DD. Bispo de Corumbá

QUE AO ESPÍRITO DE D. BOSCO

FILIALMENTE DEVOTO

NA VINHA SALESIANA

DIFUNDIU COM

LUZ DE PENSAMENTO

E ENERGIA DE OBRAS

A CHAMA SAGRADA

DA ARTE LITÚRGICA

RESPEITOSAMENTE DEDICO.

*Mérito nas páginas dêstes
APONTAMENTOS, se o houver, é o do
esfôrço em coligi-los. Apresento-as, no
entanto, à consideração dos Revmos Sa-
cerdotes, Seminaristas, Irmãs, artistas-
compositores, mestres-capela, cantores,
como pequena cooperação à causa da
Música Sacra, "ancila nobilíssima" (Pio
XI) do culto divino, que todos devemos
zelar.*

*Na festa de N. S. Auxiliadora
S. Paulo, 24 de maio de 1950.*

I PARTE

HISTÓRIA

do Canto Gregoriano
da Polifonia sagrada
da Música, em geral
da Música brasileira contemporânea



Breve Compêndio Histórico do Canto Gregoriano ¹

I — ORIGENS — FONTES

Jesus foi o primeiro cantor da Nova Lei. A vida musical da Igreja brotou de seu coração, em ação de graças à Cella Eucarística.

Os cristãos seguiram o exemplo do Mestre.

S. Paulo os exorta a cantar, em suas epístolas (cfr. Eph 5, 19; Col 3, 16).²

E êsse canto primitivo consistia na leitura recitada e na salmodia, herdadas, com a Bíblia, da liturgia hebraica.³

Quanto à contribuição da música grego-romana, nada há de seguro.

O repertório cristão primitivo lhe deve certamente um bom número de melodias. Mas o elemento mais importante que dêle teve a música cristã foi o seu próprio sistema tonal ou modal. Os antigos conheciam três: o diatônico, o cromático e o enarmônico. A Igreja proscreeu os dois últimos, muito efeminados, e adotou os modos diatônicos, que, com algumas transformações, vieram a constituir os oito modos do canto gregoriano.

Quanto ao ritmo, foi adotado o da música antiga, que professa o princípio do tempo primeiro indivisível, o qual modernamente se representa pela colcheia.

II — AS FORMAS PRIMITIVAS

A Igreja não tardou a formar seus cantos próprios.

Assim, data do primeiro século o uso de se cantar a "Glória in excelsis" nas reuniões matutinas. Logo também foram sendo com-

(1) São sinônimos: canto gregoriano (de S. Gregório, que *monumenta patrum renovavit et auxit*), canto romano, canto coral, cantochão ou canto plano, canto firme.

(2) A música é a "arte das artes", por ser a mais imaterial; toca as fibras mais recônditas da alma; daí seu poder nos sentimentos humanos.

É por essa sua potência de insinuação, que a Igreja — avisada educadora -- a associa ao culto.

(3) Schuster (op. cit. 1, pág. 54) cita ainda, para um estudo mais profundo da questão: *Origine e sviluppo del canto liturgico* (P. Wagner), *Archaisme et progrès dans la restauration des Mélodies Grégoriennes* (P. Cagin) e *Les origines du chant Romain* como *L'Antiphonaire Grégorien* (A. Gastoué).

postos hinos e salmos populares, especialmente para combater as heresias, à imitação dos quais, Sto. Agostinho compôs o "Psalmus contra partem Donati".

O Concílio de Laodicéia (380) proibiu o uso desses salmos compostos por particulares, e quase todos se perderam.

A SALMODIA

A princípio, os salmos eram cantados por solistas com melodias simples ou ornadas. O povo cantava alguma aclamação no fim, como "Amen", "Alleluia", "Gloria Patri" ou mesmo algum estribilho fácil, tirado do mesmo salmo, e que nos deu as atuais Antífonas: é a **salmodia responsorial**.

Depois, entrou em uso a **salmodia antifônica**.

Todo o povo cantava o salmo em dois coros, que se uniam no fim para o estribilho ou antífona. Este sistema, originado na Síria, foi introduzido em Roma pelo Papa Dâmaso, e em Milão por Sto. Ambrósio.

Mas a antiga salmodia responsorial não desapareceu por completo.

Assim era cantado por um solista, entre a Epístola e o Evangelho, o salmo de que já fala Sto. Agostinho: o **Responsório**, ou **Gradual**. Idem o **Tracto**.

Estas formas mais ornadas são a transformação de melodias mais simples, às quais se aplicavam diversos salmos, modificando e ampliando-as conforme as palavras.

O **Intróito**, o **Ofertório** e a **Comunhão**, antiquíssimos na Liturgia, são as Antífonas dos salmos que se cantavam em tais partes da Missa. As Antífonas deram o nome à coleção dos cantos para o cântico.

Assim, temos o Antifonário da Missa ("Liber Gradualis") e o Antifonário do Ofício ("Liber Antiphonarius").

S. Gregório, e antes dêle, Sto. Ambrósio, deixaram seus nomes ligados à organização do Antifonário e do canto litúrgico.

O **CANTO AMBROSIANO**, que ainda persiste na Liturgia milanesa, difere um pouco do Gregoriano, especialmente nas melodias mais ornadas, em que este é mais discreto e comedido.

Sto. Ambrósio se distinguiu também pela composição de hinos, no que foi precedido por Sto. Hilário de Poitiers.

Os hinos ambrosianos não são de métrica quantitativa, mas já se baseiam na alternância de sílabas tônicas e átonas. Eram de melodias simples, iguais para todas as estrofes, de muita aceitação pelo povo; mas, por seu caráter particular e de ocasião, só mais tarde tiveram admissão oficial na Liturgia romana. Assim o "Vexilla Regis", é um desses cantos de ocasião, composto por Venâncio Fortunato para a recepção, em Poitiers (568), de um fragmento da

verdadeira Cruz; não se tratava de fazer um hino para a festa da Santa Cruz.

Data, outrossim, dessa época o “Crux fidelis”.

Não se pode dizer com certeza se o “Te-Deum” seja obra de Sto. Ambrósio (que o teria adaptado do grego) ou seja posterior a êle.

Os seus hinos autênticos, porém, superam os catorze, e alguns ainda são usados na Litúrgia.

III — S. GREGÓRIO MAGNO E A ORGANIZAÇÃO DO CANTO PRIMITIVO

Como os Santos Padres, também os Papas se interessaram logo por esta parte importante da Litúrgia que é o canto.

Assim, S. Dâmaso (366-384), S. Celestino I (423-432), S. Leão — o Grande (440-461), S. Gelásio (492-496), S. Símaco (498-514), S. João I (523-526).

Todos êsses Papas puseram mãos a uma obra de longo fôlego: a organização sempre mais precisa do curso da Litúrgia cantada.

Assim, quando o Antifonário sair definitivamente constituído, guardará o caráter de um monumento tradicional, e o seu organizador emprestará o nome ao canto nêle contido: S. Gregório Magno (590-604).

O trabalho de S. Gregório consistiu em designar a cada peça o seu lugar no ciclo do ano, reformando-as, e mesmo compondo peças novas para completar o repertório do curso litúrgico da Missa.

S. Gregório estava qualificado para essa organização do canto eclesiástico. Beneditino, e compenetrado do espírito de uma Regra que multiplica as prescrições sobre a execução do canto, teve, como abade, a ocasião de formar uma “Schola Cantorum”.

Enviado em missão ao Oriente, pôde observar os costumes dos gregos, em que se inspirou mais tarde ao tomar algumas resoluções práticas.

Como arcediago, teve sob sua direção os cantores da igreja, que eram os diáconos. E Papa, em 595 prescreveu que os diáconos cantassem só o Evangelho, deixando os outros cantos para os clérigos inferiores. Ao mesmo tempo deu grande impulso ao canto, com a organização da “Schola Cantorum” de S. Pedro. Se êle não criou uma instituição nova, ao menos a colocou sobre bases firmes e duráveis, com um ofício verdadeiramente litúrgico.

Sua biografia oficial, escrita em 872, nos garante que até essa época se conservavam como relíquias o leito de onde o santo Pontífice dava lições de canto, a vara que usava para ameaçar os meninos e sobretudo o seu Antifonário Autêntico.

Infelizmente não se pôde encontrar êsse precioso documento, mas existem muitas provas a favor de uma autêntica tradição gregoriana.

E para essa conservação, na falta de escritura suficiente, correu grandemente a transmissão oral, especialmente com a formação dos cantores na "Schola Cantorum", os quais tinham estudo de nove anos, para aprender o ciclo das melodias do ano inteiro.

Assim, seu trabalho de codificação e de organização do canto foi duradouro, e pelo que conhecemos de certo de sua obra, em torno da qual a Idade Média criou encantadoras lendas¹, vemos que S. Gregório mereceu grandemente essa consagração da posteridade, que ligou seu nome ao canto da Igreja Romana.²

IV — A DIFUSÃO DO ANTIFONÁRIO GREGORIANO

Fora de Roma, o canto gregoriano recebia uma difusão desigual.

Não se estava ainda em época em que um poder eclesiástico centralizado podia impor uma edição, com ato único de autoridade; e as formas gregorianas não penetraram logo em tôdas Igrejas.

Conservaram seus cantos próprios a Igreja Milanesa, a Galicana, a Moçárabe de Espanha, até o século XI

Com a expansão do cristianismo pela Europa, difundiu-se o canto gregoriano.

Na Inglaterra, o Antifonário de S. Gregório foi introduzido pelos missionários por êle enviados em 596, chefiados por Santo Agostinho.

Em Cantuária, sede do Santo, surgiu uma escola de canto, que teve grande influência por toda Inglaterra. Foi célebre, também, a escola de York.

No século VIII, Egberto, arcebispo desta cidade, verificava a concordância entre os Antifonários e Missais espalhados pela Inglaterra e o exemplar trazido por Santo Agostinho, com outros que êle examinara em Roma.

Na Alemanha, o canto e Liturgia de Roma foram difundidos juntamente com a fé, por obra de S. Bonifácio e de seus companheiros, a partir de 716.

(1) João Diácono assim refere no *De Ecclesia Lateranensi*: "dictante Angelo beatus papa Gregorius antiphonarium et multa scripsit".

Um prelúdio — atribuído a Adriano II — que a "Schola" cantava antes do Início da primeira domingo do Advento, assim rezava:

"Sanctissimus namque Gregorius, cum preces effunderet ad Dominum ut *musicum tonum* ei desuper in carminibus dedisset: tunc descendit Spiritus Sanctus super eum in specie columbae et illustravit cor eius: et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi animam meam", etc. ...

(2) Em sua honra, compuseram-se até sequências, como: "Organum spirituale" que contém o acróstico *O Servum Servorum Dei* e "Alma cohors una", que ainda foi cantada por um câro de mil vozes a Pio X, em 1904, no III centenário da morte de S. Gregório (Ver Schuster, op. cit., VII, pág. 51-57).

Na França, o canto gregoriano foi introduzido na época carolíngia. Pepino, e depois Carlos Magno, tomaram decisões para substituir em seus estados o canto galicano pelo romano. Nessa campanha se distinguiram Remédio, bispo de Ruão e S. Crodegango de Metz, cuja escola deu o tom às Igrejas francas. Surgiram junto dos mosteiros e catedrais, grande número de escolas. A pedido de Pepino, os Papas Estêvão II e Paulo I enviaram cantores e livros. A Carlos Magno, os historiadores atribuem a famosa palavra, retomada por Pio X: "Retornemos às fontes de S. Gregório."

Mas os Antifonários galicanos conservavam defensores. Alguns liturgistas, como Amalário, tentaram constituir um Antifonário composto; de fato, houve alguma mistura tanto na Liturgia como no canto.

V — AS COMPOSIÇÕES NOVAS

O Antifonário compilado por S. Gregório é o Antifonário da Missa, "Liber gradualis". O do Ofício, "Liber responsialis", demorou muito mais a se fixar, apresentando grandes divergências de uma Igreja para outra; sendo que séries importantes de Antifonas e Responsórios são posteriores a S. Gregório.

O repertório oficial, porém, das melodias gregorianas está constituído em suas linhas essenciais, e seu enriquecimento posterior não será tão notável como a herança recebida da tradição gregoriana.

Entre as composições novas citamos, a título de exemplo: a Missa da Dedicção, composta para a consagração de Santa Maria dos Mártires (Panteão), sob Bonifácio IV, em 607; algumas festas de Nossa Senhora, como a da Natividade (cujos cantos trazem a marca de um Papa grego de origem, Sérgio I, 687-670, que estabeleceu o canto do "Agnus Dei" à Missa — e a procissão de 2 de fevereiro com suas antifonas grego-latinas).

As séries das "Aleluias" da Missa, que S. Gregório tornou mais frequentes, continuou a se estender após êle. E poderíamos aumentar sensivelmente esta lista.

Mas o que vai modificar em larga medida a fisionomia do Antifonário gregoriano é o deslocamento de peças.

Algumas peças antigas cedem o lugar a outras, ou novas ou tiradas de diferentes festas do ano litúrgico. Ou alguma Missa própria composta para um Santo torna-se Missa do "Comum." Assim, os cantos particulares da Comemoração de N. Senhora, celebrada antigamente a 1.º de janeiro, passaram a festas diversas da Mãe de Deus, ou ao Comum das Virgens (Intr. "Vultum tuum" e Grad. "Specie tua"). O Gradual "Justus ut palma" dos Confessores foi tirado da primeira Missa do apóstolo S. João; o Intr. "Statuit" e o Grad. "Inveni" dos Pontífices, da festa do Papa S. Marcelo; a Missa "Protexisti" dos Mártires, da festa de S. Jorge; o Intr. "Justus ut palma", do Papa Sto. Estêvão e o "Gaudeamus", de Sta. Águeda, e assim outras peças.

Um segundo processo que salientamos é o das adaptações¹.

Quando se tratou, no século XIII, de vestir de melodias a Missa do SS. Sacramento, composta por Santo Tomás de Aquino, tomaram-se peças já feitas de Missas antigas, como "Cibavit", "Oculi omnium"; mas as outras são calcadas sobre peças de texto diferente: assim, a "Aleluia" sobre a de S. Lourenço; o Ofertório e a Comunhão, sobre os de Pentecostes.

Agindo de tal maneira, o compositor nada mais fazia que continuar um costume tradicional. Dêsse modo, alcuíno tinha composto, no fim do século VII, a Missa da Trindade, adaptando textos novos sobre o Intróito "Invocabit me" do 1.º domingo da Quaresma e sobre o Gradual "Constitues eos" dos Apóstolos S. Pedro e S. Paulo, etc.

Outras formas se introduzem, especialmente com a ampliação² de melodias simples, dando origem a formas mais ornadas do "Kyrie", da "Glória", "Sanctus", "Agnus Dei", que enriquecem hoje o repertório do Kyriale Vaticanum. (Uma das mais recentes, é a Missa "De Angelis", que data do sec. XV-XVI. O Kyrie é um pouco mais antigo, e mais ainda o Sanctus, que serviu de modelo à antífona "O quam suavis").

Quanto ao Credo, por muito tempo usou-se unicamente a melodia chamada autêntica, de grave e perfeita beleza. As outras melodias são recentes: o Credo IV, do V séc.; o Credo III, um pouco posterior.

Dessas formas novas de desenvolvimento, são a Sequência e o Tropo.

VI — AS SEQUÊNCIAS

Na origem da arte da Sequência, encontramos uma comodidade pedagógica, um processo de mnemotécnica. As longas vocalizações ou "Jubilationes" que terminam certas peças como a Aleluia, sendo construídas unicamente sobre uma vogal, eram difíceis de se conservarem de cor pelos cantores. Teve-se a idéia de adaptar um texto a essas melodias, colocando uma sílaba para cada nota.

(1) Processo do *Centão*. Consistia em fazer um "mosaico musical" com fragmentos, incisos, frases melódicas já conhecidas.

Muitas Antífonas, Responsórios, Intróitos, Graduais, foram *centonizados* no texto e na música. Só para as Antífonas do I.º modo, se encontram 17 fórmulas. Os antigos eram tradicionalistas, tanto em religião, quanto em fé e piedade; tanto na arte em geral, como na música em particular... apesar do tesouro incalculável e rico, criado com tanta originalidade.

(2) O processo hodierno de composição musical requer, além da cultura técnica, dotes de originalidade. Para os melógrafos grego-romanos e gregorianistas, a composição consistia na habilidade em *ampliar* um tema tradicional — *nomos* (lei, regra, modelo). Esses *nomoi*, que se consideravam de inspiração quase divina, eram as raízes da linguagem musical. São *melodias-tipo*.

Chamou-se de Sequência, porque seguia ou continuava a Aleluia; chama-se também *Prosa* pela sua forma, seguindo o ritmo livre da melodia.

Outros querem ver neste nome uma errônea leitura da abreviação “pro s(equenti)a”.

O inventor dessa nova fórmula musical parece ter sido um monge de Jumiègues, que após a dispersão de sua abadia (851), se retirou para a de S. Galo. Aí se achava o outro que espalharia a invenção: Notkero Bálbulo, o “Gago” (912) — beatificado por Júlio III.

Compôs Sequências muito belas que suscitaram o entusiasmo, sendo admitidas no canto da Missa; mas como nem sempre era possível dar suficiente estrutura rítmica às antigas “jubilationes”, que com o tempo se deturparam, Notkero seguiu um método mais livre, construindo sobre a trama melódica de tais cantos, peças novas, que guardavam, porém, a liberdade rítmica das antigas “Jubilationes”. Os pósteros lhe atribuíram mais de cem composições; os críticos reconhecem como autênticas umas 60; outros, apenas 14; mas o anonimato das peças litúrgicas nos manuscritos dificulta a identificação.

Notkero teve imitadores, como Vipo (1050) capelão imperial, que compôs *Victimae paschali*, introduzindo curiosas formas de diálogos que anunciam o futuro drama litúrgico.

Aparece, porém, um outro tipo de Sequência, que se desenvolve independentemente, rimada e ritmada, em versos que se agrupam em estrofes, à semelhança dos hinos.

Pedro Abelardo (1142) compôs o célebre “Mittit ad Virginem” e outras peças. Um Papa Inocêncio, provavelmente Inocêncio III (1198-1216),¹ escreveu o “Veni Sancte Spiritus”, como Sequência, continuando a admirável Aleluia de Pentecostes, composta por Roberto, o Piedoso², e que começa também com as palavras “Veni Sancte Spiritus”.³

Distinguiu-se particularmente neste sentido, Adão de S. Vitor (1173), cônego regular da abadia de S. Vitor, de Paris. Com um lirismo literário e musical propriamente genial, compôs belíssimas Sequências (*Salve Mater Salvatoris* é uma delas). Teve muitos imitadores, e nem todas as peças colocadas sob seu nome são suas; mas quarenta e cinco, ao menos, são autênticas.

(1) Inocêncio III não é o primeiro Papa deste período medieval, que compôs música. S. Leão IX (1048-1054) era um músico completo: atribuem-lhe a primeira “Glória” dos cantos *ad libitum*. Outros críticos atribuem esta composição a Hernano Contracto, de Reichenau.

(2) Rei da França, cantor e compositor. O seu versículo aleluítico “Veni” foi tão admirável, que tomou no Antifonário o lugar de uma Aleluia dos tempos de S. Gregório; é composto sobre o tema, galicano de origem, do Impropério “Popule meus”.

(3) As Sequências hodiernas no uso da Liturgia, são: *Victimae paschali*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion*, *Stabat Mater* e *Dies irae*.

O “*Lauda Sion*” de Santo Tomás, de tão bela plenitude dogmática, mas poeticamente inferior às composições vitorinas, é calcado sobre o canto de várias de suas Sequências, por exemplo, “*Laudes Crucis attollamus*”.

As últimas Sequências que se compuseram são: *Dies irae*, de Tomás de Celano (+ 1250) e o *Stabat Mater*, de Jacopone de Todi (+ 1036, cujo verdadeiro nome é Tiago De Benedetti); e ainda desta última não se conservou a melodia da época.

O acrescido número das Sequências fez com que desaparecessem da Liturgia; não havia quase Missa que não tivesse uma.

Mas S. Pio V, na reforma do Missal, as reduziu a cinco.

VII — OS TROPOS

E’ também de S. Galo que provém o uso dos Tropos, inventados, segundo a tradição, pelo monge Tutilo ou Tuotilo, contemporâneo de Notkero. O Tropo supõe um texto com melodia; nêle insere uma espécie de comentário, explicando cada membro ou cada palavra da frase.

Compuseram-se Tropos para tôdas espécies de peças; merecem atenção particular os do Kyrie, aos quais fazem alusão os subtítulos latinos atribuídos aos diversos Kyries. Cada festa tinha seu Tropo do Kyrie; assim o Tropo “*Clemens Rector*” era cantado na festa da Candelária e na segunda feira de Páscoa; o Tropo “*Cunctipotens Genitor*” em Pentecostes; o “*Orbis Factor*”, como atualmente, nos domingos comuns.

Igualmente salientam-se os Tropos do “*Benedicamus Domino*” e “*Deo Gratias*” no fim do Offício. Estas curtas frases deram origem a composições que muitas vêzes revestiam forma poética com estrófes, como os hinos ou certas Sequências; assim “*O filii et filiae*”, e o ritmo¹ popular “*Puer natus*”. Essas peças graciosas mereceriam sobreviver, mas o gênero dos Tropos se tornou tão abundante que pereceu pelo próprio excesso.

Algumas peças, contudo, foram conservadas. Do Tropo de um “*Sanctus*” nos veio o “*Ave verum*”; da interpolação do responsório “*Gaude Maria Virgo*,” conservou-se o “*Inviolata*.”²

(1) Costumam-se designar por *ritmo*, certos cantos com estribilho, como, “*Salve Mater Salvatoris*” e “*Gloria Laus*”, composto no séc. IX por Teodulfo de Orleans, e muito imitado posteriormente.

(2) Alguns exemplos:

Kyrie
Deus sempiternus
Vita vivens in te,
eleison.

Cum iubilo iubilemus
Filio Mariae;
Kyrie eleison.

Ite cum pace,
Domino iubilate,
commendate,
Missa est.
Deo dicamus
Laeti omnes pariter
una voce
gratias.

Acrescentemos, como peças novas, as antifonas de Nossa Senhora, que terminam o Offício (a mais antiga, "Alma Redemptoris", deve-se a Harmano Contracto — 1054), e que se assemelham com as grandes antifonas gregorianas das procissões, como as da distribuição das Cinzas.

Tudo isso nos faz ver, que na arte gregoriana, as formas novas se desenvolvem no sentido da tradição, ou nela se inserem sem violência.

VIII — ESCOLAS E TEÓRICOS

Tôda arte comporta uma teoria e uma prática, e é natural que os compositores gregorianos tenham querido fazer a teoria de sua arte, e mesmo se tenham reunido em escolas, ao redor de centros onde o ensinamento era mais ativo e desenvolvido.

A Itália, quase desde o início, viu nascer vários tratados importantes.

Sto. Agostinho começava em Milão, em 387, o tratado "De música", imitado e completado por Boécio, Cassiodoro e S. Gregório Magno (se é que êste escreveu um "De música"!).

Mas após o tempo de esplendor das "Scholae Cantorum", as circunstâncias críticas em que se debatia a Itália impediram o progresso da doutrina, até aos escritos de Guido d'Arezzo (1050), monge de Pomposa, perto de Ravena. Mal conhecemos sua vida; êle é famoso sobretudo por ter dado às notas da gama de ut a lá, os nomes que as designam ainda hoje; meio mnemo-técnico engenhosamente tirado do hino de S. João Batista (cuja autoria é de Paulo Diácono); seus hemistíquios começam por notas em progressão ascendente:

"Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii reatum,
Sancte Johannes."

Outro título que êle tem para o nosso reconhecimento, é o do uso da pauta, dispondo as notas em linhas, e marcando para cada uma, a nota que suporta, o que originou as nossas claves. A invenção das linhas é anterior a Guido; começou com uma, depois duas, três; mas o primeiro documento com pauta, é um Antifonário oferecido por Guido ao Papa João XIX.

Deixou-nos no seu "Micrologus de disciplina artis musicae" e em outros tratados, uma teoria mais ou menos completa da música, muito repetida após êle; e é a mais valiosa que nos legou a Idade Média.

Na França e Alenhanha, são célebres as escolas de Metz, de Laon, de Soissons, de Chartres e Reichenau.

No século IX, salientaram-se **Alcuíno** (804), abade de Tours, que já distingue os tons em autênticos e plagais; **Aureliano**, monge de Reomé (850) e **Remígio** de Auxerre.

No século X, temos **Huebaldo** (930), monge de Sto. Amando, em Flandres, autor de vários tratados; no “De harmonica institutione”, se encontra a primeira descrição do **organum**, de que falaremos na história da polifonia; **Sto. Odão**, abade de Cluny (943), tentou dar às notas uns nomes assaz curiosos, que não ficaram; compôs também uma antífona em honra de S. Martinho; **Ubaldo**, e outros.

No século XI, distinguiram-se **Bernão**, abade de Reichenau (1048), autor de um célebre “Tonarius”; **Fulberto** de Chartres (1029), **Hermano Contracto**, o Papa **Leão IX** (1054); **S. Bernardo** (1063), que trabalhou pela simplificação dos cantos, cortando melismas e reduzindo melodias; **Adão de S. Vitor**.¹

Uma escola muito importante tem por centro o mosteiro de S. Galo, perto do lago de Constança; tradição, modernamente contestada, quer que essa abadia tenha acolhido um dos cantores enviados de Roma, no tempo de Carlos Magno, o monge **Romano**, e que êste tenha aí deixado o seu Antifonário. Em todo o caso, êsse documento precioso, não se encontrou jamais.

Mas a importância da Escola de S. Galo, não está tanto na transmissão do canto gregoriano por Romano, quanto no cuidado minucioso com que foram executados os manuscritos sangalenses.

Êstes possuem uma notação neumática claríssima, com letras e sinais cuja interpretação é dada em carta atribuída a Notkero Bálbulo.

O descobrimento e a leitura dêsses sinais teve grande parte na restauração das melodias gregorianas.²

A leitura dos teóricos da Idade Média, unida aos manuscritos notados, é indispensável para um estudo mais profundo do canto gregoriano; mas apresenta sérias dificuldades e exige precauções. Primeiro, porque muitos Tratados nada mais são que apontamentos para o ensino e supõe a interpretação oral do mestre, para nós perdida. Depois, baseiam-se uns nos outros, e estão cheios de citações inúteis, especialmente de Sto. Agostinho, Cassiodoro, Bóécio,

(1) Entre os Pontífices antigos convém ainda mencionados: Honório (625-628), cujo epitáfio reza: *DIVINO. IN. CARMINE. POLLENS.*; Leão II (628-683), *cantilena ac psalmodia precipuus*; Bento II (684-685), *hábil cantilena a puerili aetate*; Gregório II, Estêvão II, Adriano I (772-795), que enviou a Carlos Magno o “Antiphonale” e o “Responsale” romanos com dois cantores para sua côrte; Leão III (795-816), *in psalterio... pollens*; Sérgio II, Gregório IV, Leão IV, Adriano II, etc.

(2) Quem atribui o uso dessas letras a Romano, é o cronista do mosteiro, Equealdo IV, o jovem (+1036). Romano visitara o mosteiro em 790; é por isso que as letras são designadas por *romanianas* (Ver adiante o seu significado na rubrica: *notação guidoniana*).

o que lhes tira a atualidade. Inversamente: com o nascimento da música polifônica, passam, sem o notar, de um sistema a outro. Acrescente-se a falta de clareza, de precisão no expor as idéias e ver-se-á como é fácil tirar dêsses Tratados teorias erradas sôbre o canto gregoriano, como aliás, já tem acontecido.¹

IX — NOTAÇÃO

Para o estudo consciencioso do gregoriano, no entanto, faz-se mister, o conhecimento técnico dos manuscritos e obras doutrinárias da Idade Média. Isto supõe a decifração da maneira com que grafavam suas melodias.

Chamamos a estas diversas maneiras de Notação.

Como, porém, estas diferentes notações se revestem de caracteres particulares, conforme a época, o país, os mosteiros, as variações são numerosas. Seu estudo faz parte da **paleografia musical**, subdivisão da paleografia geral (ciência das antigas escrituras). Os sábios paleólogos — D. Pothier, D. Mocquereau, Dr. P. Wagner, D. Suñol (falecido a 26-X-1946) — depois de mais de meio século de pesquisas, já publicaram excelentes trabalhos a respeito da notação gregoriana.

No entanto, é consolante comprová-lo, apesar da imperfeição dos sinais musicais, através de tantos séculos — a tradição melódica se conservou com uma fidelidade espantosa.²

Nos volumes II e III da “*Paléographie musicale*”, publicação de Solesmes, foi estampado um Gradual — “*Justus ut palma*” — em 219 manuscritos, desde o século IX ao XVII; pois bem: as variantes são de ordem secundária e a melodia pôde ser restabelecida criticamente com certeza verdadeiramente científica. Concordância tão perfeita, através de tantos manuscritos e de tantas escolas, só é explicável por uma tradição comum e autêntica. O departamento técnico para essas pesquisas, em Solesmes, continha, até poucos anos atrás, as fichas fotográficas de 550 manuscritos completos e de 287 incompletos.

(1) Potiron especifica ainda: há contradições patentes entre as *teorias* definidas e as *melodias* compostas.

(2) Nas “*Scholae cantorum*” da Igreja Romana, o curso de cantor, como já vimos, compreendia 9 anos; os meninos escolhidos, que ficavam sob a guia técnica de 4 *paraфонistas* — chefes de cânto — aprendiam as sete artes liberais e, *de cor*, o repertório melódico do ano.

Daí que a notação que lhes era necessária, ser apenas um recurso mnemônico ou notas *taquigráficas*... que bém o é a escritura neumática.

Não é sem motivo a afirmação de Santo Isidoro de Sevilha (+636): “*Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt*”.

Apesar de tanta diversidade, reuniremos em cinco notações as principais, que são: neumática, alfabética, guidoniana, quironômica e diastemática.

Notação neumática

Esta notação é baseada sobre o acento, pois este é o germe originário do canto (“accentus” — “cantus”). Textos antiquíssimos provam que os acentos agudo, grave e circunflexo (que une os dois) são tomados como sinais para inflexões musicais na voz.¹ Num sermão atribuído a S. Próspero de Aquitânia, lemos este singular, mas bellissimo conceito, demonstrando que os músicos, no céu, se deliciarão com músicas harmoniosíssimas: “Vós tendes um órgão construído com diversas flautas que são os Apóstolos, os Doutores de todas Igrejas, e que produzirá toda os acentos, o grave, o agudo, e o circunflexo (isto é: todo gênero de músicas), que o Espírito músico de Deus, pelo Verbo, enche (como o fole do órgão), toca e faz ressoar” (Patr. Lat., t. LI, col. 856).

O acento agudo determina um som alto; o acento grave, um baixo; o primeiro deu origem à **virga**; o segundo, ao **punctum**.

Pela combinação desses dois acentos, tiveram origem os **neumas**, isto é, grupos de sons, donde o nome desta notação de **neumática**.

Um acento grave, seguido de um agudo, deu o **pes** ou **podatus** (a primeira nota, mais baixa que a segunda); um acento agudo seguido por um grave deu o **clivis** (neuma em que a primeira nota é mais alta que a segunda).

O **punctum**, duplo ou triplo, antes ou depois da **virga** (som mais elevado), nos dá vários neumas: três sons ascendentes, o **scandicus**; três descendentes, o **climacus**; sendo o segundo o mais baixo dos três, temos o **porrectus** e assim por diante.²

Esta notação foi vantajosa como auxiliar da memória do cantor, ajudando-o a reconhecer uma melodia anteriormente estudada.

Notação alfabética

Já os gregos usavam representar as notas por letras, como estavam no alfabeto, ou estilizadas. Tinha uma notação mais antiga para a música instrumental, chamada **krusis** (3 ou 4 séculos antes de J. Cristo) e outra para o canto, **lexis**. A escala dórica (fá, mi, dó, si, lá fá, mi) tinha esta notação: A B G C L M P;

(1) O jôgo declamatório dos acentos já é um embrião de melodia; daí lhe chamar Cícero “cantus obscurior”, Marciano Capela “seminarium musices”, Varrão “imago”.

(2) Os principais neumas são: punctum, virga, clivis, podatus, scandicus, salicus, climacus, torculus e porrectus.

como as outras tonalidades (frígia, lídia e suas derivadas) eram transposições e alterações desta, todo o alfabeto estava dividido em grupos de letras com significado musical.

A Igreja aproveitou-se, especialmente através da civilização bizantina, do sistema musical dos gregos (só, porém, do diatônico) e por isso, também de sua notação. Atribui-se geralmente a Santo Ambrósio ou a S. Gregório Magno a introdução das sete primeiras letras latinas:

A B C D E F G
lá si dó ré mi fá sol

Isto, porém, se deu, talvez com maior probabilidade, no século X.

Notação guidoniana

E' contudo Guido d'Arezzo¹, monge beneditino (995-1050), o inventor da atual notação, pois uniu a neumática à alfabética, e para precisar melhor a altura dos sons, adotou o sistema de linhas paralelas (pauta).

Ele usou quatro linhas de cores diferentes: amarela, para o dó; vermelha, para o fá; pretas, para o mi e para o ré.

Como a escala partia do lá, o sétimo som (sol) era representado por G; o sol grave, porém, que precedia o lá em algumas melodias, foi designado pela letra grega g, que se chama gama, donde nos veio o termo, no significado de escala. O b, isto é, o si, podia ser quadrado (b-quadro) ou arredondado (b-mole). Foi Guido que se utilizou das primeiras sílabas da estrofe inicial do hino de S. João Batista, como meio mnemônico.

Muito mais tarde (séc. XVIII), o dó substituiu o ut, por mais eufônico;² o si veio de "*Sancte Iohannes*".

Em São Galo, como vimos, foram adotados sinais e letras suplementares: a (altius), c (celeriter), d (deprimatur) e (æqualiter), f (fragore), g (gradatim), i (inferius), k (clange), l (levare), m (me-

(1) Segundo as mais recentes investigações históricas, são dois os principais méritos de Guido: a fixação da pauta musical (que vinha encadear as notas, há séculos saltitantes sobre as palavras do texto) e a supressão dos gêneros cromático e enarmônico que se infiltraram na sacra *cantilena*.

Esse programa atrevido acarretou ao autor o afastamento do seu mosteiro de Pomposa. Perseguido, refugiava-se com o Bispo de Arezzo — Teobaldo, o qual o encaminha ao Papa João XIX.

Em 1027, Guido triunfa em Roma, quando o Santo Padre se dignou examinar todo o seu Antifonário, "*donec unum versiculum inauditum... edisceret*". Sob ordem pontifícia, ele permaneceu em Roma para ensinar seu método. É bom observar aqui que Guido e outros autores medievais falam no *quarto de tom*, que chamavam de *diesis*. Mas, segundo Pothier, isso não passou de teoria.

(2) O primeiro a usá-lo, consta, foi Bononcini (em 1673).

diocriter), p (pressionem), s (sursum, scandere), t (trahere), x (expectare), etc.¹

Notação quironômica

Chama-se assim, não tanto a um sistema novo de grafar os sons, como ao conjunto das notações rítmicas sôbre os neumas-acentos, que indicam, além do ritmo, o andamento fraseológico da melodia.

A quironomia é a arte difficil de guiar o côro com as mãos.

A notação quironômica, pois, é uma sequência de linhas sinuosas que vão indicando, pelo ondular dos gestos do mestre do côro, as ársis e as tésis, o ritmo binário ou ternário, o acento lógico e o patético.

Tendem a marcar, com precisão cada vez maior, o ritmo do canto gregoriano, seguindo a tradição comum das várias escolas de interpretação.

Notação diastemática

Um passo último veio aperfeiçoar a notação: os neumas colocados nas linhas em alturas diferentes, quase como pontos, donde o nome de diastemática, que teve seus inícios em Aquitânia. No princípio, a ligação entre um neuma e outro era uma linha ideal; mais tarde, porém, ela foi traçada à tinta. Marcava-se no início da pauta a nota (representada pela antiga designação alfabética) de que dependia a melodia, e assim, se consubstanciou a praxe da *clave*. A de dó, deriva da letra C; a de fá, da letra F; a de sol, do G (só no séc. XII); foram então as melodias gravadas no livro coral. Só assim ficava o cantor dispensado de aprender, de cor, todo Antifonário. E' óbvio que estas fases da escritura musical não existiram independentes, mas, em sua evolução, se entrosaram e completaram-se mutuamente.

X — MODOS

Tiveram os antigos três gêneros: o diatônico, o cromático e o enarmônico.

S. Clemente de Alexandria (150-216) condenava o cromatismo, como inconveniente à gravidade cristã; Guido d'Arezzo, músico severo, nada aceitou que não fosse puro diatonismo, e por isso, no seu "Micrologus de disciplina artis musicae" e em seus aperfeiçoa-

(1) São as *romanianas*, que mais tarde foram aperfeiçoadas para dar os matizes de entoação: *b*, *v*, *iv*, *len*, *moll*, *perf*, etc.; convém anotar ainda os sinais rítmicos *messinos*: *h* (humiliter), *eq* (aequaliter), *a* (auge) *n* (naturaliter), etc.

mentos de notação e de teoria, fêz desaparecer os ornamentos cromáticos e enarmônicos. Foram abandonadas as escalas gregas que tinham sons cromáticos e seus nomes passaram para escalas vizinhas. Alcuíno é o primeiro que nos fala explicitamente de oito modos ("Octoechos"), quatro autênticos e quatro plagais, isto é, derivados dos primeiros.

Os quatro modos autênticos (os de número ímpar: 1, 3, 5 e 7) começam sua escala respectivamente por ré, mi, fá e sol. Os quatro modos plagais (2, 4, 6 e 8), por uma quarta abaixo do relativo autêntico, isto é: lá, si, dó e ré. As notas finais, servem praticamente para os modos;¹ a quinta do autêntico e a terceira do plagal são as dominantes.

I	modo — Protus (autêntico)	Ré - mi - fá - sol - lá - si - dó - ré.
II	modo — " plagal	lá - si - dó - Ré - mi - fá - sol - lá.
III	modo — Deuterus (aut.)	Mi - fá - sol - lá - si - dó - ré - mi. ²
IV	modo — " pl.	si - dó - ré - Mi - fá - sol - lá - si.
V	modo — Tritus (aut.)	Fá - sol - lá - si - dó - ré - mi - fá.
VI	modo — " pl.	dó - ré - mi - Fá - sol - lá - si - dó.
VII	modo — Tetrardus (aut.)	Sol - lá - si - dó - ré - mi - fá - sol.
VIII	modo — " pl.	ré - mi - fá - Sol - lá - si - dó - ré.

. As maiúsculas são as finais² e as sublinhadas, as dominantes.³ A dominante do terceiro modo é dó e não si, e a do VII também; a dominante si foi de uso antiquíssimo; no entanto, por sua relação de meio tom com o dó, foi considerada fraca, depois do século XI, para ser corda ("Tenor") de recitação.

O bemol (só no si) indica melodia transportada de modo.

Por confusão, desde a Idade Média (Hucbaldo interpretou erroneamente uma passagem de Tolomeu), os nomes gregos usados para designar os modos gregorianos, nada significam com relação àqueles; em todo caso, aquí os enunciamos: dórico, hipodórico (I e II

(1) É preciso não confundir *modo* e *tom*.

O modo antigo (segundo Maurice Emmanuel, aceito por H. Potiron), é a "relação entre o som conclusivo da melopéia e cada um dos sons anteriores". É relação, portanto, de intervalos ou de graus melódicos. O tom, ao invés, é o que fixa em grau de altura ou gravidade, a escala modal.

Trocar o tom, é apenas transpor a melodia; trocar o modo, é desnaturá-la.

(2) As finais (não devem ser chamadas *tônicas*) em *mi*, como não são base de nenhuma 3.^a tetracordal, subentendem talvez o ré ou o dó. (Ver adiante, na música dos gregos, a formação das escalas por tetracordes).

Em geral, é da cadência final do trecho gregoriano que se deve deduzir o modo a que êle pertence; a regra antiga é: *in fine judicabis*.

(3) Não se entenda por dominante, o famoso V grau moderno. A dominante é o "tenor" ou *corda* de recitação para a salmodia; é a correspondente da nota chamada *mèse* pelos gregos.

modos); frígio, hipofrígio (III e IV modos); lídio, hipolídio (V e VI); mixolídio, hipomixolídio (VII e VIII).¹

No fim da Idade Média (especialmente por causa das doutrinas de Henrique Loris, o *Glareano*, em seu “*Dodekachordon*” de 1547) introduziram-se mais quatro modos derivados do jástico e eólico dos gregos, a que chamaram de eólico e jônico.

IX modo — Eólico	Lá - si - dó - ré - mi - fá - sol - lá.
X modo — Hipoeólico	mi - fá - sol - Lá - si - dó - ré - mi.
XI modo — Jônico	Dó - ré - mi - fá - sol - lá - si - dó.
XII modo — Hipojônico	sol - lá - si - Dó - ré - mi - fá - sol.

As melodias do IX modo são em parte transcritas no I; as do X modo, encontramos-las em alguns Graduais (“*Tecum principium*”, “*Requiem aeternam*”), transcritas no II modo; as do modo XI, são principalmente a *Salve Regina*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* da Missa IX, transcritas no V modo; as do modo XII (“*Ave Regina caelorum*”, “*Regina caeli*”, “*O sacrum convivium*”) transcritas no VI.²

Os mestres e organistas devem-se lembrar que a harmonia do canto gregoriano é fornecida por sons sucessivos, e é no Modo em que a melodia está escrita, nas cadências e notas modais, que vamos buscar os acordes para o acompanhamento, recordando que muitas vezes, há modulações, claras ou subentendidas, nessas divinas melodias.³

Adão de Fulda distingue os modos com estes qualificativos:

Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus:

Tertius iratus, quartus dicitur fieri dulcedine blandus.

Quintum da laetis, sextum pietate probatis;

Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.⁴

(1) A escala de ré é chamada *biforme* pelos teóricos medievais, pois pode pertencer ao I modo e ao VIII:

I modo (*Ré* autêntico) — Ré - mi - fá - sol - lá - si - dó - ré.

VIII modo (*Sol* plagal) — ré - mi - fá - Sol - lá - si - dó - ré.

O VII modo é precisamente o *jástico* grego.

Os termos “*Protus*”, “*Deuterus*”, etc. são de origem bizantina.

(2) Entre o séc. VIII e IX, apareceu ainda na Salmódia o “*tonus novissimus*”, chamado de *Peregrino* (“quasi rarus et barbarus”, diz Bernão, talvez por causa do “de populo barbaro” do I.º versículo do Salmo 113).

É provável sua origem bizantina.

(3) Como se classificam os 3 tetracordes em inferior (dó-fá), central (fá-si bemol) e superior (sol-dó), e do mesmo modo os 3 hexacordes (dó-lá, fá-ré, sol-mi), o meio encontradigo de modulação é a insistência melódica na 7.ª (si bequadro, si bemol, mi) que é diferente em cada hexacorde, caracterizando, portanto, diversamente a passagem.

(4) Não é bem assim. Um exemplo característico é o da Antífona jubilosa “*O Doctor optime*” e do Gradual “*Justus ut palma florebit*”, ambos no segundo modo (“para os tristes”!). Este, riquíssima jóia, apresenta duas modulações: em *Domino* (7.º modo, com um suspeito si bemol em *cedrus*) e antes do asterisco (3.º modo); é trecho descritivo: com opulência melódica vai exaltando o Justo, comparando sua vida ao esfrondejar das ramagens do cedro, pela manhã.

XI — RITMO

Dechevrens e Houdard admitem quase um compasso no canto gregoriano; no entanto, a teoria mensuralista só pode aplicar-se a alguns poucos hinos.¹

O canto gregoriano, porém, é ritmado:² ársis, quando a voz se eleva e tésis quando ela desce. Há um acento rítmico, o ictus (apôio). Estes elementos simples, reúnem-se em membros de frases e em frases; quando há proporção, temos o ritmo (ordem dos movimentos). Os tempos simples são teoricamente iguais; são os matizes de execução, a interpretação da melodia e do texto que impedem a monotonia.

A reunião dos tempos simples (tempo primeiro dos gregos) nos dá o ritmo binário e o ternário; ambos se entrelaçam na frase, numa trama admirável que nos encanta.

D. Pothier, restaurador das melodias gregorianas, definiu o ritmo por “*numerus oratorius*”, explicado por Quintiliano (medida do movimento) e praticado por Cícero, que fôra acusado de querer introduzir nos seus discursos os metros da poesia: “*Est autem in dicendo quidam cantus obscurior*” (Orat. VIII).³

(1) Os “mensuralistas” — partidários de um ritmo medido, compasso — laboraram, quase todos, num erro de confusão entre o significado de ritmo (sucessão “livre” de tempos “marcados”, não fortes, a intervalos desiguais) e compasso (volta regular e isócrona, i. é: a intervalos iguais, do tempo marcado).

a) Mensuralista puro: Pe. Dechevrens, S. J.

b) Mensuralista menos rigoroso (melodia sob lei da quantidade): Houdard, cuja teoria é a da “neuma-tempo”, i. é: cada neuma, longa ou curta, vale uma semínima.

c) D. Jeannin, OSB, procurou na melodia uma “ossatura métrica”, i. é: o acento latino dos manuscritos valendo uma semínima (o contrário de Houdard).

d) D. Ferretti, quis em sua mocidade (“Il curso Metrico”) encontrar nas melodias gregorianas os “pés” da métrica latina clássica (Voltou com sua “Gramática de Canto Gregoriano”).

e) P. Wagner, idem (Mais explicitamente: interpretação rítmica nos cantos silábicos e métrica nos cantos melismáticos).

(2) O ritmo, quer sonoro, visível, intelectual ou puramente subjetivo, é a verdadeira alma do movimento. É uma lei interna, “*lex motus*” natural; é a “*ordo motus*” das partes e do equilíbrio; é a “*lex bene movendi*”; e, na música, é a “*aequitas* (= *numerus*) *canendi*”.

A ársis é o levantar da mão, do pé (na dança); a tésis é o tempo de apôio, de repouso; é o abaixar da mão (do pé “*depositio pedis*” na dança).

O momento do apôio, chama-se de ictus, que não quer dizer “forte”, porque nada tem a ver com o acento. O acento é o acento tônico da palavra.

A reunião das ársis e das tésis forma o ritmo, que pode ser binário ou ternário.

É livre ou medido, conforme guardem ou não, as tésis, entre si, a mesma distância.

(3) Santo Agostinho também refere de si: “*in meo eloquio quantum modeste fieri arbitrator, non praetermitto istos numeros clausularum*” (De Doctr. Christ. IV, 41).

Gastoué aproxima o ritmo gregoriano ao *cursus*. O *cursus* é a sequência de fórmulas cadenciais, regidas, não pela quantidade, mas pela acentuação das sílabas.¹

D. Mocquereau, e a atual Escola de Solesmes, edifica com a maior precisão possível a teoria do **número musical**, não mensurado, mas analisável até às mínimas subdivisões; sua teoria, exposta em *Nombre musical grégorien*, já obteve a adesão dos maiores musicistas contemporâneos.

As execuções de sua Escola, em Solesmes, arrancam a admiração dos artistas mais eruditos e exigentes, e suas teorias são hoje ensinadas no Instituto de Música Sacra em Roma, no Instituto Gregoriano de Paris, na Escola Pio X de New-York.

A fixação dessas suas eruditas interpretações está sendo gravada por sinais rítmicos nas edições solesmensens.

XII — DECADÊNCIA DO CANTO GREGORIANO

Esta língua musical que acabamos de definir, foi suficiente na Idade Média para tôdas as ocasiões, mesmo para os que achavam sua satisfação fora do Santuário; não somente para os cantos litúrgicos e o culto propriamente dito, mas ainda para os mais antigos “dramas religiosos” que se vão formando a partir do ano 1000 em torno dos Offícios, e progressivamente dêles se afastando.

Possuímos a música de composições que anunciam o drama litúrgico; os assim chamados “Jogos”: o “Jôgo das virgens sábias e das virgens loucas”; o “Jôgo dos Profetas”, o “Jôgo de Daniél”. Igualmente possuímos uma espécie de moralidade dialogada, que se denomina: “O côro das virtudes”, atribuída a Sta. Hildegarda (1179), abadesa de S. Ruperto — “a Sibila do Reno” — que tem outras composições gregorianas.

Já no séc. XIII, o campo musical, ocupado sem competidor pelo canto gregoriano, começou a ser disputado também pela polifonia. Mesmo os teóricos começaram a misturar a música plana com a “música mensurabilis”.

As composições tornam-se fracas e raras. Os autores principais, são: séc. XIII — Odington, Jerônimo de Morávia, Francônio de Co-

(1) Na Idade Média distinguíam-se os *cursus*: métrico, tônico e médio. Os *cursus* empregados na Liturgia hodierna para as Orações, Prefácios, Respostórios, são estes:

<i>cursus planus</i>	ex: {	nóstris infúnde ésse confórmes	/ — — / —
<i>cursus tardus</i>	ex: {	incarnatióem cognóvimus	/ — — / — —
<i>cursus trispondaicus</i>	ex: {	illustratióem docuísti	/ — — — / —
<i>cursus velox</i>	ex: {	gloriam perducámus saécula saeculórum	/ — — — — / —

lônia, Jacopone de Todi, Inocêncio III, Pedro de Corbeil; séc. XIV — João de Muris e Enelberto de Admont; séc. XV — Adão de Fulda; séc. XVI — Gafúrio de Milão, Henrique Loris.

Os manuscritos conservaram-se puros e as melodias intatas, até o séc. XVI. A execução, porém, tornou-se menos feliz; com o progresso da música polifônica entendia-se cada vez menos a linguagem musical gregoriana, e com o desprezo da Renascença por tudo o que era medieval, perdeu-se o fio da tradição. A evolução das formas musicais trouxe mudanças substanciais também para a monodia gregoriana, que os músicos, julgando-a ainda aperfeiçoável, elaboravam para servir de elemento temático para suas composições: era o "cantus planus" ou "cantus firmus", acompanhado por outras vozes.

O Concílio de Trento limitou-se a combater os abusos que a nova música introduziu, e prescreveu uma revisão dos livros litúrgicos, efetuada por S. Pio V (1570); pelo que se fez necessária nova edição dos livros corais. Propugnou-se então pela idéia de reformar o canto de S. Gregório segundo as regras da nova música, simplificando-o com o corte dos longos vocalizos. Encabeçaram a iniciativa das alterações músicos e tipógrafos, com evidente interesse monetário. O Papa Gregório XIII encarregou em 1577 a Anibal Zollo, hábil polifonista, e Palestrina, de preparar a nova edição do Gradual e Antifonário Romano. Começar-se-ia cortando os longos melismas finais ou colocados sobre penúltimas não acentuadas, o que não soava bem aos ouvidos dos humanistas; enfim se queria um Gregoriano lento, marcado, medido.

Felizmente alguns músicos mais esclarecidos, e especialmente D. Fernando de las Ynfantas, embaixador de Felipe II junto à Santa Sé, conseguiram dissuadir Gregório XIII da reforma, e Palestrina interrompeu seu trabalho, deixando que outros músicos publicassem edições várias de livros corais. Assim João Guidetti, Chefe de cânto em S. Pedro, publicou "Directorium Chori" (1582), "Cantus Passionis" (1586), "Cantus Maioris Hebdomadis" (1587). Saíram outras edições que a S. Sé, porém, não impôs, nem declarou autênticas.

Após a morte de Palestrina, seu filho Higino, quis publicar o Gradual cuidado pelo pai, mas não lhe permitiram, por tê-lo alterado e não estar completo; e este documento se perdeu.

Em 1608, o Diretor da tipografia Medicéia de Roma, um tal Raimundo, alcançou de Clemente VIII o privilégio de imprimir livros corais, por ter arranjado tipos metálicos apropriados.

O Cardeal Dal Monte, sob Paulo V, confluiu a reforma do Gradual a Félix Anério e Francisco Soriano, e em 1614-1615 saiu essa infausta edição, chamada de "Medicéia", do nome da tipografia.

E' de lamentar que o interesse de tipógrafos tenha conseguido ornar com o sigilo da Santa Sé, tais edições, que mais parecem uma caricatura, um esqueleto do canto gregoriano, sem valor científico.

Desde então, por toda a Europa começaram-se a publicar livros corais encurtados. Os gregorianistas mais conscienciosos tinham perdido o contato com a tradição. O mal se agravou na França, pelas inovações litúrgicas dos galicanos; em quase todas as dioceses abandonou-se, pelas liturgias novas, o rito romano, e com êle, as melodias gregorianas.

São autores desta época: P.^e Francisco Bourgoing (1662) que compôs o "Rorate", Cláudio Chastelain, João B. de Contes. Compuseram-se vários hinos bons, mas difíceis de se casarem com as palavras, como o "Te Joseph celebrent".

Salientou-se o compositor Henrique du Mont (1684) que, desejando escrever Missas em canto gregoriano, acha, com certo acento de arcaísmo, formas melódicas muito belas. Mas nem o modo, nem o ritmo, com alterações sensíveis e valores marcados, estão no espírito do Canto.

A maior parte das composições, que o bom êxito da suas Missas Reais fêz pulular, não podem encontrar lugar na história da arte da Igreja, senão no capítulo das aberrações.

XIII — RESTAURAÇÃO GREGORIANA

Desde o princípio do século XIX, por toda a parte, se erguiam vozes pedindo a reforma do Gregoriano, especialmente nos Concílios Provinciais.

O primeiro passo foi para a unidade do canto, assim como já se tinha conseguido a unidade da Litúrgia.

Pio IX em 1868 lançou um apêlo aos tipógrafos que quisessem trabalhar para a edição típica sob a direção da S. C. dos Ritos. Somente o tipógrafo Frederico Pustet, de Ratisbona, aceitou. Infelizmente tomou-se como base a tal edição Medicéia, que tinha pouca difusão fora da Itália, e fôra quase esquecida, mas que reapareceu em 1848 sob o nome de Gradual de Malinas.

A edição saiu em 1873, e Pio IX a aprovou e declarou autêntica e oficial, recomendando o uso para toda Igreja, e concedendo a Pustet o privilégio de, por trinta anos, ser o único impressor de edições típicas e oficiais. Entretanto não era esta a verdadeira reforma, a qual se ia lentamente preparando.

Graças ao progresso dos estudos históricos, a atenção dos musicólogos foi atraída para o estado lamentável das melodias gregorianas.

Procuraram-se, a princípio, as edições menos cortadas do séc. XVII; assim reimprimiu-se a edição publicada em 1697 em Paris por Nivers, que conservava um hálito de fidelidade. Foi então que se ouviu na abadia beneditina de S. Pedro de Solesmes o grito de volta "ad fontes Gregorii". O paladino desta campanha

foi D. Próspero Guéranger, primeiro abade de Solesmes, o restaurador da Liturgia romana na França, que agora estendia sua obra às melodias gregorianas, procurando suas formas primitivas, nos manuscritos anteriores ao séc. XVI, o século da decadência. Formulou o seguinte princípio básico: "quando muitos manuscritos, de época e região diferentes, concordam em uma versão, esta é a original e genuína".

Descobriam-se em 1847 o manuscrito bilingue de Montpellier, que ia ajudar a ler os neumas-acentos. O Pe. Lambillotte, jesuita, grande estudioso do assunto, publicara um fac-símile do manuscrito 359 de S. Galo, tomando-o do Antifonário levado à abadia pelo célebre monge Romano. A primeira tentativa de reforma sob esta base, deu o Gradual e o Antifonário publicados em 1871 pelos cardeais de Rheims e Cambrai; edição mais ou menos de acôrdo com os manuscritos dos séc. XI e XIII, pois, se modificou alguma coisa, especialmente o ritmo.

Na Alemanha, distinguiram-se na campanha pelo canto gregoriano, De Coussemaker, Hermesdorff, Schlechet, Schubiger, Sauter, Kienle, Molitor, Raff, Pedro Wagner, e sobretudo o Côn. Witt (1888), fundador da primeira Associação de Santa Cecília¹ (aprovada por Roma em 1870), e o Pe. Francisco Xavier Haberl, que cuidou e defendeu a edição Neo-Medicéia; foi muito difundido seu "Magister Choralis".

Na Inglaterra, há muitos anos que a "Plainsong an Medieval Music Society" cultiva com grande amor o Canto Gregoriano; publicou o *Graduale Salisburiense*."

Na Itália, tentou-se ressuscitar o canto da Igreja Milanese com nova edição do Antifonário Ambrosiano.

No entretanto, D. Guéranger empreendeu com seus monges a preparação para a Abadia, de um Gradual e um Antifonário conformes à tradição verdadeira. O pioneiro neste trabalho foi D. Paulo Jaussions, que se pôs a visitar bibliotecas copiando manuscritos. A morte, porém, veio colhê-lo em plena atividade aos 36 anos de idade, em 1870. Colaborou com êle por dez anos D. José Pothier; juntos redigiram um memorial dos princípios que deveriam reger a restauração; "Les mélodies Grégoriennes", publicado em 1880, obra capital, marcou época; era como o prefácio da Restauração prática.

No Congresso de Música Sacra, reunido em honra de Guido, em Arezzo, no ano de 1882, travou-se viva polêmica em tôrno da neo-medicéia, e as idéias de D. Pothier tiveram uma vitória inconstestável no campo científico.

(1) Uma lenda insinuava o nome de Palestrina para fundador da "Pia Confraria dos Músicos" de Roma, sob a invocação de Sta. Cecília. O verdadeiro iniciador, porém, é o Côn. Lateranense Alexandre Marino.

Praticamente o privilégio da edição de Ratisbona foi mantido por novo decreto, mas Leão XIII não impôs seu uso. Assim pôde aparecer em 1883, com uma perfeição relativa, o Gradual de Solesmes, trabalho de 24 anos de estudo. D. Pothier continuou publicando o "Liber Antiphonarius", (1891), o "Liber Responsorialis" (1895) e outras publicações de trechos extraídos de fontes medievais, as mais diversas, como o "Compendium", "Variae Preces". Cultivou também a composição no estilo gregoriano, e além das adaptações para Ofícios recentes, produziu a coleção popular dos "Cantus Mariales" (1903).

No entanto, Pustet, sentindo-se ameaçado na sua posição privilegiada de editor único de edições típicas, por trinta anos, tentou sustar os trabalhos de Solesmes em nome de uma autoridade superior, ou ao menos, desacreditá-los. Surgiu assim a célebre e longa controvérsia entre Ratisbona e Solesmes, a qual se estendeu à autenticidade, legitimidade e mesmo interpretação do canto gregoriano. Foi então que se salientou o gênio de D. Mocquereau.

André Mocquereau nasceu de pais músicos, a 6 de janeiro de 1849, em Tessonville, vila de Anjou. Aos vinte e seis anos de idade entrava em Solesmes, ordenando-se sacerdote em 1879. Ao invés de atrativo, sua vasta cultura musical lhe inspirava aversão pelo Canto litúrgico. Ao lado da grandiosa música moderna, que tanto o fascinava, aparecia o Canto eclesiástico, ainda na sua interpretação imperfeita; mas ele propôs não mais se ocupar da música moderna, e foi fiel.

D. Couturier, segundo abade de Solesmes, mandou-o trabalhar com D. Pothier. Dentro em pouco, o discípulo igualou o mestre. Suas qualidades foram uma revelação no campo da interpretação e execução, e o Abade impôs-lhe a direção do canto, mandando-o mesmo dar aula à comunidade, na presença do seu mestre.

D. Mocquereau tornou-se assim o fundador da Escola de Solesmes. O estudo dos manuscritos e a direção dos cantos descobriram-lhe a grandiosidade da obra começada por D. Guéranger. Percebeu que estava apenas começada, e que a reforma não seria duradoira se não fôsse científica. Empreendeu então viagens para estudos, e adquiriu manuscritos; travou relações com os estudiosos, e pela fotografia reuniu em Solesmes centenaes de manuscritos de tôdas as partes. Fundou-se assim o Centro especializado de Paleografia gregoriana, como verdadeira Escola Superior, de onde saíram exímios mestres.

Em 1889, D. Mocquereau, de acôrdo com D. Pothier, criou a obra monumental "Paléographie musicale". Consiste na reprodução fotográfica de manuscritos com os respectivos estudos; ao morrer D. Mocquereau (1928), já se tinham publicado 15 volumes.

Dois pensamentos dirigiram D. Mocquereau nesta criação genial: o primeiro era uma grande lealdade científica. Pela foto-

grafia todos seguiriam o trabalho de Solesmes e julgariam de seu valor; o segundo, era o pensamento de defesa contra Ratisbona.

Ele provou, com a reprodução de mais de 200 manuscritos do Responsório "Justus ut palma" a possibilidade de encontrar com certeza a tradição melódica, e destruindo o prestígio da neo-mediceia, edificou, com precisão cada vez maior, pelo estabelecimento objetivo dos fatos, a doutrina solesmense. O prefácio à reprodução do manuscrito de Montpellier, que ocupa o tomo sétimo, teve o valor de um manifesto, dirigindo Solesmes pelo caminho que iria terminar no "Nombbre Musical Grégorien", obra capital, em que D. Mocquereau expõe sua teoria, que é a teoria de Solesmes. Muitos músicos não quiseram seguir até lá, mas estava praticamente ganha a causa da restauração gregoriana.

Leão XIII, com um "Breve" de 1901, dirigido ao Abade D. Delatte, louva os trabalhos de Solesmes, deixando entrever a próxima reforma, à expiração do privilégio de Ratisbona.

E ela veio veio com o "motu próprio" de 22 de novembro de 1903, um dos primeiros atos de Pio X. Um segundo "motu proprio" de 25 de abril de 1904 ordenava uma Edição Típica, oficial, sob os cuidados de Solesmes. O trabalho da revisão foi entregue a uma comissão Pontifícia Internacional, presidida por D. Pothier.

Essa edição foi chamada Edição Típica Vaticana, e foi imposta a toda Igreja; a Santa Sé reservou para si a propriedade literária, dando porém, liberdade a todos os editores para reproduzi-la integralmente ou em parte, com as devidas licenças.

Assim logo se difundiram as edições "juxta typicas". Permittiu-se a transcrição dessas edições com as notas modernas.

Quanto às edições "juxta typicas" cuidadas por Solesmes, chamadas rítmicas, pelos acentos e episemos que D. Mocquereau lhes acrescentou, a princípio foram apenas toleradas pela Santa Sé, mas depois aprovadas e divulgadas.

Saíram sucessivamente da edição Vaticana: o "Kyriale Vaticanum" (1905), "Cantus Missae" e "Graduale Vaticanum" (1907), "Officium Defunctorum" (1909), "Antiphonale diurnum Romanum" (1912), "Officium hebdomadae Maioris" (1922), "Officium Nativitatis" (1926).

D. Pothier faleceu em 1923, como abade de Santa Wandrila, na Bélgica, e D. Mocquereau¹ em 1928, em Solesmes.

(1) D. Mocquereau foi um dos miraculados de S. João Bosco.

D. Couturier, sucessor de D. Guéranger como Superior da Abadia de Solesmes, havia solicitado uma visita do Santo.

D. Bosco está em Paris (1883) assediado continuamente por ricos e pobres, nobres e pessoas do povo. Acorrem a ele para audiências, pedir favores, orações, graças ou milagres. Na impossibilidade de ir a Solesmes nessa ocasião, o Su-

Outros gregorianistas célebres e “mocqueristas” são: Georges Houdard, D. Germano Morin, Pe. Dechevrens, H. Potiron, Amadeu Gastoué, C. Bordes, D. Lucien David, Júlio Bas, D. Ferretti, D. Suñol, o Pe. João Grosso SDB, na Itália.

Em Roma, o Pe. De Santi SJ, fundou em 1910 uma Escola de Música Sacra que Pio X elevou a Instituto Pontifício de Música Sacra, e a que Pio XI concedeu os graus acadêmicos; em Paris, em Nova York e outros centros, se fundaram Institutos superiores de Gregoriano.

A restauração chegou, pois, a bom término; e Pio XI na Constituição Apostólica “*Divini Cultus Sanctitatem*” de 1928, nos dá os meios para que ela seja universal: formação do cléro no Canto Gregoriano, organização das Escolas, especialmente de meninos, participação dos fiéis ao Canto litúrgico.¹

perior resolveu enviar a Paris o Beneditino que mais necessitava de sua visita. Era D. Mocquereau.

Estava sofrendo de uma laringite crônica que o tornava quase afônico. Imagine-se o abatimento que isto lhe causava, pela impossibilidade de continuar a ser o mestre-capela do mosteiro e levar adeante a obra da reforma. D. Bosco o abençoou na sacristia da Capela das Damas do Cenáculo, recitando com êle um *Pater* e *Ave*; colocou em seguida suas santas mãos na garganta do jovem monge.

...D. Mocquereau foi, até o término de sua longa vida, mestre-capela de Solesmes; tomou parte em inúmeros congressos e reuniões, sendo a alma da cruzada na reforma das melodias litúrgicas.

(1) “...au Brésil, le chant grégorien n'est guère connu et pratiqué que dans les couvents et chez les Bénédictins de Rio de Janeiro et de São Paulo, et encore avec plus ou moins de bonheur dans l'exécution” assim mesmo está escrito por J. C., à pág. 77 da *Revue Grégorienne*, de março-abril, 1948!

Será possível? Não é exagero?

Essa observação, fôrça é averbá-la de superficial e, portanto injusta.

Aí fica, contudo, uma dolorosa, mas salutar advertência.

Noções Históricas sôbre a Polifonia Sacra e suas principais Escolas Clássicas

Em tôda a antiguidade a música se manteve monódica (mono-melódica), de modo que quando os antigos cantavam em côro, faziam-no sempre com acompanhamento de instrumentos musicais em uníssono ou à oitava.

As primeiras tentativas de música a muitas vozes aparecem na Idade Média,¹ especialmente com relação ao acompanhamento do "órgano" (*vox organalis*), no início também ao uníssono ou em oitava. Aos poucos, vieram aparecendo os demais intervalos (a começar dos de quarta e de quinta), sendo Escoto Erígena o primeiro escritor no qual se encontram alusões ao assunto.

I — FASE INICIAL

Órgano

Ubaldo (840-930), autor da "Música enchiriadis", é o iniciador do sistema de acompanhamento, por êle chamado *órgano*, que consistia no acompanhamento de uma segunda voz, paralela à principal, em quarta inferior.

Diafonia

Da mesma época é a *diafonia* ("concors discordia"), sistema mais livre que o *órgano*, por admitir intervalos não uniformes, entre os quais ocupam lugar de relêvo as dissonâncias ou *diafonias*. Só mais tarde, nas glossas ou *escólios* ao *órgano* de Ubaldo, é que se fala no acompanhamento por quintas superiores ("*organum supra vocem*" de Guido).²

Gimel

Outro germe da polifonia é o *gimel* ("*cantus gemellus*"), forma de composição originária da Inglaterra, em que o *cantus firmus*

(1) Mesmo no período áureo (séc. VI e VIII), uniam ao canto uma segunda parte. Em Bizâncio, desde o século IV se cantava a duas vozes, sendo que uma sustentava o tenor (som modal). Chamava-se a isto "íson".

(2) A diferença entre o *órgano* e a *diafonia* não é bem precisa; o próprio Guido, preceituando modos de "organizar", diz: "De diaphonia, idest, organi praecepto. Diaphonia vocum disjunctio sonat, quam nos organum vocamus"...

vem acompanhado por uma segunda voz à terça superior ou inferior e algumas vezes à sexta. Sua importância está em ter dado origem ao fabordão, que não tem relação com o atual, de origem clássico-polfônica.

Fabordão

É um canto a três vozes, em que o “cantus firmus” vem acompanhado por uma terça superior e outra inferior (série de tríades). A novidade consiste no emprego das terças e sextas, proibidas então, pois, segundo as regras da Escola de Pitágoras, só a oitava, a quinta e a quarta eram consonâncias. Como, porém, a terça inferior era executada uma oitava mais alto (i. é: uma sexta sobre o canto), o baixo (*bourdon*) não era verdadeiro, donde o nome, *bordão falso* ou *fabordão*.

Discanto

Tanto a diafonia de Ubaldo, como o gimel e o fabordão não eram ainda contraponto (simultaneidade de várias melodias e de diversos ritmos), cujos inícios vamos encontrar no *discanto* do século XIII, que com seu brilho, apesar de efêmero, veio marcar novo passo no incipiente desenvolvimento da polifonia. Era o *discanto* (desacôrdo, desarmonia) o gênero de composição em que as vozes se moviam nota contra nota, em movimento contrário, e de modo tal que cada voz executava uma melodia independente.

Havia duas espécies de *discanto*: simples e flórido.

No primeiro, se o “cantus firmus” ou tenor subia, ele, sempre em movimento contrário, descia e vice-versa; o final era em uníssono.

O flórido era ornado de melhores melismas sob o tenor; daí a necessidade de se fixar a duração do tempo, o que induziu os autores ao outro grande passo: a “música mensurata”.

Inicialmente o *discanto* constava tão somente de duas partes: tenor e *discanto* (soprano). Mais tarde, de três (*motetus*, *triplum*, *quadruplum*), sendo que à mais grave, como “basis” das demais, foi dado o nome de *bassus*, baixo. Por motivo dos abusos a que conduziu (como, por exemplo, o estilo “ochetus”, soluço), João XXII proibiu-lhe severamente o uso nas funções litúrgicas, com a Constituição “*Docta sanctorum patrum*” de 1322.¹

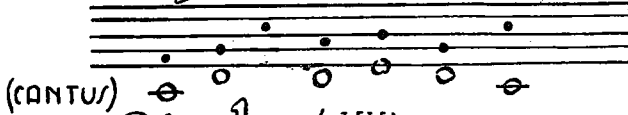
(1) Foi, no entanto, o próprio João XXII que permitiu na prática da Liturgia (em sua Extravagante do ano 1324) o uso da diafonia, nova “ars cantus mensurabilis”.

Nem tudo, porém, foram rosas para a nova arte; o Cardeal D. Capranica respondendo a um quesito de Nicolau V, dissera que o côro que cantava aquela música *sacculum sibi porcellis plenum videri!*

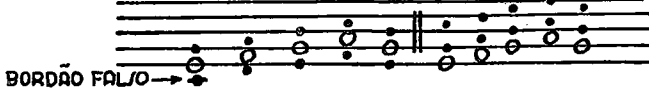
Um exemplo de “*triplum*” sacro (!) com pluralidade de textos (uma voz executando canção em língua vulgar; outra, em latim, e uma terceira implorando a misericórdia divina com o *Kyrie eleison*) pode-se ver em Romita, op. cit., pág. 38.

RESSES da EVOLUÇÃO da Polifonia

Orgão-Diáfonia (séc. IXaX).



Bordão efeito (séc. XIII a XIV)



Discanto primitivo (séc. XII)



MULTIFONIA

Cantus
Altus
Tenor I
Tenor II
Basso I
Basso II

per pro pha... tas

per pro pha... tas

per pro pha... tas

per pro pha... tas

per pro pha... tas

per pro pha... tas

Credo a 6 voz. imp da céle bre MISSA PAPE MARCELLI de Palestrina

Merecem ainda menção: a “Chapelle musique du Roi” para formar cantores e compositores; a “Ars discantandi”, conjunto de normas técnicas e diretivas. Os principais compositores são: Perotino, o Grande (“*optimus discantor*”), Felipe de Vitry (iniciador da “arte nova”); Guilherme de Machant (o mais ilustre compositor que lhe tenha aplicado os princípios e o primeiro a escrever uma Missa inteira — *Messe du Sacre* — a mais de três vozes), Pedro da Cruz (“*optimus notator*”); Leonino (“*optimus organista*”), Francônio de Paris e o de Colônia (o maior e o mais controvertido nome da época); Roberto de Sabillon, (sucessor de Perotino no órgão de Notre-Dame), Odington, etc.. No período de transição: Tapinier, Grimace, J. Clconia, Antônio Romano.

II — DESENVOLVIMENTO DO CONTRAPONTO — OS FLAMENGOS

Como nota Alaleona, “o contraponto encontrou na mentalidade da Idade Média um terreno tão propício, que nela se ambientou e se propagou com rapidez e força de infiltração, tornando-se bem depressa a expressão característica da arte musical daqueles tempos.”

O lugar do maior desenvolvimento do contraponto vocal, como também o ponto central de irradiação para toda a Europa foi, no século XV, Flandres. Quer por pertencerem suas composições ao campo sacro e profano, quer por suas célebres Missas sob tema gregoriano (“*Iste Confessor*”, “*Ave maris Stella*”, “*Da pacem*”), profano (“*Fortuna desperata*”, “*L’homme armè*”) ou de livre invenção (“*Missa sine nomine*”, “*Missa ut re mi fa sol la*”, “*Missa ad fugam*”), quer ainda por suas célebres interpolações (“*falciturae*”) — “*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, Primogenitus Mariae Virginis Matris; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram ad Mariae gloriam, quoniam tu solus sanctus, Mariam sanctificans, tu solus Dominus, Mariam gubernans*”... — ou pelo excessivo uso da imitação, do cânone e da fuga, tornaram-se êles célebres na história do desenvolvimento da arte musical para o que contribuíram muitíssimo.¹

(1) Tais Missas eram em geral intituladas com o nome do canto que lhes fornecia o tema. Delas dizia Grafeu de Norimberga: “*qui Missas veterum musicorum non horit veram musicam ignorat*”. Tinha grande aceitação na época os artificios levados então ao máximo de subtileza e argúcia. Assim, por exemplo, pelas palavras “*canit more Hebraeorum*”, “*miser cordia et veritas obviaverunt sibi*” ou “*vade retro, Satanas*” indicavam o cânone retrógrado ou “concrizans”; sob “*clama ne cesses*”, omitindo todas as pausas; sob “*qui se exaltat humilabitur*”, com a partitura de cabeça para baixo; sob “*noctem in diem vertere*”, que se deveriam ler como brancas as notas pretas e vice-versa; no Magnificat, para se indicar que o baixo devia fazer pausa quando o côro chegasse às palavras “*Deposuit potentes de sede*”, estava escrito: “*bassus deposuit vestimentum*”!

São seus mais famosos representantes: João de Ocheghen (1430-1495), chamado pelos contemporâneos "Tesouro da música", originalíssimo no uso de uma harmonia consciente e arquitetônica; Tiago Obrecht (1450-1505), de estilo imitativo, particularmente puro e expressivo, autor de 20 Missas completas, 21 motetes, "Requiem", "Paixão segundo S. Mateus" a 4 vozes, etc.; Josquim des Prés (1460-1521), o mais insigne maestro da época, e um dos maiores de todos os tempos, "ídolo da Europa", autor de 32 Missas e numerosos motetes e canções.¹

O último representante dessa escola é o "Orfeu da Bélgica", Orlando de Lasso, nascido em Abons, no Hennegau, no ano de 1532, e morto em Munich, ao 14 de junho de 1594. Na elaboração de suas inumeráveis obras (mais de 2.000 composições, entre as quais 1.200 motetes, 52 Missas, 100 Magnificats) mostrou-se um "espírito universal. Grande nos gêneros lírico e épico, teria sido grandíssimo no dramático, se sua época o tivesse possuído. Reuniu em si toda a música européia de então, e de modo tal, que nêle brilhavam, como em complexo característico, os elementos flamengo, alemão, francês e italiano" (Dr. Haberl). Colocou-se sob sua efígie a expressiva indicação: "Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem".²

III — ESCOLA ROMANA

Chegamos agora ao Mestre incomparável da arte polifônica, ao maior representante da celebrada Escola Romana: aquêle cujo nome, aureolado pelos fulgores da fama, supera de muito os demais, por ter sabido elevar ao apogeu de sua soberania esta sublime arte polifônica, que enleva os corações, arrebatando-os aos mais excelsos esplendores do belo.

João Pedro Lulz Sante.³ — Nasceu em Palestrina (no Lácio, uma das seis sedes suburbicárias de Roma) no ano de 1525 (ou 1526). Aperfeiçoou-se na arte musical em Roma, sob a direção mais pro-

(1) "O Josquime, Deo gratissime, nascere mundo compositure diu, quem clamat musica patrem", ... assim exclama enfaticamente em seu poema o monge mantuano Teófilo Folengo, sob o pseudônimo de Merlin Cocaio.

(2) Ao maravilhoso incremento tomado pela música nos fins do século XV, não foi estranha a invenção da imprensa musical, devida talvez a Otaviano Petrucci (1466-1539), cujas numerosas edições (de 1501 a 1523, abrangendo volumes inteiros de Missas de Josquim, Agrícola, Obrecht, Issak, etc.) contribuíram grandemente à difusão e incremento das produções artísticas.

(3) Costuma-se dizer que os nomes célebres passam por singulares peripécias; o de Palestrina não o fugiu; eis uma colheita notável sobre as suas mutações nos registros e edições de madrigais, êle ainda vivo: Giovan Palestrina, Giovanni Palestina, Palestrino, Pallestrina, Palestina, Pellestrino, Pelestino, Pelestrino, Pelestrina, Ponestrina, Gio. Palestina, Gio-Prenestini, P. A. Penestrina, Gio. Pier Lavigi, Gianetto, Gianetto da Pelestrino, Gianetto Palestrina, Gianetta Palaestrina, Joann Palestinae, Pierluigi da Pelestrino, Pierluisci, Pierloicci da Palestrina, Gio. da Pelestrino (etc... escreveu Cametti!).

vavelmente do P^e. Firmino Lebel (morto em 1573). Organista e mestre de canto de Santo Agapito em sua terra natal (1547), é nomeado maestro dos “meninos-cantores” da Capela Júlia (1551), pelo seu querido cardeal-bispo, recém-eleito, Paulo III. Quatro anos mais tarde, o mesmo Pontífice (ao qual tinha dedicado em 1554 sua primeira publicação de 5 Missas) o admitia como cantor da Capela Pontificia, de onde, por infundadas e invejosas acusações de ser por demais madrigalista, é despedido no ano seguinte; Paulo IV o nomeia mestre-capela em S. João de Latrão. Datam dessa época os maravilhosos “Improperia”. Entre os dois citados Pontífices subiu ao trono de S. Pedro, em efêmero reinado, o Papa Marcelo II, que irá emprestar o próprio nome à obra-prima do “Princeps musicae”. Em 1561, passa a Santa Maria Maior, não cessando de publicar coleções de Missas, motetes e também de madrigais. Daí volta à Capela Júlia (1571). Durante a estada em Santa Maria Maior, inicia-se o principal período da vida do Maestro e de toda a história da música polifônica, quando, no Concílio de Trento (1545-1563), tratou-se da reforma da música sacra, à qual estava intimamente vinculado seu já célebre nome. Segundo os últimos estudos críticos, pôde-se reconstruir toda a história dos acontecimentos, assim sucintamente exposta por Haberl: “As queixas contra a desordem introduzida na música sacra (por causa dos textos ininteligíveis, da prolongação exagerada das composições, do caprichoso, molesto e inconveniente mau gosto dos cantores), já vinham desde a metade do séc. XVI; as palavras “ab ecclesiis” da XXII sessão do Concílio de Trento, que no mês de setembro foram formuladas em decreto, fazem supor que os Legados romanos e os Padres do Concílio já tivessem preparado o material necessário. Quando sob S. Pio V os dois Cardeais Vitellozzi e S. Carlos Borromeu se puseram a reformar a Capela Pontificia, veio novamente à baila a questão da música sacra figurada. Foi o momento azado para Palestrina, (e talvez Animuccia), apresentar à Comissão uma Missa, (além de outras duas) a 6 vozes, composta nos tempos de Júlio III. Tal Missa está ainda sem título nos códigos de Santa Maria Maior; tão somente em 1567 foi impressa com o título de “Missa Papae Marcelli” em reconhecimento à memória do Card. Marcelo Cervino, que fôra Papa sob o nome de Marcelo II. Pôde assim Palestrina demonstrar que, se os textos litúrgicos se tornavam ininteligíveis, isso não se devia à arte, mas ao capricho dos compositores”.¹

Com a favorável acolhida da “Missa Papae Marcelli”, recebeu seu estilo a sanção oficial e à primorosa obra coube o ser reconhecida, nos séculos posteriores, como sua mais célebre criação. E à pessoa do Maestro, o honroso título de “Compositor da Capela Pontificia”, e após a morte de Animuccia, o de “Mestre-capela da Basílica de S. Pedro” (1571).

(1) Haberl — “A comissão cardinalícia de 1564 e a *Missa Papae Marcelli* de Palestrina” no Anuário da Música Sacra (apud Weinmann, op. cit.).



J. Pierluigi
de Paestring

Palestrina muito colaborou com Nanino,¹ dirigindo outrossim as célebres AÇÕES SACRAS ou ORATÓRIOS de S. Felipe Neri, em cujos braços (reza a tradição) reclinou sua cansada e gloriosa cabeça, aos 2 de fevereiro de 1594. Em sua lápide tumular, na Basílica Vaticana, foi insculpido o tão significativo quão conciso epítáfio: JOANNES PETRUS ALOYSIUS MUSICAE PRINCEPS.²

Transformara êle o contraponto medieval num concerto harmonioso e dulcíssimo de expressivas melodias. Diz o cón. Proske: "O séc. XVI — com suas colunas terminais Josquim e Palestrina, os maiores gênios da época — foi chamado o século de ouro da música sacra.

Entre tôdas as escolas de arte, a que maior admiração excita é a romana, que possuiu em Palestrina seu mais elevado e artístico expoente.

Enquanto quase todos os artistas companheiros seus prestavam homenagem ao progresso, seu talento, o mais rico e fecundo dentre todos, contentou-se com os meios que lhe fornecia a santa antiguidade, tornando-se modelo acabado para os maiores maestros que o seguiram, ministrando-lhes ocasião de glorificarem o próprio nome, e valer-se ao mesmo tempo das formas artísticas conservadas pela tradição".

Sua característica, afirma-nos Algrain, "consiste em empregar o estilo polifônico da maneira mais conveniente à sonoridade das vozes. Em lugar de se perder em combinações de 20 e mais partes (o mais das vêzes pura ostentação), conserva em suas composições o tipo perfeito da polifonia vocal (não acompanhada por instrumentos), de maneira tão cabal e completa, que se lhe não pôde encontrar mais apropriada designação do que a de *estilo palestriniano*." E prossegue o mesmo autor, afirmando que as execuções dirigidas em França por Mons. Rafael Casimiri provaram com os fatos, como se desenvolve tal estilo sem nenhuma monotonia — bem longe de ser a "língua morta, estranha aos nossos tempos, sem indicações

(1) Dessa escola saíram Felix e João Anerio, Bernardino Nanino, Ruggero Giovanelli e F. Soriano; os dois Naninos e Soriano formaram:

E. Landi, Puliaschi, L. Vittori, A. Cifra, Valentini, Gregório Allegri que deu, entre outros, A. Corelli, Vitali e Sacioni; Bernardino Nanino por sua vez, dirigiu V. Ugolini (que deu Hércules Bernabei), P. Agostini (que deu Foggia e este O. Pitoni e este Durante, Leo e Feo da Escola Napolitana), V. e D. Mazzocchi, D. Massenzii.

(2) "Ut, re mi fa sol la ascendunt, sic pervia caelos

Trascendit volitans nomen ad astra tuum".

Singular elogio fúnebre feito por um tal Melchior, que assim emocionado, conclui: "O mors inevitabilis, mors amara et improba, mors crudelis, quae templa dulcibus sonis privas et aulas principum, Praenestinum dum necasti, illum nobis abstulisti, qui suam per armoniam illustravit ecclesiam; propterea (sic) tu Musicae dic requiescat in pace".

que nos gulem em sua interpretação”, tendo de religioso apenas o “vago da tonalidade” — e que a polifonia palestriniana é tão capaz de exprimir o pitoresco, como a suavidade ou a magnificência...

“Arte transcendental, máscula e soberba como as grandiosas linhas de uma arquitetura romana”! (Casimiri) ou (com Ambros) “arte que respira a beatitude da adoração, e, como de tudo que é idealmente belo, é facilimo sentir suas belezas, mas difficilimo o expressar com palavras o motivo da fascinação que nos comove.”

Palestrina consagrou tódia a sua obra, imensa por amplitude à profundidade, à pureza do estilo eclesiástico; daqui o fulcro sôbre o qual se apóia a verdadeira grandeza de seu caráter. “Uma calma grande, uma elevação, um ardor, os acentos mais puros, mais transparentemente luminosos que gênio musical pôde conceber até agora”. Assim nos define Mário de Andrade¹ seu estilo.

IV — CONTEMPORÂNEOS DE PALESTRINA

Entre os mais famosos, merecem especial menção: João Maria Nanino (1545-1607), sucessor de Palestrina em Sta. Maria Maior, que deve ser considerado o fundador da Escola Romana; João Annucella (m. em 1570) predecessor de Palestrina em S. Pedro, autor de muitas composições a 6 vozes (Missas, motetes, madrigais), de estilo semelhante ao do “Princeps”, por ambicionarem ambos aquela simplicidade de estilo então requerida por sábias leis eclesiásticas. Apesar de pertencer a outra escola, não deve ser esquecido o nome de Tiago Arcadelt, fecundo compositor flamengo, membro da Capela papal, e depois músico do Rei, em Pavia, onde morreu pelo ano de 1557.

A êsses, porém, sobreleva de muito a simpática personalidade do sacerdote espanhol Tomaz Ludovico de Victoria (1540-1613). Formado na grande Urbs (onde por muito tempo dirigiu o côro do Colégio Germânico), teve seu estilo fluente e muito aparentado ao dessa Escola, o que lhe mereceu a honrosa denominação de “cisme de Palestrina”.

Dêle judiciosamente disserta o Côn. Proske: “Calor e viva compreensão de si mesmo, delicadeza e suavidade, suma naturalidade tanto no curso das composições mais ricas de arte, como nas mais graves e severas; finalmente um elevado e festivo arroubo, junto à mais decorosa majestade, une-se deliciosamente na arte dêste sacerdote espanhol, de modo a fazer dêle uma figura que do céu estrelado das eras passadas, estende por sôbre nós seus maravilhosos raios.”

São suas mais célebres composições: *Officium mortuorum* (a 6 vozes), *Improperia*, *Lamentationes* e cantos do Passio.

(1) “Pequena História da Música, VIII volume das Obras completas, pág. 57.

V — POSTERIORES A PALESTRINA

São dignos de especial menção: o Sac. Félix Anério (1560-1630 — sucessor de Palestrina como compositor da Capela papal), autor de obras tais, que por longos anos passavam como se de Palestrina; Ludovico Grossi de Viadana, Sac. dos Menores Conventuais (1564-1645 — um dos inventores do *baixo contínuo*), autor dos célebres *Concerti ecclesiastici* que determinaram a transformação da composição dos motetes, unindo-os diretamente ao canto sacro; Francisco Soriano (1549-1620, já bastante dramático), autor dos “*Responsória chori ad cantum Passionis secundum quattuor Evangelistas*”; Gregório Allegri, cantor da Sistina, de 1629 até à morte (1652), autor de um famoso *Miserere* a 2 coros, de 4 a 5 vozes (executado apenas na Sexta-feira Santa, sendo proibido copiá-lo sob pena de excomunhão e que Mozart, com 14 anos apenas, transcreveu após uma única audição).

Notamos ainda: Antônio Cifra, Casciolini, Bay, Pitoni, Biordi, Valentini, Bernabei, o sac. João F. Anerio, etc.

VI — ESCOLA NAPOLITANA

Teve como iniciador Francisco Provenza (m. em 1704), autor profano e também sacro, cuja maior glória é ter sido mestre de Alexandre Scarlatti (1659-1725), o verdadeiro fundador da Escola. Passou Scarlatti toda sua vida musical em Nápoles, com exceção dos breves anos 1703-1708, em que dirigiu a Capela musical de Sta. Maria Maior. Autor fecundíssimo (chegaram a atribuir-lhe 200 Missas, 120 óperas, 15 Oratórios, muitas Cantatas, *Stabat*, um *Passio sec. Joannem*, *Concerti sacri*, etc.), teve admiravelmente unido ao gosto das composições profanas uma inspiração religiosa, não isenta do senso da polifonia. Seu sucessor é Francisco Durante (1684-1755), autor exclusivamente sacro, que quis mostrar o próprio valor escrevendo uma Missa “*alla Palestrina*”, professor de João B. Pergolesi (1710-1736).

E’ este outra grande figura da Escola, ceifado por prematura morte, quando o triunfo de suas primeiras óperas lhe convergia as simpatias dos cultos. Deixou no campo sacro, um celebrado *Stabat Mater*, *quattuor* de cordas e órgão.

Após breves pinceladas sobre a presente Escola, conclui com pesar R. Aigrain: “Decididamente vai sendo obliterada em Itália a grande tradição, fazendo-se sempre mais manifesto que já está encerrada sua idade de ouro”. E Riemann: “Quanto mais se vai desenvolvendo a ópera napolitana, tanto maior se vai tornando o contraste entre seu leviano estilo e o rigidamente eclesiástico da Escola Romana, que considerava como sagradas as tradições do estilo palestriniano; assim a composição profana e a sacra tornaram-se duas ocupações heterogêneas”.

VII — ESCOLA VENETA

Característica de tão célebre escola, sugerida pela própria arquitetura de S. Marcos (com dois órgãos e cantorias fronteiras), é a composição a dois côros, que se desenvolvem ora superpondo-se em palpitantes diálogos, ora convergindo em unidos e vibrantes “tutti”.

Teve como fundador o flamengo Adriano Willaert (1540-1562), criador da composição a dois côros, iniciador do desenvolvimento da música para órgão; é madrigalista de renome. Seu discípulo e sucessor — Cipriano de Rore (1516-1565), autor madrigalista e também sacro, chegando a escrever a 8 vozes, comprazia-se numa insistente exploração do cromatismo, alcançando mesmo penetrantes expressões de sentimentos.

Seguiu-o outro discípulo do fundador, o Sac. franciscano José Zarlino (1517-1590) que expôs mais claramente a técnica do contraponto e inaugurou a era da música harmônica. No apogeu da Escola, brilharam Vicente Ruffo, André e João Gabrieli (mortos em 1586 e 1612), o Sac. João M. Asola (m. em 1609), autor de uma coleção de Salmos, dedicada a Palestrina e um dos introdutores do “baixo-contínuo; o Sac. João Croce, de Chioggia e o Sac. Constantino Porta; Marcos A. Ingegneri (célebre pelas três óperas que lhe trouxeram o cunho de inovador) autor de páginas admiráveis em grandeza e simplicidade, por longo tempo julgadas de Palestrina. Grandes maestros em S. Marcos foram ainda: Cláudio Monteverdi (1643), um dos maiores músicos de todos os tempos, principalmente por ter libertado e engrandecido o drama musical; Tiago Carissimi (morto em 1674), pai da Cantata e do Oratório; João Legrenzi (morto em 1690), autor de 17 óperas, um dos mais assinalados cultores da música de câmara; Antônio Lotti (morto em 1740), fiel à polifonia “alla capella”; Benedito Marcelo (morto em 1690), autor de 50 salmos a 1-4 vozes com solos e coros.

Observação que brota espontânea do histórico da Escola é o sempre mais profundo e constante afastamento de seu caráter sacro inicial com consequente diminuta produção de obras que mereçam participar do culto divino.

VIII — ESCOLA ALEMÃ

Desde o início da Idade Média tornou-se notável a tendência alemã de contentar-se com cantilenas latinas (consequentemente sob temas gregorianos) ou em língua vulgar (lieder) num assaz reduzido repertório. A formação de uma escola de arte só veio após a Reforma, quando entrou em cena viva oposição entre católicos e protestantes. Numerosos então (e muitos, bem mais que medíocres) mostraram-se os compositores; citaremos apenas alguns dos católicos dentre os de maior influência e renome.

Em Henrique Isaak (flamengo, "symphonista regius" em Innsbruck) temos um dos criadores da Escola; em Henrique Finck, um grande autor de *lieders*, apesar de viver longamente na Polônia, afastado do centro da Escola; em Tomás Stoltzer, o criador de numerosos motetes, segundo o espírito tradicional no que também se sobreelevou Gregório Aichinger (Côn. de Hamburgo, morto em 1628), autor de importantes produções palestrinianas, entre as quais o *Regina caeli*, *Factus est repente* e principalmente as "*Sacrae Cantiones*."

Compositores de vulto são ainda Luís Senfl, Felipe de Mons e J. J. Fux

Os nomes mais importantes, porém, são os de Hans Leo Hassler e de Tiago Gallus (Jacó Handl). O primeiro (1564-1612), organista e compositor, deixou várias Missas e numerosos motetes; suas principais obras são, porém, os cânticos e salmos a 4 vozes, na maioría, em vibrante estilo de fuga, escritos para os luteranos.

Gallus (1550-1591) se nos antolha sempre um polifonista de grande delicadeza de sentimento e forte originalidade (principalmente em sua obra prima "*opus musicum*", coleção de motetes para o ano todo). No fervilhar dos acontecimentos da Reforma, soube tão bem conservar o espírito litúrgico tradicional, que mereceu ser chamado o "*Palestrina alemão*".¹

IX — MOZART — HAYDN — BEETHOVEN

"Tríplice constelação, gênios titânicos, todos eles fizeram músicas sacras, que não sendo litúrgicas, não se podem absolutamente executar nas funções sagradas" (Weinmann).

Wolfgang Amadeu Mozart (Salisburgo, 1756 — Viena, 1791) atravessa a história da música como fulgurante meteoro, cujo brilho se elevará repentinamente ao inspirar-se na tradição po-

(1) O uso dos cantos populares em Saxônia remonta aos primeiros grandes missionários católicos: S. Bonifácio e seus colegas, que os iam ensinando como incentivo e facilitação às próprias catequeses. O erudito Wackernagel conseguiu classificar um total de 1448 "*lieders*" (sacros e profanos) como anteriores à Reforma. Os primeiros maestros protestantes, sob insinuação direta de Lutero, começaram a trabalhar com esse gênero de composição (inspirada em temas populares ou também de criação própria), fazendo-os em seguida cantar pelos ásseclas do Reformador, em suas reuniões de culto. Não tardaram, porém, a introduzir composições a partes variadas, para povo e câro, iniciando-se então aquêle quase contínuo aperfeiçoamento, que foi resultar nos célebres *corais*, entre cujos principais representantes merecem citação: J. Walter, Praetorius, H. Schutz, S. Scheidt.

A Reforma, pois, — segundo a crítica sensata — veio apenas acentuar uma tradição católica: o uso da música popular como fator de atração para o culto divino; no demais, foi demolidora sua ação: Lutero aboliu a polifonia, condenou ao ostracismo as melodias gregorianas para tudo reduzir ao seu compassado coral.

lifônica. “Seu sólido estilo revela profundo conhecimento do contraponto, o que, mais que nas músicas de câmara, sobressai nas composições sacras” (Schubart).

Deixou-nos 15 Missas, 4 Ladainhas, 9 Ofertórios, Te-Deum e o famoso Requiem. Deixou mais: 41 sinfônias, 26 quartetos, trios, quintetos, sonatas e melodramas.

José Haydn (Rohrau, 1732 — Viena, 1809) é um dos primeiros autores de sinfonias, no sentido moderno do termo, e um dos mestres do quarteto clássico. Deixou 26 Missas, Ofertórios, Te-Deum, etc. Causa-nos real estranheza a exígua manifestação de sentimento religioso nas obras sacras do nosso compositor, homem dotado de profundo e sincero espírito católico. No campo profano: 157 sinfônias, quartetos, sonatas e Oratório.

Luís van Beethoven (Bonn, 1770 — Viena, 1827) distingue-se dos antecedentes pela grandiosidade das proporções, o que fez dele o maior compositor de música instrumental. Legou-nos duas magníficas composições: a Missa em dó (1807) e a “Missa solemnis” em ré (entre 1818 e 1822) à qual, externando uma de suas maiores características, antepôs a célebre epígrafe: “Partida do coração, possa chegar ao coração”.

Escreveu ainda: 9 sinfonias, aberturas, quartetos, trios, sonatas, Oratório, etc.

Obra religiosa, não litúrgica, deixou também **Luís Cherubini** (1760-1842) grande luminar em música de Igreja e pedagogia musical (11 Missas, Requiem, 38 motetes).

X — ÓRGÃO

Pai dos organistas é **Francisco Landino**, o cego (morto em 1397), que, sentado ao teclado de seu instrumento, transcrevia de improviso suas numerosas peças para 4 vozes. A Escola Vêneta coube, porém, ter aberto o caminho da verdadeira música para órgão.

Iniciador de tal estilo é **André Mérulo** (predecessor dos Gabrieli, morto em 1604) que, derivando de um tema único as diversas melodias secundárias, tornou homogênea a estrutura de suas múltiplas e variadas produções.

Em **Jerônimo Frescobaldi** (1583-1644) temos um dos maiores organistas e compositores, o qual, dotado de técnica perfeita, à sua engenhosa inventiva soube unir um não comum sentimento de religiosidade. Entre suas obras salientam-se os *Ricercari* e as *Tocatas*, das quais algumas são verdadeiras pérolas de arte mística, e sobretudo *Fiori musicali*, conjunto de interlúdios e peças, serviço completo de órgão para 3 Missas, cada uma das quais dotada

ainda de sua tocata para a Elevação. Pelo grande impulso dado ao desenvolvimento da fuga, é geralmente considerado como seu inventor, apesar de terem sido da Germânia Central os verdadeiros iniciadores.

Após esses pioneiros e numerosos outros (Willaert, os Gabrieli, J. C. Bach, etc.) o instrumento litúrgico alcançou o apogeu com J. S. Bach e Haendel, astros de excepcional projeção e importância não só para a época, mas ainda para todas as futuras gerações de artistas.

XI — BACH, HAENDEL

João Sebastião Bach (Eisenach, 1685 — Lípsia, 1750), que por 27 anos dirigiu o “Côro Santo Tomás” de Lípsia, se nos apresenta “entre todos os maestros e organistas como um titão, que em si mesmo incorpora tudo o que musicalmente pode sentir e produzir uma geração inteira” (Weinmann). Contudo sua música eclesiástica não é litúrgica. Entre ela notamos: 4 Missas breves (sem o Credo e Agnus Dei), a grande Missa em si menor, e seus célebres **Passios**, segundo S. João e S. Mateus. Para órgão deixou uma monumental série de fugas (com possantes e por vêzes tumultuosos prelúdios), cujo estudo, universalmente reconhecido indispensável a todo organista, enriquece ainda os maiores músicos de grandes e maravilhosas descobertas. Em seu repertório abundam páginas imperecíveis; pode-se dizer que nenhum músico conseguiu elevar-se a tão prodigiosa altura. Escreveu ainda diversos Oratórios (Natal, Ascensão, Páscoa), 200 Cantatas, corais, o “Cravo bem temperado” (24 prelúdios e fugas para piano), fantasias, sonatas, suites, etc.

Jorge Frederico Haendel (Halle, 1685 — Londres, 1759) deixou-nos 5 Te-Deums, 13 salmos, 20 concertos para órgão, etc.. Menos profundo que Bach, não deixa também de seduzir, pela clareza soberana de suas idéias, o que, ao invés do que possa parecer, nada faz perder à amplitude de seu estilo.

Escreveu também Oratórios (Messias, Sansão, Judas Macabeu). sonatas, “concerti grossi”, fantasias, etc.

Entre os católicos, notamos ainda os seguintes escritores para órgão: Vogler, Albrechtsberger, Gaspar Ett.

Em época mais recente: Bruchner, Habert, Rheinberger, Renner, etc.

XII — A REFORMA NOS ÚLTIMOS ANOS

A 4 de setembro de 1880, fundou-se também na Itália a “Associação de Santa Cecília”, com seu órgão “Musica Sacra”, periódico de Milão. Nomes que logo sobressaíram na campanha generosa foram os de Bottazzo e Terrabugio. Outros nomes importantes

da Itália, são: Tebaldini, Capocci, Perosi, Ravanello, Bas, Bossi, Casimiri, Foschini, Magri, Pagella SDB.

Além dos compositores de todas as nações, que logo aderiram aos desejos da Santa Sé, devem-se enumerar como importantíssimos fautores da reforma: os Congressos, as Universidades e as Revistas.

CONGRESSOS. Foram celebrados por toda a parte; nacionais e internacionais.

De ótimos frutos foi o promovido pela Associação de Sta. Cecília, em Milão (out. de 1906).

UNIVERSIDADES. As maiores e mais célebres são as de Ratisbona, Paris, Washington, Malinas.

REVISTAS. Entre as principais: "Bulletin de la Société Palestrina" (Dijon), "Caecilianisches Vereinnsorgam" (Ratisbona), "The Catholic Choirmaster" (Filadélfia), "Courrier de S. Gregoire" (Liege), "España Sacro Musical" (Barcelona), "Musica Divina" (Viena), "Musik and Liturgie" (Londres), "Rassegna Gregoriana" (Roma), "Schola Cantorum" (México), "Voz de la Musica" (Burgos).

O principal centro, porém, de irradiação de reforma no mundo tem sido o já célebre "Pontifício Instituto de Música Sacra" de Roma.

Foi fundado por Pio X, em 1911, com o título de "Escola Superior de Música Sacra". Mais tarde foi erigido em Faculdade, com rescrito da Secretaria de Estado, em 10 de julho de 1914. Recebeu a denominação atual pela Constituição Apostólica "Deus scientiarum Dominus", de 24 de maio de 1931. Seu Presidente honorário é Mons. Lourenço Perosi (Diretor perpétuo da Capela Musical Pontifícia). Foi por muitos anos Presidente o Revmo. P.^e Gregório Suñol O.S.B.

XIII — BRASIL

1 — De grande importância nos foi neste campo, como em outros, o memorável e importante CONCÍLIO PLENÁRIO de 1939.

No decreto 50, por ex., estabelece para as Cúrias Diocesanas a obrigação de constituírem a Comissão de Música Sacra, já tantas vezes prescrita pela Santa Sé. No § 4 do decreto 363, estabelece normas para se editar um Manual de cânticos sacros para toda a Nação. Dá ainda normas para as bandas de música (decr. 364, § 2 e decr. 407, § 1 e 2), para formação das "Scholae cantorum" de meninos (decr. 365, § 2). Proíbe os coros mistos (decr. 367, § 1).

2 — Outro grande impulso dado com generosidade à reforma da música sacra, foi a fundação entre nós de uma Revista, mensal e ilustrada. Esta veio, satisfazendo muitos anseios, em 1941, sob o nome de "Música Sacra".

Edição das “Vozes de Petrópolis”, já com vários anos de fecundo apostolado, vem cumprindo religiosa e pontualmente sua missão.

3 — Outro importante passo, cujo alcance ainda não podemos medir, é o da fundação na Capital Federal, da “Escola de Música Sacra”, anexa ao Conservatório Brasileiro de Música; é a primeira da América do Sul. Foi fundada no dia 2 de março de 1943, aniversário natalício de SS. o Papa Pio XII.

São matérias principais de ensino: Liturgia e Legislação eclesiástica — História da Música Sacra, Harmônio e Órgão — Canto Gregoriano — Polifonia Sacra — Composição — Regência.

4 — Merecem registo no campo do ressurgimento da Polifonia Sagrada as ótimas “Escolas de Cantores” dos nossos grandes Seminários centrais e dos Estudantados de Ordens e Congregações Religiosas.

Nome que impõe respeito é o do Cav. Mo Fúrio Franceschini, já mestre-capela da Catedral de S. Paulo.¹

5 — E’ preciso salientar ainda a importância suma de um documento oficial: a 4.^a Pastoral de D. Jaime Câmara, Card. Arcebispo do Rio de Janeiro, sobre a Música Sacra (15 de set. de 1945).

CONCLUSÃO

A música sacra chega ao século atual com todos os recursos da arte musical: vozes, cantochão, órgão e orquestra.

A história da Música religiosa no catolicismo é brilhantíssima; os mais fulgurantes gênios contribuíram para seu esplendor, e não há culto algum que possa competir com o católico.

O número de composições que pertencem ao gênero religioso é muito grande, e variadíssimos seus estilos. Sendo as belas artes como que uma emanção da infinita beleza divina, era muito justo que a música, rainha das artes, a Ele prestasse essa homenagem.

“*Laudemus viros gloriosos in peritia sua requirentes modos musicos.*” (Ecll 44, 1 e 5).

(1) O Mo Fúrio Franceschini, compositor e musicólogo de vastíssima cultura técnica, pertence à Academia Brasileira de Música, em que ocupa a cadeira 35.

Resumo Histórico da Música em Geral ¹

Entre os povos primitivos

"A origem da música perde-se, como dizem os historiadores, na noite dos tempos. Não há povo, por mais antigo que seja, em que se não registem manifestações musicais. Sobre a música, pode-se dizer o que Dante diz da palavra: — E' obra da natureza o falar humano.

Com efeito, não há língua mais instintiva e mais espontânea que a da música".

Exordia assim Domingos Alaleona "Il libro d'oro del Musicista".

E continua este autor (que em parte seguimos), não devemos estranhar tal tendência natural do homem, pois a música não é de sua invenção arbitrária e artificial mas lhe foi sugerida pela própria natureza; de fato, ritmo e tonalidade apoiam-se nas bases naturais da física. A base natural, física, do ritmo é fornecida pelo fenómeno da oscilação do pêndulo, e tudo em a natureza, processa-se com ritmo: as pulsações cardíacas, a contração e distensão do diafragma nos movimentos respiratórios, o passo, e o próprio homem que procura trabalhar com ritmo (haja vista o ritmo dos ferreiros, socadores, barqueiros, etc., e o exemplo remotíssimo dos segadores egípcios trabalhando sob o ritmo de uma flauta).

E a base natural, física, da tonalidade é dada pelo fenómeno fisico-harmônico. Este fenómeno pode ser verificado no sonómetro, aparelho fisico para a experimentação das vibrações transversais das cordas.

Uma corda que vibra, forma ventre e nodos.

(1) Apesar de estes "Apontamentos" se destinarem precipuamente ao cultivo da arte sacra (daí a precedência ao Gregoriano e à Polifonia sagrada), pareceu-me bem, no entanto, enriquecê-los com estas notas sobre a Música em geral e a Música brasileira contemporânea, pela utilidade que possam trazer aos desprovidos de obras especializadas sobre estes pontos.

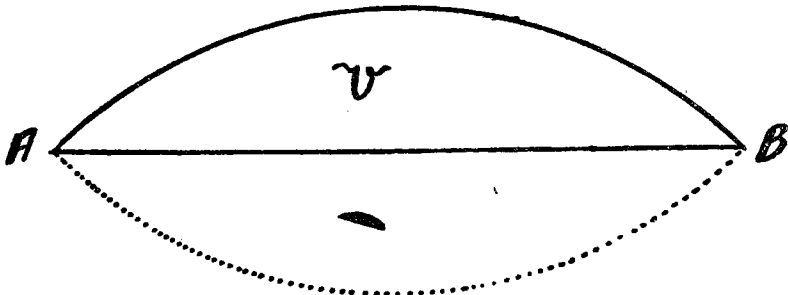


Fig. 1

a - b, são os ventres e v o nodo.

Se a corda for fixada em seu meio e se provocar novamente sua vibração, teremos 3 nodos (a - b - c) e dois ventres (v - -v') ou duas concamaerações.

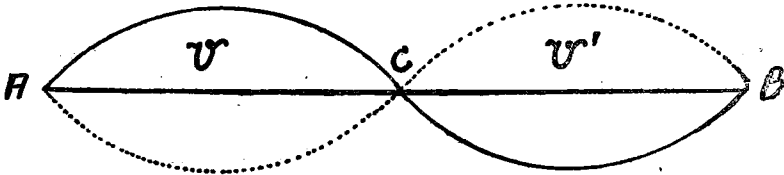


Fig. 2

O som então produzido, é a oitava do precedente. A medida que diminuirmos o comprimento da corda (Lei dos comprimentos, em acústica: "o número de vibrações aumenta na razão inversa do comprimento"), aumentaremos os nodos e os ventres, e proporcionadamente as vibrações serão 2, 3, 4 vezes mais numerosas que as do som fundamental. Estas vibrações darão os harmônicos da nota primitiva.

São estes os hamônicos de dó¹:



Fig. 3

A descoberta científica operou-se muito mais tarde; mas a percepção inconsciente foi espontânea e natural. E dessa grande harmonia natural, do rugido do mar tempestuoso, do canto dos

pássaros, do marulhar das águas nas cascatas, da ressonância da própria voz humana que foi por séculos e séculos vibrando aos seus ouvidos, é que o homem absorveu inconscientemente a própria entoação musical.¹

A música rítmica porém, que é a mais rudimentar (lembramos a das crianças e índios), veio antes da música tonal, e os instrumentos rítmicos, de percussão, antes dos tonais.

Foram muito rudimentares os primeiros intervalos melódicos, e as escalas primitivas são vagas e imprecisas.



Fig. 4

Só muito lentamente apareceram os demais sons harmônicos e as escalas convergiram para um tipo único: a escala natural, resultante do fenômeno físico-harmônico.

(1) Nota Pothier, o som sozinho, ainda não é arte. É apenas a matéria. A forma é que vem dar a vida. Esta unicamente pode vir do cérebro e do coração do homem.

A arte é a natureza aperfeiçoada, idealizada; se arte religiosa, é natureza sobrenaturalizada, divinizada!

Entre os povos históricos

Egípcios. Possuíam diversos instrumentos musicais, como harpa, alaúde, flautas simples e duplas, trombetas e tambores. Sua cultura musical influenciou a dos gregos.

Assírios e Babilônios. Usavam a lira ou cítara, e uma harpa, mantida horizontalmente, que tocavam com um plectro.

Depois de Assurbanipal, os Sargônidas foram os mecenas dos músicos que formaram grandiosos conjuntos instrumentais. A enumeração de 6 instrumentos feita por Daniel (Dan 3,5), teve ampla confirmação nos monumentos e baixos-relevo; outros ainda existiam, por ele assinalados ("et universi generis musicorum"); os nomes gregos empregados por Daniel, nos patentelam a extensão da cultura helênica.

Chineses. Tinham uma escala pentacordal (dó, ré, fá, sol, lá), que com o correr dos tempos foi sendo completada assim: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó. Usavam uma lira de cada de seda (kin) e um órgãozinho portátil (chengh) com tubos de bambu.

Indus. Tinham, como os Árabes e os Persas, uma escala heptacordal, dividida, porém, em muitos intervalos menores e infinidade de modos, de que usavam apenas 36. O instrumento principal era a vina, grande guitarra de 7 cordas.

Hebreus. Moisés, educado na corte dos Faraós, recebeu a cultura musical dos egípcios. Pelos salmos ("louvai a Deus ao som da trambeta..., com o canto dos coros, ao som das cordas e do órgão..., com os timbales afinados..."), sabemos quanto estava em voga entre eles a arte musical com que celebravam suas epopéias religiosas e guerreiras.

Daví projetava uma suave bonança no espírito iracundo de Saúl, com a maviosidade dos sons de sua harpa.

Desde o canto de Lamec (Gên 4,23) até o último canto de Jesus (Mt 26, 30), a Sagrada Escritura nomeia dezenas de vezes a música como parte integrante da vida dos hebreus.

As características dessa arte são as mesmas da música oriental: escalas diatônicas (com a terça maior mais baixa que a da nossa escala) sem notas tônicas fixas, cadência final colocada na última sílaba do verso ("diapsalma"), muitos modos. Duas são as modalidades principais do canto: recitativo e ornado.

O mais antigo é o recitativo, que, com seus acentos e cadências, se usava nas sinagogas. São reminiscências, a recitação do Alcorão nas mesquitas e as leituras rituais das igrejas do Oriente.

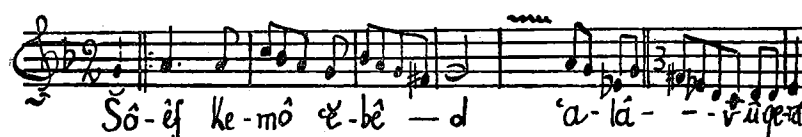
O desenvolvimento do recitativo deu o canto ornado, aplicado aos textos em verso.

Recitativo (Jó 3, 1-4)



Sinag. Damasco

Canto ornado (Hino de Ros Hasano)



Sinag. de Dam.

Fig. 5

Os instrumentos principais eram as harpas, alaúdes, trombetas, flautas e tímboles; instrumentos musicais característicos do culto, eram as trompas *shofár* e *querén*.

As massas corais e os conjuntos instrumentais eram grandiosos pelo número de executantes (4.000 segundo I Par 23); grafaram posteriormente as melodias de tradição com sinais especiais — os *tangamin*.

Gregos. São os únicos povos da antiguidade, que, anelando a perfeição da arte em tôdas as suas facetas, atingiram um nível elevadíssimo de perfeição estética na música. Para o cultor da música sacra, tem essa arte um interesse característico — o nexo que a vincula ao canto gregoriano.

Històricamente, distinguem-se 3 períodos:

a — Período de formação (730 - 650) em que domina a monodia, com o acompanhamento da cítara e da flauta.

b — Período clássico (650 - 450): predomínio do cânto; segue-se-lhe o

c — Período de decadência, com excesso de técnica, de modulações, de instrumentos.

1 — o tetracorde

Como nós sentetizamos os sons musicais em séries de 8(oitavas) e a Idade Média em séries de 6 (hexacordes), os gregos os chamavam em séries de 4 — tetracordes.

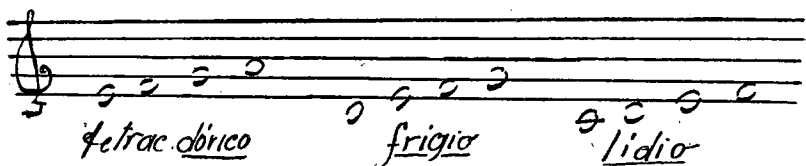


Fig. 6

Juxtapondo-os por conjunção ("sinafé") ou com separação ("dizaeuxis"), obtinham-se as escalas; na sinafé, a mesma nota em que se concluiu o tetracorde era o ponto de apóio para o segundo; na dizaeuxis, a união era apenas de juxtaposição dos 2 tetracordes.

Sistema perfeito ("teleion") era a série de 15 sons correspondentes às 15 cordas da lira, divididos em 5 tetracordes.



Fig. 7

2 — os modos

Cada nota da série diatônica deu uma escala; como temos 3 tetracordes, estes originaram uma escala correspondente e uma derivada (hipo) uma quinta abaixo; a última, atribuída à poetisa Safo, teve por base o si.



Fig. 8

3 — os tons

Como êstes 7 modos podiam ser transpostos para todos os 12 gráus da escala cromática, os gregos vieram a possuir 84 tetracordes:

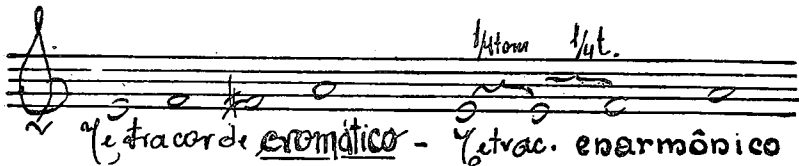


Fig. 9

4 — o ritmo

A rítmica da música helênica, baseava-se na da poesia e esta, na das sílabas, que podiam ser breves ou longas. Com o agrupa-

mento das sílabas, obtinham os pés métricos (compassos) e com estes a frase e o período musical.¹

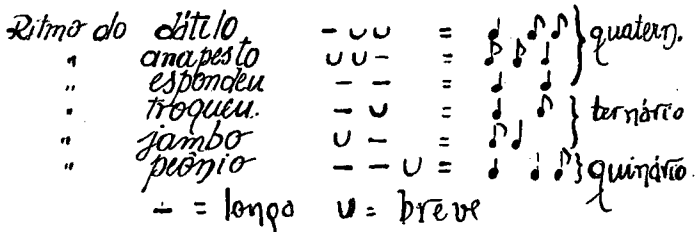


Fig. 10

A notação musical era feita com as 24 letras do alfabeto jônico², a que já aludimos. E nos teatros, as tragédias executavam-se com música (os poetas eram músicos) e os diálogos sob um recitativo ("melopéia") ao qual o côro respondia.

Eis aí o germe do melodrama moderno.

Os instrumentos principais eram a cítara ou lira, a flauta ("aulos", pequena clarineta rudimental) e as trombetas.

A música na Hélade era fator fundamental da pedagogia. Seus peãs eram símbolos patrióticos; para cada ordem de sentimentos consagrava-se um modo.

Romanos. Adotaram a cultura poética e musical dos etruscos e dos gregos. Contribuíram com alguns instrumentos militares: tuba (trombeta reta), "buccina" (recurvada) e corneta.³

(1) Notar que, segundo Aristóteles, o jâmbico faz parte de nosso linguajar comum, e, que^o (Retórica, III, 8) é no metro jâmbico que regularmente nos expressamos.

(2) O último documento conhecido desta notação é o hino cristão de *Oxyrhynchus* (fim do III séc. depois de Cristo).

Outros fragmentos musicais mais antigos dos helenos; o "côro de Orestes" (408 a. C.); os hinos delficos à Musa e ao Sol; o epitáfio de *Seikilos* (ária de Trales, I.º séc. após C.); hino a Nêmesis (II.º séc.); os fragmentos vocais de Contrapholinópolis.

(3) Segundo Lucano, Cesar passou o Rubicão ao som de sua fanfarra militar:

"Lo stridere de'litui, e il clangore
 Degli oricalchi, e il rauco suon de'corni
 Dan del Marte sacrilego l'acento".

Enquanto isso, as falanges dos Legionários entoavam o famoso:

"Mecum adducimus calvum".

ou 120; com o sinal cortado, a semibreve seria de 100-120, e a mínima de 200-240.

Na segunda metade do século XVI, já a semibreve, mesmo no tempo diminuído, valia um só tactus, porisso sempre com o valor de: MM = 50 ou 60.

A música no Renascimento

Melodrama

O culto e o amor da arte clássica que animaram os inovadores do renascimento, estenderam-se à música.

Em Florença, um grupo de artistas chefiados pelo Conde De' Bardi, tomou por objetivo realizar obras sob o modelo da antiga música clássica dos gregos: melodia expressiva e união íntima entre música e poesia, no teatro.

Em 1590, foram levadas à cena na corte de Florença as "Pastorais" de Emílio de' Cavalieri: *Il Satiro* e *La disperazione di Fileno*; em 1594, a *Dafne* de Rinuccini; em 1600, a *Euridice* de Peri e a omônima de Caccini; e em Roma, a *Rappresentazione de Anima e Corpo*, de E. de' Cavalieri.

Eis aí os primeiros gloriosos monumentos do melodrama moderno.

O estilo é novo: canto monódico sustentado por instrumentos; o acompanhamento era floreado, à fantasia, sobre o baixo-cifrado escrito pelo compositor. Um exemplo daquelas arcaicas orquestras sinfônicas, temo-lo nesta citação de De' Cavalieri, no Prefácio de *Anima e Corpo*: "una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarrone o Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto, come ancora un Organo soave con un Clavicembalo, un Chitarrone o Tiorba che si dica..."

Cláudio Monteverdi (Cremona, 1567) deslocou o centro melodramático, de Florença e Roma, para Veneza. É um grande poeta-músico do Renascimento. O melodrama saiu das salas aristocráticas da corte, para os teatros públicos, como expressão popular dos sentimentos humanos.

Características do seu estilo são a vivacidade do colorido e o atrevido cromatismo. Escreveu: *Orfeo*, *Arianna* e *L'incoronazione de Poppea*.

Fundou uma escola — a vêneta — de que são ilustres representantes: Cavalli, Marcantonio e Giovanni Legrenzi, mestre-capela de S. Marcos.

Como Monteverdi, assim Alexandre Scarlatti (Palermo, 1659) deslocou novamente a sede do melodrama, desta vez para Nápoles. Escreveu, com fecundidade incrível e num estilo cheio de brio e paixão, mais de 100 óperas, 400 Cantatas e 200 Missas! De-

envolveu a ópera cômica napolitana que deu uma brilhante plêiade de artistas geniais: Durante, Leo, Porpora, Feo, Jommelli, Piccini, Sacchini, Zingarelli, Leonardo Vinci, Pergolesi, Paisiello e Cimarosa.

Mas como a soalheira do zênite preconiza frequentemente o desequilíbrio atmosférico da tarde, assim esta pujança deslumbrante levou a célebre escola, já mundial, à decadência, ao melodismo excessivo e banal, às árias “di sortita”, ao enrêdo mal alinhavado, ao despotismo tirânico dos cantantes e “divas”.

E estamos nos inícios de 1700, quando vai começar a reforma de Gluck.

Oratório

Este gênero musical nasceu em um ambiente sacro — os oratórios — centros de piedade e devoção, que floresceram como que a reagir sobre a llicenciosidade do Renascimento. S. Felipe Neri fundou um Oratório em Roma (1558). Entre vários exercícios de piedade, veio a se intercalar o canto, em forma de canção ou vilanela a várias vozes. Pouco por vez, introduziu-se na poesia cantada um trecho narrativo e dramático, extraído sempre do manancial riquíssimo da Bíblia. Estes trechos, que nos inícios eram executados pelo côro, mais tarde ficaram sendo um recitativo por um só cantor. O conjunto adquiriu finalmente uma forma representativa, sem a cena, porém.

O grande nome do Oratório, é Tiago Carissimi (Marino, 1605) autor fecundo, músico-poeta, de um estilo ardente e humano.

O progresso artístico dêsse estilo atingiu o apogeu com Bach e Haendel, modernamente com Perosi (1872).

Ópera — A reforma de Gluck

Gluck (Weidenwang, 1714) foi o reformador do melodrama. Associando-se ao libretista Ranieri de'Calzabigi, de Liorne, escreveu suas óperas reformadoras: *Orfeo*, *Alceste*, *Armida*, *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauride*. Paris divide-se em dois campos artísticos: o dos “bufonistas” e o dos “antibufonistas” e em “Gluckistas” e “Piccinistas” (de Piccini, da escola napolitana).

A arte de Gluck impôs-se; temos mais, A. Sacchini, A. Salieri, Estêvão Mehul, e seus continuadores, L. Cherubini e G. Spontini.

E com êsse elo, atingimos a época áurea de Joaquim Rossini (Pesaro, 1792- Passy 1868), que estabilizou a forma da ópera. Autor fecundíssimo e genial, deixou as duas obras-primas: *Guilherme Tell* e *O barbeiro de Sevilha*.

Segue-se-lhe o famoso trio italiano: Bellini, Donizetti, Verdi.

Vicente Bellini (Catânia, 1801 — Paris, 1835), gênio de uma arte fêrvidamente apaixonada, legou-nos, entre outras, **Norma** e **A Sonâmbula**.

Caetano Donizetti (Bérgano, 1797 — 1848) genial e fecundíssimo, de arte terna e elegante, deixou para o patrimônio universal: **Lucia de Lammermoor**, **Don Pasquale**, **L'Elisir d'amore**, etc.

José Verdi (Roncole, 1813 — Milão, 1901), o maior gênio de óperas, de comovente humanidade de inspiração, de um másculo vigor dramático, escreveu uma série de óperas imortais, como por exemplo: **Rigoletto**, **Il Trovatore**, **La Traviata**, **Aida**, **Otello**, **Falstaff**.

Em França, os iniciadores da ópera nacional, são: J. B. Lulli (Florença, 1632 — Paris, 1687), com as óperas **Alceste** e **Teseo**; J. F. Rameau (Dijon, 1683 - 1764), com as óperas principais **Hipólito** e **Arícia**, **Castor e Polux**; A. Grétry (1741-1813) e D. Auber (1782-1871).

A escola francesa de ópera teve, posteriormente, mais êstes grandes representantes: C. Gounod (1818-1893) com **Safo**, **Fausto**, **Romeu e Julieta**, **Mireille**; J. Bizet (1838-1875) com **Carmen**, **L'Arlesienne**, etc.; J. Massenet (1842-1912) com **Manon**, **Werther**, etc.

Na Alemanha, temos: C. M. Weber (1786-1826) com **Freischütz**, **Oberon**, **Euryante**; J. Meyerbeer (1791-1864) com **Huguenotes**, **II Profeta**, **L'Africana**, etc.

A reforma de Wagner

Ricardo Wagner (Lípsia, 1813 — Veneza, 1883) é o realizador do drama musical; no estilo wagneriano, a expressão musical, não reside principalmente nas vozes dos solistas e do cântico, como nas óperas italianas; mas é transportada para a orquestra. Essa então, elabora um verdadeiro drama sinfônico, em que os diversos temas musicais ("leit-motif", motivo condutor), caracterizam e representam as personagens. Esses **motivos-condutores**, são melódicos, harmônicos ou rítmicos.

O texto do poema foi menos cantado (de onde o excesso dos recitativos, quase falados) e numa melodia infinita, sem quadatura e cadências.

A orquestra é a comentadora e reforçadora da ação, ficando invisível aos expectadores. Para o seu drama lírico, Wagner concebeu a música na fusão de tôdas as outras artes: arquitetura, pintura, escultura e poesia. Por isso, êle mesmo foi o poeta dos seus dramas (argumentos da mitologia germânica) e criou um teatro especial para a sua representação, em Bayreuth.

Reforma foi o termo que empregamos para a sua obra renovadora.

No entanto, é termo impróprio. As realizações wagnerianas são o fruto de concepção nova da própria obra de arte.

Wagner (assim A. Lavignac, à pág. 99 de "Le Voyage Artistique à Bayreuth"), não sabemos bem como avaliá-lo: se poeta, se musicista, compositor ou dramaturgo. Preferivelmente (introduzamos um terceiro termo) como filósofo, cuja possante genialidade reveste alternativamente e com igual versatilidade, a forma poética e a musical. Como os filósofos da antiguidade que eram outrossim matemáticos, astrónomos, poetas e músicos, Wagner, gênio dramático completo, expressou-se pelos dois modos: poesia e música, aos quais aliou a mímica. Provam-no, além do mais, a orientação e a unidade de suas obras, a fixidade de seus ideais; até seus famosos motivos-condutores... Pois em Tannhauser e Lohengrin aparecem germes musicais que vão até Parsifal. Como a linguagem era sonora, em circunstâncias idênticas, reaparecia!

E' uma figura colossal, titânica, um genial poeta e músico, que exerce influência ponderável na orientação artística do mundo.

Deixou como obras-primas: **O navio fantasma, Tannhäuser, Lohengrin, Tristão e Isolda, a tetralogia O anel do Nibelungo (Ouro do Reno — A Walkíria — Sigfrido — O crepúsculo dos deuses) e Parsifal.**

MÚSICA INSTRUMENTAL

Instrumentos solistas — Formas instrumentais

Os instrumentos mais antigos que tiveram música independente, foram: órgão, cravo, alaúde e violino.

Com respeito ao primeiro, veja-se o artigo em apêndice.

O alaúde foi suplantado pelos instrumentos de arco.

O violino originou-se da viola medieval, que apresentava várias formas, nomes (gíga, rabeca) e número de cordas.

Quem transformou a viola no violino e nos demais membros da família dos arcos, foram os fabricantes de Cremona (desde o século XVI). Transmitindo os segredos de sua arte de pais a filhos, celebrizaram-se os Guarneri, Amati e Stradivari.

Os arcos dividiam-se então em: "da braccío" (nossos violino e violeta) e "da gamba" (violoncelo).

O pai e príncipe dos violinistas, foi Arcanjo Corelli (1653-1713), que pôs as bases da técnica violinística, criando, além disso, obras vigorosas e originais, como as Sonatas de câmara, Sonatas de Igreja e os 12 "Concerti grossi" (no trio, entrava toda a massa dos arcos).

Os mais ilustres representantes dessa escola italiana, são: Bassani, Vitali, Torelli, Veracini, Vivaldi, Locatelli, Nardini, Tartini (autor do “trio do diabo” e descobridor do “som diferencial” em acústica), o grande Paganini, e também Luis Boccherini (1743-1805), fecundíssimo escritor para arcos: 91 quartetos, 97 trios!

Cravo. Os predecessores do piano são o clavicórdio e o cravo; fala-se deles desde o século XIV e foram suplantados pelo piano no século XVIII.

O clavicórdio soava com a percussão de lâminas de cobre (“tangentes”) em ponto diferentes da corda retesada, produzindo, pois, os vários harmônicos. Talvez derivasse do **monocórdio** (uma corda distendida sobre caixa retangular, e dividida, à vontade, por uma ponte), instrumento físico inventado por Pitágoras.

No cravo (“clavicymbalum”), as teclas não terminavam em marteletes, mas em bico de pena ou de couro, fixos em uma hastezinha de madeira (“saltarelli”) que beliscavam as cordas (de tripa, ferro ou arame).

Teclado, algumas vezes, duplo e de marfim.

A **espinheta** (ou espineta, do italiano *spinetta*) era um cravo de pequenas proporções. Na Inglaterra, o cravo chamava-se **virginal**; para ele escreveu muito Henrique Purcell (1658-1695).

Piano. Foi em 1711 que Bartolomeu Cristofori transformou o cravo em pianoforte (i. é: cravo com o “piano” e com o “forte”), substituindo os “saltarelli” por marteletes. Desde Cristofori até hoje, foi aumentada a extensão do teclado e aperfeiçoada sua construção, especialmente por Erard, em 1823.

Formas principais

Chamou-se de **suite** ou **partita**, o conjunto de quatro, ou mais, composições instrumentais, quase sempre danças. As principais são estas:

Alemanda (dança binária, em tempo moderado); **Corrente** (ternária e rápida); **Sarabanda** (ternária e lenta); **Giga** (ternária e rápida).

Aparecem ainda, o **Prelúdio** (Preâmbulo, Abertura, Toccata, Fantasia) de forma e dimensões variadíssimas e sempre com caráter de introdução à suite; o **Double** (repetição variada e ornada de um trecho já executado); a **Gavota**, (movimento moderado, quase quaternária ou “alla breve”); a **Musete** (binária ou ternária, escrita geralmente sobre um pedal, imitando a cornamusa); o **Minuete** (ternário e moderado); o **Passepied** (passa-pé, minuete rápido); o **Loure** (moderado, compasso de 3 ou de 6 tempos); a **Bourrée** (vivaz, em compasso quaternário); a **Polonesa** (moderada e ternária); a **Ária** (binária ou ternária, lenta, de caráter meló-

dico); a **Siciliana** (lenta, em compasso $\frac{6}{8}$ ou $\frac{12}{8}$); a **Pavana** (padovana, paduana-lenta e binária); a **Furlana** (rápida, em 6 tempos); a **Veneziana** (um andante em ritmo ternário), e mais ainda a **Burlesca**, o **Scherzo**, o **Capricho**, etc.. **Passacalha** e **Chacona** são formadas de um período em movimento grave, em compasso ternário.

Rondó é uma composição de origem francesa, de caráter leve, em movimento rápido.

Entre as danças mais modernas, estão: **polca**, em tempo moderado e compasso binário; **mazurca**, moderada e ternária; **valsa**, ternária e com diversos andamentos.

Além dessas danças, temos a **Marcha**, binária, de caracteres variadíssimos, como: militar, fúnebre, triunfal, nupcial, religiosa, etc.

Da suíte derivaram-se a sonata e a sinfonia.

A sonata ("musica da suonarsi") foi fixada por F. M. Bach (1714-1788) e ficou sendo a forma típica da composição instrumental clássica.

Consta de 4 tempos, geralmente, **allegro**, **adagio**, **scherzo** e **finale**.

O primeiro tempo da sonata (e da sinfonia, como também dos trios, dos quartetos e quintetos) é construído sob o molde de uma das formas mais tradicionais. É o aperfeiçoamento da forma ternária de canção: A - B - A' e consta de uma exposição temática (muitas vezes precedida por uma introdução), do desenvolvimento (B) e da reexposição (A').

Na sonata clássica, que é bitemática, o primeiro tema, rítmicamente vigoroso e característico, une-se ao segundo (geralmente melódico e calmo, em tom diferente do primeiro) por meio de uma ponte ou "passagem modulante". Seguem-se quase sempre ao segundo tema, "codas" ou codetas conclusivas.

Concerto é também uma sonata em 3 tempos, para um instrumento solista, com acompanhamento de orquestra.

Entre as grandes formas da música vocal, lembramos ainda a **Cantata** e o **Oratório**.

Cantata. É uma composição de concerto, para solistas, coro e orquestra; tem finalidade religiosa ou comemorativa.

Oratório. É uma grande composição para vozes e orquestra, geralmente em vários atos, sob um poema religioso, extraído da Sagrada Escritura ou da História Eclesiástica.

Os grandes compositores dos séculos XVIII e XIX

De Bach, Haendel, Mozart, Haydn e Beethoven, falou-se quando de suas composições religiosas.

Francisco Schubert (Lichtenthal, 1797 — Viena, 1828) é um gênio espontâneo e poeticamente inspirado que deixou duas sinfonias, 8 quartetos, 20 sonatas, "Improvisos", "momentos musicais" e especialmente os seus belíssimos "Lieder" (canções), cujo gênero criara artisticamente.

Heitor Berlioz (Côte-Saint-André, - 802 — Paris, 1869), um atrevido renovador e precursor da música moderna, autor de Poemas sinfônicos, Oratórios, de um colossal Requiem e de melodramas.

Felix Mendelssohn Bartholdy (Hamburgo, 1809 — Lúpsia, 1847). Entre suas produções principais, enumeram-se: 5 sinfonias, concertos, aberturas, quartetos, sonatas, composições para piano (notáveis as "Romanças sem palavras"), órgão e os dois Oratórios Paulo e Elias.

Roberto Schumann (Zwickau, 1810 — Enderich, 1856), romântico de profunda ternura, deixou como lampejos do seu gênio, 4 sinfonias, aberturas, concertos, quartetos, trios, sonatas, peças originais para piano, o Oratório "O Paraíso e a Perda", e os seus Lieder, palpantes de psicologia e poesia.

Frederico Chopin (Zelazowa-Wola, 1810 — Paris, 1849), o profundo e querido poeta do piano, para o qual escreveu Nocturnos, Valsas, Mazurcas, Baladas, Polcas, Estudos, Sonatas e Concertos.

Francisco Liszt (Raiding, 1811 — Bayreuth, 1886). É o maior pianista de todos os tempos e compositor genial. Escreveu para piano: 20 rapsódias húngaras, Estudos, Nocturnos, Concertos; para orquestra: 20 poemas sinfônicos, sinfonias, Missa e Oratórios.

João Brahms (Hamburgo, 1833 — Viena, 1897); aliou sua vigorosa personalidade com a técnica clássica, fundindo Bach e Beethoven (os três B, na fórmula enunciada por Bülow: "Bach-Beethoven-Brahms"); produziu obras profundas e másculas, como por exemplo, as 4 sinfonias, os concertos, quintetos, quartetos, trios, sonatas, "Lieder" e o Requiem alemão.

Após ele "a música alemã é tão exclusivamente germânica, que se tornou uma linguagem penosamente compreensível às outras raças", nota Mário de Andrade.

Sallentaram-se Strauss, Humperdinck, além dos já célebres, A. Bruckner, Max Reger, G. Mahler, H. Wolf, Jadassohn, Max Schillings.

Na França, encontramos o admirável belga César Franck (1822-1880), polifonista e possuidor de técnica harmônica inovadora, de estilo severo e religioso. Formou uma grande escola,

cujos representantes principais, são: Vicente d'Indy Emanuel Fauré, Ernesto Chausson, Henrique Duparc.

Outro genial francês, é Cláudio Debussy (1862-1918) que em suas peças características, poemas sinfônicos e óperas ("Péleas e Melisanda"), "sugerindo", mais que descrevendo, iniciou uma nova orientação artística, apelidada de **Impressionismo**.¹

Na Rússia, a música é essencialmente de escola ética e nacional.

Salientaram-se Miguel Glinka ("A vida pelo Tzar") e Mili Balakirev que reuniu o famoso "Grupo dos Cincos", i. é: César Cui, Rimsky-Korsayov, Alexandre Borodin e Modesto Moussorgski; posteriormente aparecem A. Rubinstein e Pedro Tchaikowsky.

E' difícil historiar a fase musical que vivemos. As escolas nacionalizaram-se e a orientação artística baseada nos elementos populares — no folclore — adquire uma caracterização racial e se multiplica.

Eis, resumidamente, uma lista sugerida por M. de Andrade:

Espanha: Pedrel, Albenis, Granados, De Falla.

Noruegua: Grieg. **Finlândia:** Sibelius. **Inglaterra:** Ralph Vaughan Willians, Bantock. **Portugal:** Viana da Mota, Rei Colaço, Rui Coelho. **Hungria:** Bela Bartock. **Estados Unidos:** Mac-Dowell. **México:** Ituarte, M. de Ponce, C. Chavez. **Guatemala:** A. Wild. **Cuba:** E. Sanchez de Fuentes. **Argentina:** A. Willians, L. Gianneo. **Chile:** H. Soro, H. Allende. **Uruguai:** E. Favini, C. Pedrell, Cal-cavecchia. **Venezuela:** Uribe-Holguin, J. Roza Contreras. **Colômbia:** Murilo. **Equador:** J. Francisco Nieto. **Perú:** Valle - Riestra. **Bolívia:** S. Roncal e F. Suarez.

(1) Ferretti (op. cit., I pág. 132), apoiando Hanslick ("Du beau dans la musique". París, Maquet 1893), nega à música poder descritivo, programático, pictórico, impressionista, ou cousa que o valha.

A música não pode *pintar* ou *descrever* o amor, o ódio, a cólera, a inveja, a esperança, o desejo, mas tão só o lado cinético ou dinâmico destas paixões ou sentimentos. Pois, pode haver um amor calmo, lânguido, alegre, expansivo, doloroso, impetuoso ou furioso!

A música, então, pinta, não a gama dos "sentimentos", mas a das "emoções". Nêsse sentido, o canto Gregoriano, possui também força descritiva como o legisla o mesmo Guido em suas regras (Cfr. os tratadistas em geral mas especialmente Ferretti, op. cit., cap. II, pág. 96).

Os grandes compositores contemporâneos:

Escola russa: Igor Strawinsky, Theremin, Scriabine, Molossoff ("sinfonia das fábricas").

Escola alemã: Arnoldo Schoenberg, Artur Honegger, Rudolf Hindemith.

Escola italiana: Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Francisco Malpiero, Ottorino Respighi, Castelnuovo Tedesco.

Escola francesa: Dario Milhaud, Francisco Poulenc, Carlos Koechlin.

Estados Unidos da A. do Norte: Aron Copland.

Resenha Histórica da Música Brasileira Contemporânea

Nesta bendita “Terra de sol”, crestada pela soalheira, a luz e a pujança da vida fundiram três raças fortes.

E germinou a musicalidade primitiva na hodierna, grande e sonora, **sinfonia da terra.**

Essa música...

Que tem o lirismo da melopéia latina, o vigor dos ritmos africanos e das bacanais indígenas.

Que tem a poesia das grandes matas e dos grandes rios.

Que tem a melancolia nostálgica dos crepúsculos, quando se desenham nos longos horizontes as silhuetas das palmeiras.

Que tem a vivacidade buliçosa das auroras saudadas pelos sabiás e bem-te-vís!

* * *

Não é nossa finalidade bosquejarmos a história geral da música brasileira; fa-lo-emos tão só, para a época contemporânea.

Não se pode deixar, contudo, de citar a ação inicial e impulsionadora da Igreja, por obra dos missionários Jesuítas; o P.^o Aspilcueta Navarro lecionando canto e pondo “em canto de órgão as cantigas dos índios que continham a doutrina cristã” e ensinando-lhes a tocar “charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes”.

No século XVIII, êles fundam no Rio o **Conservatório de Negros**, de Santa Cruz. Nêsse ambiente, brilha o gênio singular e tão mal conhecido do Pe. José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1767 — 18 de abril de 1830), conhecedor profundo de Haydn e Mozart, cuja obra “é ungida de uma emoção profunda, feita com viva frescura e intensa exaltação mística, qualidades que o colocam entre os grandes compositores sacros” (Renato Almeida).¹

Deixou-nos entre o mais, uma obra-prima: o **Requiem**, executado em Paris e Bruxelas (e que Neukomm — discípulo de Haydn — colocou ao par do de Mozart,) Missas (si bemol e de Requiem impressas, e Missa de Defuntos), as óperas “**Le due gemelle**” e “**Zemira**”.

(1) Nesta “resenha” nos cingimos a transcrever (especialmente em as observações críticas) a obra clássica dêste aprimorado musicólogo: *História da Música Brasileira*.

Em sua escola (aulas gratuitas, com o auxílio de uma viola de cordas metálicas, em que êle irradiou jorros de arte e beleza moral por 38 anos) projetou-se outra grande figura — a de Francisco Manuel da Silva (Rio, 1795 - 1865) autor de nosso Hino Nacional (“página admirável de calor, vibração e entusiasmo” R. Almeida).

Depois de José Maurício, como elo de ligação, foi encastoadada nossa mais fina jóia: Antônio de Carlos Gomes (Campinas, 11 de julho de 1836 — Belém do Pará, 16 de setembro de 1896).

Gênio dramático, primeira manifestação de u’a música brasileira, temperamento rijo de lutador, imaginação ardente, prodigiosa abundância melódica, forte lirismo, são as características do autor do *Guaraní* (a cuja protofonia já emprestamos caráter cívico e nacional), *Fosca*, *Salvador Rosa*, *Maria Tódor*, *O Escravo*, *Condor* e o oratório *Colombo*.¹

Enumeramos mais: Leopoldo Miguez (Rio, 1850 - 1902) compositor do nosso *Hino da República*; Henrique Oswald (Rio, 1854 - 1931) que, num concurso internacional instituído pelo “Figaro” de Paris, obteve a primeira classificação, em júri presidido por Saint-Saëns; Glauco Velasquez (1884 - 1913); Brasília Itiberê da Cunha (1848); Alexandre Levy (S. Paulo, 1864 - 1892); Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 - 1914); Francisco Braga (Rio, 1868 - 1945), sinfonista de mérito, aluno de Massenet, e autor do nosso mimoso *Hino à Bandeira*.

E assim atingimos os contemporâneos, dentre os quais se destacam os cinco primeiros.

Heitor Vila Lobos (Rio, 5 de março de 1890).

Cursou humanidades, aperfeiçoando-se na música com Agnello França e F. Braga. De 1909 a 1924, percorre o Brasil, dando concertos de violoncelo. De 1915 a 1920, começam a aparecer suas primeiras composições, já muito discutidas; na “Semana de Arte Moderna”, promovida por Graça Aranha em S. Paulo (1922), teve um papel saliente deixando definitivamente cinzelada sua original personalidade.

Fundou a Academia Brasileira de Música em que preside, como também o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Tem desenvolvido uma imensa atividade no campo do canto orfeônico (organizando massas corais de 20.000 a 30.000 crianças;

(1) Sôbre o Pe. José Maurício e Carlos Gomes, além dos estudos modernos, há dois eruditos ensaios do Visconde de Taunay: “Dois Artistas Maximos — José Mauricio e Carlos Gomes” e “Uma grande glória brasileira José Mauricio Nunes Garcia” (S. Paulo, Melhoramentos, 1930).

Na primeira obra citada, há um ardente comentário ao *Guaraní* (pág. 103-108).

em 1941, no Dia da Independência, regeu uma concentração orfeônica de 44.000 escolares).

Tem compilado e estilizado nosso folclore musical.

Foi condecorado nos E. Unidos, França, Inglaterra; é membro do Júri Internacional da Academia Musical de Viena; Doutor em Leis Musicais pelo "Occidental College" de Los Angeles; membro do Instituto de França, da Academia Real de Santa Cecília em Roma, etc..

Renato Almeida afirma: "Hoje é a mais definida expressão da música contemporânea da América".

E Irving Scherwerbe (Bauer and Peyser — "Music through the Ages", pág. 524, apud R. Almeida): "A América do Sul não possui um talento mais audaz e atrevido, um gênio inventivo mais brilhante".

E René Dumesnil ("La Musique contemporaine en France", I, pág. 99 - 100): "O que é dêle e marcado por mão de mestre, é a virtuosidade da escrita, o desenvolvimento livre, a ousadia dessa melopéia que se arrasta e salta; é a exuberância, a exaltação rítmica a pujança frenética; é a fantasia e o pitoresco policromatismo".

Caracterizam-no ainda, a ousadia dos temas mais violentos, a variedade e o lirismo da inspiração, a prodigiosa invenção e fecundidade na criação, a multiplicidade e novidade dos processos técnicos; a polirritmia e o emprêgo de temática popular, ameríndia e negra.

Obras principais: Danças Africanas (Farrapos, Kankukús, Kankikís); Amazonas, Uirapurú, Caixinha de Boas Festas, Mandú-Cárárá, Dança da terra (poemas-bailados); Choros, Serestas, Cirandas, Bachianas brasileiras; Epigramas; 2 Missas ("S. Sebastião" e "Vida pura"); Coros orfeônicos e trechos para orquestra de câmara e instrumentos solistas; 7 Sinfonias e as 6 Óperas: Aglaia, Izaht, Jesus, Zoé, Malazarte, Madalena.

Luciano Gallet (Rio, 1893 - 1931).

Compositor, jornalista e professor. Aluno do Colégio Santa Rosa, dos PP. Salesianos de Niterói, aí aprendera música e a tocar piano.

Destinado ao curso de arquitetura na Escola de Belas Artes, em que ingressou em 1914, fez amizade com Glauco Velasquez, Henrique Oswald e Villa Lobos. No Instituto de Música, obteve em 1916 a medalha de ouro. Em 1924, iniciou sua obra de pesquisador do folclore brasileiro, publicando dois **Cadernos de Melodias Populares**, harmonizadas por êle, e em 1928, "O índio na Música brasileira" e "O Negro na Música brasileira", monografias para o Congresso Internacional de Artes Populares, em Praga. Fundou a Sociedade Coral "Pro-Arte" (1924) e a Associação Brasileira de

Música (1930); em dezembro de 1920, foi nomeado Diretor do Instituto Nacional de Música.

Escreveu: *Dança brasileira*, *Turuna* (suíte para alto, clarineta, violino e bateria), *Pai do Mato*, *Nhô Chico*, *Toca-Zumba*, etc.

Oscar Lorenzo Fernandez (morto em 1948), estudando no Rio de Janeiro com H. Oswald, F. Braga e Frederico Nascimento, obteve em 1922 os três primeiros prêmios num concurso nacional de composição. Em 1925, foi nomeado professor cate-drático da atual Escola Nacional de Música e em 1929, convidado pelo Governo espanhol, foi com Villa Lobos representar o Brasil nos festivais sinfônicos Ibero-americanos, por ocasião da Exposição Internacional de Barcelona. Em 1928, esteve representando o Brasil no IV centenário de Bogotá.

Escreveu um célebre *Trio Brasileiro*, uma *Suíte sinfônica* sobre três temas populares, *Quinteto* para instrumentos de sôpro, *Imbapara* (poema índio), *Nau catarineta* (poema branco), *Macumba* (poema negro) e *Maioral* (sertanejo). Em 1930, apresentou o *Reisado do Pastoreio*. Sobre libreto de Graça Aranha, compôs sua primeira ópera *Malazarte*, levada à cena no Teatro Municipal do Rio, em 1941. Ocupou a cadeira 40 na Academia Brasileira de Música.

Francisco Mignone. Em S. Paulo, onde nasceu, cursou o Conservatório Dramático e Musical, obtendo pelas suas primeiras composições, viagem e pensionato em Milão. Em 1924, é levada à cena a ópera "Contratador de Diamantes" no Rio, e em 1928, "L'Inocente", em 3 atos. Manejando com brilhantismo a orquestra sinfônica, com seus coloridos violentos e jogando com ritmos livres e dissonâncias audaciosas, escreveu dois bailados afro-brasileiros: *Maracatú de Chico-Rei* e *Babaloxá*. Tem ainda *Fantasia*s brasileiras, *Sonata*, *Lendas Sertanejas*, *Prelúdios* e duas *Sinfonias*.

Camargo Guarnieri (Tietê, S. Paulo, 1907). Estudou com Ernani Braga, Sá Pereira e Baldi. Professor do Conservatório de S. Paulo, obteve em 1938 o prêmio de viagem à Europa. Em Paris, aperfeiçoou-se com Koechlin e Ruhlmann. Dêle afirmou Cortot: "é uma das mais pessoais manifestações musicais do nosso tempo e uma das mais características do gênio nacional brasileiro". Em 1942, foi a Filadélfia para receber o prêmio por seu *Concêrto* para violino e orquestra, intituido pela Fleisher Music Collection.

Possuidor de grande força lírica de sentido claramente brasileiro, técnica vasta e segura, invenção numerosa, intensidade psicológica escreveu "Toada à moda paulista", *Toada triste*, *Sonatas*, a *Abertura Concertante* (1942), *Concêrto* (piano e orquestra), *A morte do Aviador* (Cantata trágica) e vários outros coros com orquestra. No dia 6 de julho de 1944, uma comissão composta por F. Mignone, A. Pereira e M. Tavares de Lima, deu-lhe a primeira

classificação, entre os seis concurrentes de um concurso para sinfonia de caráter brasileiro, mas com tema de própria invenção. Isso lhe valeu o "Prêmio Luiz Alberto Penteado de Resende", instituído em São Paulo por particulares. Essa partitura de 138 páginas foi microfilmada e enviada aos Estados Unidos, onde Serge Koussevitzky a executou em Filadélfia. E nos Estados Unidos continua sempre nos programas de concerto e irradiações sinfônicas o nome desse compositor "tão intrinsecamente brasileiro e tão representativamente internacional" (L. H. C. de Azevedo). Ocupa na Academia B. de Música a cadeira 27.



Agnelo França, professor de harmonia na Escola Nacional de Música, compôs a ópera *As Parasitas*, cujas características são, a veia dramática e a inspiração melódica. Publicou a obra *Arte de Modular*.

Aloísio de Alencar Pinto, do Ceará, primeiro prêmio de piano da Escola N. de Música, e primeiro lugar, por concurso, entre representantes de 14 países, no Conservatório de Fontainebleau. Escreveu para piano, com sensibilidade e gosto.

Antônio de A. Republicano (Pôrto Alegre, 1897); fez o curso de composição com F. Braga e A. França. Escreveu a cena lírica *A cheia do Paraíba*, inspirada no Guarani de Alencar; o poema sinfônico *Ubirajara e a Dança brasileira*. É autor, outrossim, da ópera *O Bandeirante*, levada em 1925, no Teatro M. do Rio; como também, de *A vida de Jesus*, em 4 atos, e *As Amazonas*.

Antônio de Sá Pereira, professor da Escola N. de Música. Escreveu: *Tango brasileiro*, *Berceuse* etc. Ocupa a cadeira 6 na A. B. M.

Artur Iberê de Lemos (Belém do Pará) estudou em Londres, Berlim e Rio, com H. Oswald. Escreveu a comédia lírica *A Ceia dos Cardeais*. Ocupa na A. B. M. a cadeira 19.

Artur Pereira, professor do Conservatório de São Paulo; estudou em Nápoles, onde se diplomou em 1922. Escreveu *Peças Monótomas*, *Canções populares brasileiras* (Côro e orquestra), *Missa*, *Quinteto* e as óperas *Átala* e *L'Intrusa*.

Assuero Guaritano (S. Paulo) professor da Escola N. de Música. Escreveu: *Sinfonia*, *Cantico del Sole*, *Quinteto*, *Dança sinfônica*.

Benedito Chagas Júnior (S. Paulo), de grande expressão lírica na sua obra pianística, com tendências folclóricas. Escreveu: *Bate-pé*, *Embalando na rede*, etc.

Bento Mussurunga (Castro, Paraná); escreveu revistas, operetas, burletas, e para orquestra, **Bucólica paranaense**, **Ondas do -Ogum**, **Ponteio de S. João**, **6 Estudos**.

Brasílio Itiberê, compositor folclorista. Tem novidade, frescura e caráter próprio. Escreveu: **O protetor Exú**, **Xagô-Exú-Ogum**, **Ponteio de S. João**, **6 Estudos**.

Eleazar de Carvalho (Ceará) fez na E. N. M. os cursos de composição e regência. Planejou um ciclo de óperas histórico-patrióticas, cuja série se abre com **A descoberta do Brasil** (Rio, 1939) e **Tiradentes** (Rio, 1941). Estão para serem terminadas: **Guararapes**, **Iracema**, **Independência**. Escreveu a sinfonia **A Retirada da Laguna**.

Elpídio Pereira (Caxias, Maranhão). Estudou em Paris, como pensionista do Amazonas e do Governo Federal. Compôs a ópera **Calabar**, o bailado **Les pommés du voisin** (encenado 76 vezes em Paris) e várias obras sinfônicas: **Abertura de Tiradentes**, **Prelúdio**, **Fantasia pastoral**, **Scherzo**.

Ernani Braga (Rio — S. Paulo, 1948). Pianista consagrado e compositor de estilo fluente, imaginação poética e elegância de forma. Iniciou seus estudos musicais no Educandário Salesiano — Gínásio S. Joaquim — de Lorena. Escreveu, entre o mais: **Cantigas praianas**, **Quarteto Jacaré**, **Trio**, **Homenagem a Carlos Gomes** (Poema sinfônico, com coros) e **Na floresta encantada** (bailado com coros). Foi o fundador do Conservatório Pernambucano de Música.

Flausino Rodrigues Vale (Minas), violinista e compositor. Escreveu: **Prelúdios**, **Serenata** e o livro "Elementos de Folclore Musical brasileiro".

Francisco Casabona, de S. Paulo; estudou e diplomou-se em Nápoles. Escreveu os Poemas sinfônicos: **Nero**, **Crepúsculo sertanejo**, **Noite de S. João**, e para piano: **Sonata**, **Sugestão**, **Suite** etc.; para coros: **Coral sertanejo**, **Tremembé**, **Pai-Zuzé**, como também: **Quarteto** (prêmio Coolidge, no concurso internacional de 1927, nos E. Unidos) e duas Óperas cômicas.

Francisco Chiaffitelli, de S. Paulo; 1.º prêmio de violino no Conservatório de Bruxelas. Escreveu: **Fantasia brasileira**, **Canção sertaneja** (arcos), **Dança regional brasileira**, **Cismas de matuto**.

Frutuoso Viana (Itajubá, Minas). Estudou no Rio e na França. É da Academia B. de Música. Artista legítimo, de marcada inspiração e técnica aprimorada, escreveu: **Dança de negros**, **Cortajaca** (página coreográfica de intensa inspiração) e **Sete Miniaturas** sobre temas brasileiros.

Gabriel Migliori, de S. Paulo, escritor moderno, audacioso e nacionalista. Destacamos: **Variações sinfônicas**, **Concêrto** (violino), **Impressões brasileiras** (quarteto de cordas).

Guilherme Leanza (S. Paulo) de acentuado lirismo, escreveu: **Jongo**, **Viola... minha viola**, **Mestre Domingos**, etc.

Hekel Tavares (Satuba, Alagoas), compõe utilizando temas populares, negros, caboclos, infantís e índios. Assim temos: **Suite de cantigas nordestinas**, **O sapo dourado**, **modinha**, **ponteio**, **maracatú**. Dedicou-se à música sinfônica, escrevendo **André de Leão**, **Demônio de cabelo encarnado** (poema de Cassiano Ricardo) e um formidável **Concêrto para piano e orquestra**.

Hostílio Soares (Minas), técnico seguro, firme instrumentador, escreveu a ópera **A vida**, a opereta **Príncipes românticos**, a **Suite brasileira** (1.º prêmio no concurso de S. Paulo, em 1936). É professor no Conservatório Mineiro de Música.

Jaime Ovalle, fluência de expressão, graça e pitoresca originalidade. Escreveu para piano: **Tango Martelo**, **Abôio**, **Desafio**, etc.

João B. Siqueira (Paraíba). Fêz os cursos de composição na E. N. de Música. Escreveu: **Danças brasileiras** (impressões sinfônicas) e a ópera inédita **Marquesa de Santos**.

João Gomes de Araújo (Pindamonhangaba, 1849 — S. Paulo, 1943). Estudou em Milão, pensionado por D. Pedro II, como prêmio por sua Missa de S. Benedito, executada em Lorena, para a inauguração do Santuário omônimo. Filia-se à escola melodista italiana. Escreveu as óperas **Edmea**, **Carmosina** (Milão, 1888), **Helena** (S. Paulo, 1908), **Maria Petrowna** (S. Paulo, 1929); uma **Sinfonia militar**, **Trilogia da noite**, **Pátria** (poemas líricos), 6 **Missas**, **Hinos**, **Romanças**, etc.

João Gomes Júnior, de S. Paulo. Filho do precedente, técnico seguro, nobre estilo, escreveu as óperas: **Foscarina** (S. Paulo, 1936), **La Boscaiuala** (S. Paulo, 1911), **D. Casmurro** (Rio, 1922), e **Yugomar**, **Severo Torelli**, **Anita Garibaldi**, inéditas.

João Itiberê da Cunha, realiza sua música, em construção e forma, de fundo nacional. Poeta e crítico (JIC), escreveu com excelente técnica, a **Série brasileira**, em 3 partes: **Despertar do matuto**, **Acalanto ingênuo** e **Canção ritual de macumba**.

João Nunes (Maranhão), primeiro prêmio de piano no Instituto N. de Música, aperfeiçoou-se na Europa. Escreveu: **Peças infantís**, **Os três meninos**, etc.

João Otaviano Gonçalves, compositor e pianista, conseguiu o prêmio de viagem à Europa, onde se aperfeiçoou. É

autor das óperas *Iracema*, *Poema da vida*, *Sonho de uma noite de luar*, *Fernão Dias*; possui mais, uma sinfonia e o poema *A vitória*.

João Sepe (Tatui, S. Paulo). Professor de harmonia e contraponto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Escreveu *Carnaval carioca* (fantasia para orquestra), *Cascata* (estudo para concêrto), *Prelúdio*, *Elegia*, etc.

João de Souza Lima (S. Paulo), célebre virtuoso do piano, regente e compositor, aluno de Chiaffarelli e Cantu, foi enviado pelo Governo estadual a Paris, onde obteve o 1.º prêmio de piano em 1922. Fêz várias viagens pela Europa e América, onde se mostrou intérprete excelente, de larga e apurada técnica. Escreveu o *Bailado das Lendas brasileiras* e o Poema sinfônico *Rei Mameluco*, 1.º prêmio no concurso do Departamento de Cultura de S. Paulo, em 1936.

José de Lima Siqueira (Paraíba). Formou-se na E. N. de Música, pertencendo ao corpo docente. Escreveu: *Alvorada brasileira*, *O despertar de Ariel*, *Visão*, *Sinfonia*, *Trio* e *Quarteto*.

Luís Cosme (R. G. do Sul), técnica audaciosa e moderna, impeto criador de acentuado lirismo, estudou nos E. Unidos. Escreveu: *Balada para os carreteiros*, *Três Manchas*, *Mãe d'água canta* e o *ballado Salamanca do Girau*.

Mário Camerini (S. Paulo). É professor, por concurso, do Conservatório de Amiens. Escreveu: *Dança do Sací*, *Berceuse*, etc.

Murilo Furtado (Pôrto Alegre). Aperfeiçoou-se em violino e composição na Europa. Escreveu a ópera *Sandro* (P. Alegre, 1902), a opereta *Selisk* e peças para orquestra e banda.

Nicolino Milano (S. Paulo), professor da E. N. de Música. Tem escrito operetas, como: *Conselheiro*, *Gravoche*, *Capital Federal*, etc.

Newton de Menezes Pádua, violoncelista e compositor. Escreveu: *Branca Dias*, *Prelúdios*, *Suite sinfônica*, *Canção* e *Dança*, *Trio*, *Anchieta* (poema sinfônico).

Orestes Farinello (S. Paulo), moderno e nacionalista, com vasta produção para piano, canto, banda, câmara e orquestra. Escreveu: *No sertão*, *Anchieta* (Abertura orquestral), *Agnus Dei* (côro e orquestra).

Paulo Florence (Campinas, S. Paulo), professor do Instituto Musical de S. Paulo. Aperfeiçoou-se no Conservatório de Lipsia e foi mestre-capela dos teatros municipais de Ulm e Kiel (1888-1890). É autor de avultado número de composições para piano, canto e câmara, como também do ensaio "Musica e Evolução", elogiado por H. Riemann.

Pedro Jatobá (Bahia, morto em 1948). Fêz seus estudos musicais, especialmente de órgão, com os Beneditinos da Bahia e fundou a Escola Normal de Música desse Estado, como também, o "Côro Palestrina". Entre as suas composições, notamos: *Impressões da Bahia, Meditação, Ofertório, Canto*, etc.

Radamés Gnattali (Pôrto Alegre): Estudou em sua cidade natal e no Rio. É uma personalidade marcada pela pujança de inventivas, vivacidade de seus processos rítmicos, bem brasileiros. É da Academia B. de Música (cad. 2). Entre sua vasta produção, destaca-se: *Rapsódia Brasileira*, 2 concertos para piano e orquestra, *Trio, Quarteto, Sonata, Suite-Sinfonia, Valsas, Miniaturas*, etc.

Roberto Eggers (Pôrto Alegre, 1889). Escreveu a ópera *Farrapos*, o poema sinfônico *A noite de Natal* e o drama lírico *Missões*.

Samuel Arcanjo (São Paulo 1882). Iniciou sua formação musical no Liceu Salesiano do Coração de Jesus, cantando Missas e composições de Mercadante, Cagliero, Gounod e Palestrina. Aperfeiçou-se em composição com Foschini e Cantu e no piano com Wancole. Professor no Conservatório Dramático e diretor, em 7 anos levou a termo um extenso programa de organizações, como sejam: Secretaria, Biblioteca, Museu, Discoteca, Sociedade orquestral, Curso infantil e classes de Pedagogia e Análise musical.

Sacrificando nobremente seu natural pendor para a composição, tem formado várias gerações de alunos e publicado originais obras pedagógicas: "Lições elementares de teoria musical", "Curso de leitura rítmica musical", o ensaio "Contribuição para a Pedagogia musical", apenso ao "Guia do Professor" e as interessantes crônicas na Revista "Dom Bosco" da Editora Salesiana de S. Paulo: "Fôlhas que o vento levará", sobre danças antigas. Além de revisões e traduções, compôs coros orfeônicos, motetes e peças para piano. Pertence à Academia B. de Música.

Savino De Benedictis, é o nome desse compositor, engastado como pérola à grande arte nacional, e por patriótica naturalização, pelo espírito e obra, à corôa dos compositores brasileiros. Nasceu a 20 de janeiro de 1883, em Bari. Iniciado por seu progenitor na arte musical, participou, muito jovem ainda, de várias organizações musicais, completando posteriormente seu curso técnico de composição, com Caetano Foschini, diretor do Conservatório Musical de Turim. De 1908 a 1927, regeu a cadeira de harmonia, contraponto e fuga, no Conservatório de S. Paulo; em seguida fundou e dirigiu a Academia Musical de São Paulo, oficializada pelo Estado. Foi, outrossim, lente de harmonia e de composição nos Conservatórios Santa Marcelina e Carlos Gomes, em S. Paulo. Atualmente leciona idênticas disciplinas no Conservatório de Santos.

E' o mestre de uma inteira geração de musicistas, que muito se distinguem no Brasil e no exterior. Ainda hoje é continuamente assediado por uma plêiade de jovens compositores, pela excelência da didática, convicção e sugestão magnética que inspira sua personalidade.

O Sr. Mo Savino domina a técnica de maneira singular e ofuscante.

Não pertence à nenhuma escola, não se escraviza a nenhuma fórmula, a nenhum lugar-comum do cadencialismo passadista, mas temperado pela rija escola clássica, abre seus vãos para as regiões livres dessa arte, sublime e imaterial, que antes de tudo, "deve ser um canto".

A potência e a originalidade dos seus ritmos (aproveitando-se do nosso riquíssimo folclore), superpondo-os numa emaranhada polirritmia (como, por exemplo, no poema sinfônico *Macumba*); a nobreza de sua linha melódica, verdadeira melopéia atravessando, genialmente contraponteadas, tôda a gama e todos os timbres; a inconfundível e elegante harmonização, em que esbanja naba-hescamente os recursos modernos ("Numa coluna" com acordes de 13.^a, "Aribú-lundú" com bitonalidade), são as características principais desse simpático Maestro. Seu campo predileto, porém, é a grande instrumentação sinfônica; para ela, tem vasado suas mais grandiosas inspirações; fala e nos canta, não só nos solos de qualquer voz instrumental, mas, pesquisador inventivo de timbres, joga destramente com a síntese de todos os naipes orquestrais. Transcreveu para banda sinfônica várias de suas composições orquestrais, obtendo surpreendentes efeitos, em meio tão pobre, comparativamente. Em seus coros e melodias para canto, capta e fixa escultoriamente o sentido da palavra, com verismo, nitidês e potência singulares. De muitos artistas, pode-se falar de sua primeira, segunda maneira; do Mo Savino, não; dêsde suas primeiras composições impressas até às mais recentes, podem-se observar os mesmos traços vigorosos de sua potente mão. Característica essa inconfundível, desse mestre genial, que plenamente integrado nos sublimes ideais do Belo, penetrou os umbrais sagrados do Templo da Arte, com sua marcante e original personalidade. Ele escreve para si: a música, com suas infinitas cambiantes de luz ou claro-escuro, de lirismo, de dramático, de trágico — eis sua linguagem; deleita-se com suas criações.

Suas obras sinfônicas têm sido executadas em Roma, Berlim, Paris, e Praga. A Casa Ricordi de Milão publicou várias de suas maiores composições (*Macumba*, *Musaico*). A Sociedade Internacional "La mejor musica del mundo" imprimiu composições suas em alguns volumes da coleção ("The University Society" — J. Bernades).

Pertence à Academia Brasileira de Música, em que ocupa a caderia N.º 12.

Obras principais:

Teoria: Noções de Música, Tratado de Harmonia, Canto coral, Compêndio de instrumentação, Terminologia musical, etc.

Música coral: Tutú Marambá, Aurora, Tayeras, Mata virgem, O Patinho, etc. Canto e piano: Numa coluna, Aribú-lundú, Êgloga, Canção do bosque, Vem cá titú (variações para soprano), Primavera em flôr, Puxa o melão, etc. Violino e piano: Romança, Ciranda, Meditação, etc. Piano; uma centena de peças, em que se salientam: Danse grottesque, Leggenda, Aquarelas, Esboços, Quadros infantís. Orquestra: Poema sinfônico (1.º prêmio do concurso, pela comemoração do Centenário da Independência), Jesus (ilustração sinfônica, com coros, à tragédia de Menotti del Picchia), A fonte e a flôr, Curumiassú (Abertura, 1.º prêmio do Departamento de Cultura), Abertura em ré, dedicada a Carlos Gomes, 5 Prelúdios, Prelúdio e fuga (arços), Cenas campestres, Noite de Malo, recordação de Paquetá (intermezzo), Noturno em lá bemol, etc.

Sílvio Deolindo Froes (Bahia). Aos 13 anos, maravilhou Carlos Gomes, executando ao piano a sinfonia do Guarani; aperfeiçoou-se em Paris e Lípsia. Organizou o Conservatório de Música do seu Estado. Salientam-se entre suas composições, uma Sinfonia, um Poema sinfônico e as óperas: A queda de Babilônia e Evangelina.

Walter Burle Marx (Rio de Janeiro). Aperfeiçoou-se na Alemanha. Ótimo regente. Entre suas composições: Episódio fantástico, Variações sobre o Hino Nacional, In memoriam (côro e orquestra).

Entre as compositoras nacionais, assinalam-se:

Clorinda Rosato (São Paulo) pianista e compositora. Escreveu: Dança de caboclo, Quarteto, Quatro corais (menção do Departamento de Cultura, em 1937).

Dinorá de Carvalho (Uberaba, Minas). Cursou o Conservatório de São Paulo, aperfeiçoando-se em Paris; escreveu: Festa na vila (Poema sinfônico), Noite de São Paulo (fantasia em 3 atos), E' bambo-bambuê (canto, com corda e percussão), Pau-Pia (canto e orquestra), Boi Tungão (4 vozes mixtas).

Joanídia Sodré (Rio). Pianista, compositora e regente. E' a atual diretora da Escola Nacional de Música. Composições principais: A cheia do Paraíba, Casa forte, Trio, Quartetos.

Helsa Cameu, compositora e pianista (medalha de ouro por concurso). Composições: **Terra de sol** (poema sinfônico), **Suite, Quarteto**.

Entre os que escrevem para canto orfeônico:

J. Batista Julião (São Paulo), **Radamés Mosca** (S. P.), **Celeste Jaguaribe** (professora no Instituto Nacional de Música), **Lucila Vila Lobos** (Rio), **F. Lozano** (S. P.).

Entre os intérpretes:

Piano — **Antonieta Rudge** (São Paulo), **Guiomar Novais** (São Paulo), **Madalena Tagliaferro** (São Paulo, professora de piano do Conservatório de Paris), e **Souza Lima** (São Paulo).

Canto — **Bidú Sayão**, **Vera Janacopulus**, **Violeta Coelho Neto**.

Regência — **Burle Marx**, **Mignone**, **L. Fernandez**, **Souza Lima**, **Vila Lobos** e **Eleazar de Carvalho**.

Órgão — **Angelo Camin** (S. P., Curso de composição com S. De Benedictis, e de órgão com F. Franceschini).

Registram-se ainda como prognósticos de luminoso porvir, a fundação do **Conservatório de Canto Orfeônico**, no Rio, e da **Academia Brasileira de Música** (a 24 de janeiro de 1946 foi a sessão inaugural; possui 50 cadeiras).

“O pendor pela música é do nosso temperamento” (**Renato Almeida**).

Eis aí a realidade de uma música brasileira.

II PARTE

DOCUMENTAÇÃO

Motu Proprio de Pio X

Divini Cultus Sanctitatem de Pio XI

Regulamento para a Música Sacra, de Roma



Introdução sobre as Fontes do Direito da Música Sacra

As leis da música litúrgica são leis litúrgicas só em sentido lato.

O Código de Direito Canônico nada estatui no campo dos ritos e cerimônias, a não ser para corrigi-los (cân. 2).

Computando, pois, as páginas do Código, encontramos como única norma para a Música Sacra, o cânone 1264 (Livro III, tit. XIV — “de cultu divino”): § 1 — “Sejam terminantemente afastadas das igrejas as músicas, quer para órgão ou outros instrumentos, quer para canto, nas quais se mistura algo de lascivo ou impuro. e observem-se as leis litúrgicas sobre a música sacra.”

Eis, portanto, que o Código dá apenas uma norma geral e depois expressamente nos remite às leis particulares da Liturgia.

Este cânone foi transcrito quase “ad litteram” do Concílio Tridentino (Sess. XXII, Decretum de observ. et evit. in celebr. Missae).

Romita, na exegese do n.º 5 do *Motu proprio*, aponta os casos em que pode entrar o elemento lascivo ou impuro. São estes:

a) Quando o órgão ou a voz executa fragmentos de alguma obra erótica, cômica, ou destinada ao teatro ou a danças.

b) quando o texto litúrgico é torpemente adaptado a tais melodias.

c) quando se usa da forma, do ritmo ou da reunião de tais instrumentos próprios a usos profanos, que pareçam psiquicamente recordar o seu sentido lascivo e suscitem nos fiéis escândalo ou admiração.

Examinada, pois, esta norma geral do Direito Canônico, resta-nos saber quais os documentos pontifícios, que, segundo o coma final do § 1 do cânone 1264, têm força de lei universal no presente, de legislação eclesiástica em vigor, sobre a Música Sacra.

São estes:

a) C. 1., de celebratione Missarum et aliis divinis officiis, III, 14 in Clem.

b) Conc. Trid., sess XXII, de observandis et evitandis in celebratione Missae.

c) Caerem. Ep., lib. I, c. 28.

d) *Motu proprio Inter pastoralis officii*, de 22 de novembro de 1903, por Pio X.

e) Decr. *Urbis et Orbis*, de 8 de jan. de 1904, da Sagrada Congr. dos Ritos.

f) *Motu proprio Nostro motu proprio*, de 25 de abril de 1904.

g) Constit. Apost. *Divini cultus sanctitatem*, de 20 de dezembro de 1928, por Pio XI.

Para o Brasil, em particular, acrescentaremos:

h) Pastoral Collectiva (1911 - 1915; XXXIV — Regulamento sobre musica sacra).

i) Os decretos do Concílio Plenário sobre a Música Sacra (1939; decretos 50, 363 § 1 e 3, 364, 365 § 2, 366 §1, 367, 407 §1, 451 §3, Appendix LVIII).

j) As determinações e prescrições dos Exmos. Srs. Bispos e Ordinários.

k) As decisões das Comissões Diocesanas de Música Sacra, promulgadas com a autoridade do Ordinário do Lugar.

Dos documentos pontifícios, transcrevemos por inteiro os dois mais importantes e fundamentais, com o texto latino e o vernáculo para fácil cotejo; apresentamos, outrossim, uma legislação particular para Roma, pois nos testemunha, como "interpretação autêntica e extensiva" da lei, a perene e segura tradição da Sé Romana e Apostólica, que, por filial reverência, tôdas as Igrejas particulares devem venerar.

Dos documentos próprios ao Brasil, referimos os decretos do Concílio Plenário, na III parte d'êste opúsculo; as determinações dos Srs. Bispos e das Comissões de Música Sacra, podem-se ler em suas Pastorais e Circulares, por impossíveis as transcrições completas ou a codificação de tanta matéria.

Pelo que acima dissemos, é que dividimos o assunto da legislação em duas partes; nesta primeira, transcrevem-se os documentos pontifícios; na segunda, a legislação litúrgica.

**"MOTU PROPRIO" DE S.S. PIO X
SÔBRE A MÚSICA SAGRADA**

Um dos primeiros deveres do múnus pastoral, não só desta Cátedra Suprema, que por insondável disposição da Providência, hoje ocupamos, embora indignamente, mas ainda de tôdas as Igrejas particulares, é sem dúvida o de manter e promover o decôro da Casa de Deus, onde se celebram os augustos mistérios da nossa Religião, e onde o povo cristão se reúne para receber a graça dos Sacramentos, assistir ao Santo Sacrificio do Altar, adorar o Augustíssimo Sacramento do Corpo do Senhor, e unir-se às orações comuns da Igreja nas funções litúrgicas, públicas e solenes.

Nada, pois, deve haver nos templos, que perturbe ou diminua a piedade e devoção dos fiéis, nada que dê justo motivo de desgosto e escândalo, e nada, sobretudo, que diretamente ofenda o decôro e a santidade das sagradas funções, e que por isso seja indigno da Casa de oração e da majestade de Deus.

Não falamos de cada um dos abusos que se podem dar a êste respeito. Hoje, a Nossa atenção dirige-se tão somente a um dos mais comuns e mais difíceis de exterminar, e que por vêzes se deplora ainda mesmo onde tudo o mais merece alto elogio, pela beleza e suntuosidade do templo pelo esplendor e ordem admirável das cerimônias, pela assiduidade do clero, e pela gravidade e piedade dos ministros que celebram. Tal abuso é o que diz respeito ao canto e à música religiosa.

**"MOTU-PROPRIO DE MUSICA
SACRA" SS. D. N. Pii Papae X**

INTER PASTORALIS officii sollicitudines, non modo de Suprema hac Cathedra quam inscrutabili Providentissimi Dei voluntate, licet indigni, tenemus, sed etiam de Ecclesiis singulis, ea procul dubio est praecipua, ut decorem Domus Dei serviamus atque promoveamus, ubi augustissima Religionis mysteria celebrantur, populusque Christianus ad Sacramentorum gratiam excipendam, sancto Altaris Sacrificio adstandum, ut denique in publicis iisque solemnibus Sacris liturgiis communium Ecclesiae proeum particeps fiat.

Ne quid igitur occurrat in Templo necesse est, unde fidelium pietas ac devotio avocetur, vel tantum imminuatur, nihil in primis quod sacrarum Caeremoniarum gravitatem sanctitatemque offendat, atque ideo Domo orationis Dei que maiestate indignum evadat.

Abusus, qui ex hac parte incidere possunt, omnes non attingimus; hodie enim animus ad unum ex frequentioribus convertitur, eumque inter difficillimos qui evellatur, talem immo, ut vel illic sit interdum deplorandus, ubi cetera omnia, tum ob Templi pulchritudinem atque magnificentiam, tum ob Caeremoniarum splendorem ordinemque accuratum, et Cleri frequentia, et administratorum Sacra agentium dignitate ac pietate, maximam laudem mereantur.

E, com efeito, seja pela natureza desta arte de si mesma fluante e variável, seja pela successiva alteração do gosto e dos costumes através dos tempos, ou, ainda pelo funesto influxo que a arte profana e teatral exerce sobre a arte sacra, ou também pelo prazer que a música produz diretamente e que nem sempre é fácil conter nos justos limites, ou finalmente pelos muitos preconceitos que em tal matéria facilmente se insinuam e se conservam tenazmente ainda mesmo por pessoas de autoridade e piedosas, há uma continua tendência para sair do reto caminho, estabelecido pelo fim que a arte tem em vista, quando se emprega no serviço do culto, e expresso claramente nos sagrados Cânones, pelas determinações dos Concílios gerais e provinciais, e pelas prescrições muitas vezes emanadas das Sagradas Congregações Romanas e dos Sumos Pontífices, Nossos Antecessores.

Com íntima satisfação da Nossa alma, é-Nos grato reconhecer o grande bem que se tem feito neste sentido, durante os últimos dez anos, aqui em a Nossa alma Cidade de Roma e em muitas Igrejas de nossa pátria, mas em modo particular em algumas nações onde varões ilustres e cheios de zelo pelo culto de Deus, com aprovação da Santa Sé e sob a direção dos bispos, se congregaram em florescentes Associações e restabeleceram no antigo vigor a música religiosa em quase todas as suas igrejas e capelas.

Tal reforma, porém, está ainda muito longe de ser comum a todos; e se consultarmos a Nossa

Abusum dicimus de rebus quae ad cantum sacramque musicam spectant. Re quidem vera sive huius artis ipsa natura nutanti atque varia, sive iudicii ac morum per saeculorum cursum secuta immutatione, sive funesta illa vi, quam in artem sacram ars profana atque theatralis exercet, sive voluptate quam musica directo producit, neque facile debitis finibus potest contineri, sive denique praeiudicatis opinionibus levi opera in rem sese ingerentibus, ac deinde vel in cordatis atque piis hominibus tenacius adhaerentibus, voluntas in id usque contendit, ut a recta via commode aberret, quam sibi statuit consilium unde ars ad cultus famulatum adhiberetur, et Ecclesiastici canones, Conciliorum generalium provincialiumque iussa, praecepta pluries edita a Summis Pontificibus, qui Nobis praecessere, satis aperte declararunt.

Bono, nec eodem parvo, quod ultimis hisce decenniis et in ipsa nostra alma Urbe pluribusque patriae nostrae Ecclesiis curatum est, cui nonnullae nationes prosperere, ubi clarissimi viri divini cultus studiosi, ac Sancta Sede approbante, et Episcopis moderantibus, in florentes coetus quum convenissent, musicam sacram apud singulas fere Ecclesias sive Oratoria amplissimo honore retinuerunt. Hoc tamen bonum longe abest ut commune in omnibus; itaque Nostra ipsi experientia edocti, et morem gerentes plurimis quaerelis brevi hoc temporis spatio ex quo pla-

experiência pessoal, e atendermos às muitas queixas que Nos chegaram de toda a parte neste breve espaço de tempo, desde que o Senhor se dignou elevar a Nossa humilde Pessoa ao supremo cume do Pontificado Romano, sem mais delongas, julgamos Nosso primeiro dever erguer para já a Nossa voz e reprovar e condenar tudo o que nas funções do culto e cerimônias eclesiásticas está em desarmonia com a reta norma. Sendo, de fato, Nosso vivíssimo desejo que o verdadeiro espírito cristão refloresça por todos os modos possíveis e se conserve intacto em todos os fiéis, urge sem demora e antes de mais nada que se atenda à santidade e dignidade das Igrejas, onde precisamente os fiéis se reúnem para haurir esse mesmo espírito da primeira e indispensável fonte, qual é a participação ativa aos sacrossantos mistérios, à oração pública e solene da Santa Igreja. E é inútil esperar que para este fim desçam sobre nós copiosamente as bênçãos do Céu, se o nosso louvor ao Altíssimo, em vez de subir em odor de suavidade, põe ao contrário nas mãos do Senhor os azorragues com que outrora o Divino Redentor expulsou do templo os indignos profanadores.

Em face disto, para que ninguém, para o futuro, se possa desculpar, alegando a falta de conhecimento do seu dever, e para que terminem de vez todas as dúvidas na interpretação das ordens já emanadas, julgamos conveniente indicar em poucas palavras os princípios que regulam a música sacra nas funções do culto, e reunir num quadro

cult humilitatem Nostram ad supremum ° Romani Pontificatus apicem evehere, undique Nobis oblati, diuturnioris morae impatientes, muneris Nostri inter curas praecipuas hanc ducimus, in ea obloqui, eaque damnare, quae in cultus Caeremoniis et ecclesiasticis officiis a recta norma divertant. Cum enim vehementer Nobis cordi sit ut spiritus christianus in fidelibus omnibus undequaque reflorescat inviolatusque servetur, ante omnia sacrarum Aedium sanctitati dignitatisque provideamus oportet, ubi scilicet fideles congregantur ad eundem spiritum ex primo eoque necessario fonte hauriendum, hoc est ex actuosa cum sacrosanctis Mysteriis, publicis solemnibusque Ecclesiae precibus communicatione. Atqui frustra sperabimus fore ut ad huiusmodi finem assequendum Dei benedictio abunde in nos demittatur, si Dei obsequium, potius quem cum odore suavitatis ascendat, contra in manus Domini flagella committat, unde alias divinus Redemptor indignos e templo violatores eiecit.

Ne quis igitur in posterum officii sui ignorantiam excuset, utque, circa praescripta de re nonnulla, ambiguitas quaevis tollatur, opportunum existimavimus, brevi ea principia indicare, quae in cultus Caeremoniis musicam sacram moderantur, atque simul, veluti in unica tabula, praecipua Ecclesiae praecepta in abusus magis frequentes describere. Ita-

geral as principais prescrições da Igreja contra os abusos mais comuns nesta matéria. Por isso, de "motu proprio", e ciência certa, publicamos a Nossa presente Instrução, à qual, como a um código jurídico de música sacra, queremos que a plenitude da Nossa Autoridade Apostólica dê força de lei, impondo a todos com o nosso presente quirógrafo a mais escrupulosa observância.

INSTRUÇÕES SOBRE A MÚSICA SAGRADA

I — PRINCÍPIOS GERAIS

1 — A música sagrada, como parte integrante da Liturgia solemne, participa de seu fim, que é a glória de Deus, a santificação e edificação dos fiéis.

Contribui para aumentar o decôro e o esplendor das cerimônias sagradas, pois seu fim principal é de revestir com apropriadas melodias o texto litúrgico proposto à inteligência dos fiéis, acrescentando-lhe a eficácia para que eles sejam mais facilmente excitados à devoção e melhor se disponham a receber os frutos de graça produzidos pela celebração dos sacrossantos mistérios.⁽¹⁾

2 — A música sagrada deve, portanto, possuir no melhor grau as qualidades que são próprias da Liturgia, e precisamente: a santidade e a bondade das formas, de que resulta uma sua outra característica: a universalidade.

que, motu proprio et certa scientia, Nostram hanc INSTRUCTIONEM edi curavimus, cui tanquam CODICI MUSICAE SACRAE IURIDICO ex plenitudine Auctoritatis Nostrae Apostolicae vim legis tribui volumus, Nostro hoc Chirographo diligentissimam eius observantiam omnibus praecipientes.

INSTRUCTIO DE MUSICA SACRA

I — PRINCIPIA GENERALIA

1 — *Musica sacra, utpote solemnis Liturgiae pars necessaria, huius finem generalem participat, qui gloria Dei est, sanctificatio exemplumque fidelium. Ad sacrarum Caeremoniarum decus et splendorem augendum ipsa concurrit, quumque peculiare eius officium in hoc versetur, ut aptis concentibus liturgicum textum exornet fidelium menti propositum, proprium ei munus addicitur maiorem vim eidem textui adiungendi, quo facilius inde fideles ad pietatem excitentur, meliusque animus disponant ad gratiae fructus consequendos, qui a celebratis divinis Mysteriis proveniunt.*

2 — *Itaque musica sacra proprias Liturgiae qualitates possideat necesse est, in primisque SANCITATEM ac BONITATEM FORMAE; unde alia nota suapte exoritur, UNIVERSALITAS.*

(1) O homem, dotado por Deus do dom da música, deve prestar-lhe um louvor musical.

Deve ser santa, excluindo de si e do modo da execução o saber profano; deve ser arte verdadeira, do contrário, é impossível que produza a eficácia requerida pelo fim da Igreja em admiti-la na Liturgia; mas deve ser ao mesmo tempo universal, isto é, embora se admitam nas composições sacras aquelas formas particulares que constituem o caráter específico da música de cada nação, devem sempre subordinar-se aos caracteres gerais da música sagrada, de modo a não produzir má impressão nos estrangeiros.

II — GÊNEROS DE MÚSICA SAGRADA

3 — Tais qualidades encontram-se em sumo grau no canto gregoriano que é, portanto, o canto próprio da Igreja, o único que ela herdou dos antigos padres, que sempre conservou cuidadosamente nos seus códigos litúrgicos através dos séculos, que propõe aos fiéis como seu, diretamente, que prescreve exclusivamente em algumas partes da Liturgia ⁽¹⁾ e que os estudos mais recentes tão felizmente restituíram à sua primitiva pureza e integridade.

Por tais motivos o canto gregoriano foi sempre considerado como o supremo modelo da música sagrada, podendo com rigor estabelecer-se a seguinte lei geral:

Cum SANCTA esse debeat, quidvis profanum occurrat, non modo ex re ipsa amovendum est, sed ex ratione, quae per exequutores proponitur. VERAЕ insuper ARTIS specimen exhibeat; neque enim aliter in audientium animos influere tantum potest, quantum Ecclesia, concentuum artem in Liturgia admittens, sibi pollicetur. At simul UNIVERSALIS esto, ita quidem ut, concessa singulis nationibus facultate in sacris modis certas adhibendi formas, quae peculiarem quodammodo notam suae cuiusque musices constituent, hae tamen eo ritu musicae sacrae naturae generali subiiciatur, ut nemo ex exteris gentibus, eas accipiens, ingrate ferat.

II — MUSICAE SACRAE GENERA

3 — *Qualitates hae in gregorianis concentibus maxime inveniuntur; igitur huiusmodi cantus Ecclesiae Romanae proprius est: unum hunc ab antiquis patribus haereditate accepit, hunc summa cura longo saeculorum cursu in Codicibus liturgicis custodivit, hunc tanquam suum directo fidelibus proponit, hunc in nonnullis Liturgiæ partibus unice constituit, quem recentissima studia ad pristinam integritatem puritatemque tam feliciter reddiderunt.*

His de causis gregorianus cantus tanquam musicae sacrae supremum exemplar ita habitus est, ut iure lex haec generalis enuntiari queat: EO MAGIS MUST-

(1) Missas do Offício dos Defuntos, Férias do Advento e Quaresma (Cer. dos Bispos, livro I, cap. 28, n.º 13).

“tanto mais sagrada e litúrgica é uma composição eclesiástica, quanto mais se avizinha da melodia gregoriana no andamento ⁽¹⁾ na inspiração e no sabor; e tanto menos é digna do templo, quanto mais se desvia dêsse supremo modelo.”

Deve-se, pois restituir largamente êste antigo canto tradicional ⁽²⁾ nas funções do culto, tendo todos por certo que nada perderá da sua solenidade qualquer função que for unicamente acompanhada com êste canto.

Procure-se em particular restaurá-lo entre o povo para que os fiéis, como outrora, tomem parte mais ativa nos officios eclesiásticos.

4 — As sobreditas qualidades também se encontram em ótimo grau na polifonia clássica, especialmente na da Escola Romana que atingiu sua maior perfeição no século XVI, com Pedro Luís de Palestrina, e continuou também depois a produzir obras de elevado valor litúrgico e musical. Aproxima-se muito ao canto gregoriano, supremo modelo de toda a música sacra e como tal foi acolhida juntamente com o canto gregoriano, nas mais solenes funções da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Deve, porisso, restituir-se também ela às funções

CUM OPUS ECCLESIAE INSERVIENS SACRUM ESSE ATQUE LITURGICUM, QUO MAGIS RATIONE SUA, AFFLATU, SAPORE AD MELOS GREGORIANUM ACCEDAT; CONTRA EO MINUS TEMPLO, DIGNUM ESSE, QUO MAGIS AB EXEMPLO ILLO RECEDAT.

Itaque vetus gregorianus cantus traditione perceptus late in Sacris restituendus est, quum omnes pro certo habeant, divinam rem nihil magnificentiae suae amittere, licet unice cum hoc musico genere consocietur.

Nominatim autem gregorianus cantus in populi usum restituendus curetur, quo ad divinas laudes Mysteriaque celebranda magis agentium partem, antiquorum more, fideles conferant.

4 — *Memoratas hactenus notas praeter modum possidet quoque CLASSICA, prouti vulgo dicitur, polyphonia Romanae Scholae praesertim, cuius saeculo XVI Petrus-Aloysius Praenestinus exstitit perfectior; nec destitit postea exquisitae excellentiae, tum liturgicae tum musicae, opera proferre. Classica enim polyphonia ad gregorianos concentus, exemplum unicum musicae sacrae omnis, plane accedit, atque inde una cum gregoriano cantu ad solemnia Ecclesiae maxima, quae in Caeremoniis Pontificiis habentur, excipit*

(1) Andamento, traduzindo “ratio”, significa em termo técnico, forma (Römita, op. cit., pág. 183).

(2) O canto gregoriano é sagrado, isto é: intangível.

Qualquer adaptação, qualquer manuseamento, é traição intolerável. Além dêste seu caráter intrinsecamente sacro, é muito nobre para se cobrir com um manto qualquer.

A proteção dêste patrimônio e sua interpretação pertencem exclusivamente à Santa Sé, por intermédio da S. Congregação dos Ritos.

do culto, sobretudo nas basílicas, catedrais, seminários, e outros institutos eclesiásticos, onde não faltarem os meios.

5 — A Igreja sempre favoreceu o progresso das artes, admitindo no culto, salvas as leis litúrgicas, tudo o que de bom e belo encontrou no decurso dos séculos, o gênio do homem. Como tal, a música moderna ⁽¹⁾ é também admitida na Igreja, pois tem composições boas, sérias e dignas da Liturgia. Não obstante, como a música moderna surgiu especialmente para fins profanos, dever-se-á ter o maior cuidado para que as composições musicais de estilo moderno que se admitem na Igreja nada conttenham de profano nem lembrem motivos teatrais ou sejam baseadas sobre o andamento de trechos profanos.

6 — Entre os gêneros de música moderna, um dos que parecem menos próprios para acompanhar o culto divino é esse estilo teatral que teve muita voga na Itália, durante o século passado. E' de sua natureza oposto ao canto gregoriano e à polifonia clássica, e,

meruit. Quare et ipsa late in Sacris restituenda erit, apud insigniores Basilicas praesertim, apud seminaria atque ecclesiastica collegia, ubi ad rem necessaria minime desiderentur.

5 — *Ecclesia artium progressum indesinenter coluit, eique favit, ad religionis usum omnia admittens, quae hominis mens bona pulcraque per saeculorum cursum invenit, salvis tamen liturgicis legibus. Recentissimum itaque musicae genus et ipsum probatur, quippe quod opera excellentiae, sapientiae, gravitatis plena, exhibeat, sacris Caeremoniis non indigna.*

Quia vero recentioris musicae genus ad profanum usum praecipue ortum sit, in hoc maior erit collocanda cura, ne etusmodi opera hodierno stylo accomodata quidquam profani afferant, neve theatralia argumenta redoleant, neu denique in ipsis formis externis ad exemplum profani cantus effingantur.

6 — *Inter varia recentioris musicae genera, theatralis stylus, superiore saeculo cum maxime in Italia vulgatus, ad divinas res prosequendas minus idoneus visus est; natura enim sua gregorianae rationi classicaeque polyphoniae atque ideo supremae*

(1) Aqui forçosamente se permite o "cromatismo" que é o *subtractum* da música moderna, com as condições naturalmente requeridas acima: andamento, inspiração e sabor gregorianos.

A Catedral é universal: admite nos vitrais tôdas as côres do céu, da terra, dos horizontes, das águas e das plantas; canta seu contraponto, em coral mudo, unindo-se às vozes da natureza.

Um côro uníssono de vozes é um indivíduo multiplicado por si mesmo; um côro polifônico é uma humanidade, privada, porém, de comunicação com a natureza; um côro polifônico com a orquestra religiosa que é o órgão (e com a orquestra comum, também) é a *humanidade reintegrada no seu meio*; é o *homem no universo, glorificando e adorando ao seu Autor!* (Sertillanges, op. cit., pág. 63-64).

portanto, à lei suprema de qualquer música sacra. Além disso, a estrutura íntima, o ritmo e o assim chamado convencionalismo de tal estilo não se adaptam, se não com dificuldade, às exigências da verdadeira música litúrgica.

III — TEXTO LITÚRGICO

7 — A língua própria da Igreja romana é o latim. É, portanto, proibido nas funções litúrgicas solenes cantar em língua vulgar qualquer coisa, sobretudo as partes variáveis ou comuns, tanto da Missa como do Offício.

8 — Estando determinados para todas as funções, os textos que podem ser propostos em música, e a ordem em que devem ser feitos, não é lícito nem inverter esta ordem, nem trocar livremente os textos prescritos, nem omiti-los por inteiro ou ao menos em parte, a não ser que as rubricas consintam suprir com o órgão alguns versículos, enquanto são simplesmente recitados no coro. Somente é permitido cantar nas Missas solenes um motete eucarístico depois do "Benedictus". Permite-se também que depois de cantado o prescrito ofertório, no tempo remanente se cante um breve motete, sobre palavras aprovadas pela Igreja.

9 — O texto litúrgico deve ser cantado como vem nos livros, sem alterações, posposições de palavras, repetições indevidas, partições de sílabas, e sempre de um modo inteligível para os fiéis, que assistem às funções.

legi sacrae musicae cuiusvis opponitur. Praeterea intima structura, rhythmus, conventionalismus, ut aiunt, recentioris huius artis, nonnisi male respondet his, quae cantus vere liturgicus postulat.

III — DE TEXTU LITURGICO

7 — *Proprius Romanae Ecclesiae sermo latinus est; itaque in solemnibus Sacris liturgicis prohibentur omnino cantus, vulgari eloquio editi; eoque magis circa partes variabiles, vel communes tum Missae, tum Officii.*

8 — *Quum in Sacris liturgicis singulis textus musices proponendi ac propositionis ordo approprie fuerint constituti, neque licet ordinem hunc subvertere, neque praescriptos textus ad nutum mutare, neque ex integro, vel tantum in parte omittere, nisi forte Rubricae concedant textus aliquot versus, dum simpliciter in Choro recitantur, suppleri organo. Unum, iuxta Ecclesiae Romanae consuetudinem, conceditur, post sollempnis Missae v. BENEDICTUS, canticum SS. Eucharistiae. Permittitur etiam, post rite cantatum Missae OFFERTORIUM, reliquum tempus dare brevi canticulo super verba ab Ecclesia approbata.*

9 — *Textus liturgicus canendus est prout extat in libris, nullo verbo corrupto, nullo postposito, indebitis iterationibus et syllabarum abruptionibus prorsus amotis, atque ita semper, ut ab audientibus percipi possit.*

IV — FORMA EXTERNA DAS COMPOSIÇÕES SACRAS

10 — Cada uma das partes da Missa e do Offício devem conservar, musicalmente também, o conceito e a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que tão bem se exprime no canto gregoriano. Diverso é, por isso, o modo de compor um **intróito**, um **gradual**, uma **antífona**, um **salmo**, um **hino**, uma **“Glória”**, etc.

11 — Observe-se particularmente o seguinte:

a) O **“Kyrie, Gloria, Credo”**, etc., da Missa devem manter a unidade de composição própria do texto. Não é lícito compô-los a pedaços separados de sorte a formarem uma composição completa que possam separar-se das restantes ou substituir-se por outras.

b) Nas Vésperas, ordinariamente devem seguir-se as normas do **“Caeremoniale Episcoporum”**, que prescreve o canto gregoriano para a salmodia, e permite a música figurada para os versículos do **Gloria Patri** e para o hino. Nas grandes solenidades, porém, será lícito alternar o canto gregoriano com o côro dos chamados **fabordões**, ou com versículos semelhantes, convenientemente compostos.

Poder-se-à às vezes conceder que os salmos se ponham inteiramente em música, mas tais composições devem conservar a forma de salmodia, de modo que os cantores pareçam salmodiar entre si, ou com motivos novos, ou tomados do canto gregoriano,

IV — DE FORMA EXTERNA SACRAE MUSICAE OPERUM

10 — *Singulae tum Missae tum divini officii partes, musice quoque sensum formamque servare debent, qualem traditio ecclesiastica inexit, atque optime cantu gregoriano exprimitur. Alia est igitur ratio qua INTROITUS, alia qua GRADUALE, ANTIPHONA, PSALMUS, HYMNUS, GLORIA IN EXCELSIS, etc., componantur.*

11 — *Peculiares autem hae normae servantur:*

a) *KYRIE, GLORIA, CREDO, etc. in Missa unitatem praeseferant sui cuiusque textus propriam. Non itaque licet ea partibus separatis componere, quasi unaquaeque pars musicum opus absolutum efficiat, quod a reliquis secerni possit in eorumve locum substitui.*

b) *In Vesperarum sacris peragendis, standum communiter normis Caeremonialis Episcoporum, cantum gregorianum in psalmodia iubentis, et musicam figuratam permittentis in GLORIA PATRI et Hymno.*

Licebit tamen in solemnioribus alternis psallere, et gregorianum cantum, et concentus eos, qui FALSOBORDONI italice muncupantur, sive versus simili modo apte dispositos. Interdum etiam concedi poterit ut singuli psalmi ex integro musice proponantur, dummodo hisce in operibus psalmodiae forma propria servetur, id est talis ut cantores psallere inter sese videantur sive novis concentibus, sive modis e cantu gregoriano depromptis, vel eius similitudinem praeseferentibus.

ou semelhantes a êle. Ficam para sempre excluídos e proibidos os chamados “salmos de concêrto”.

c) Nos Hinos da Igreja conserve-se a forma tradicional. Não se pode, pois, compor um “Tantum Ergo” de sorte que a primeira estrofe pareça uma romanza, uma cavatina, um adágio, e a segunda um Allegro.

d) As antifonas das Vésperas ordinariamente devem propor-se em canto gregoriano. Se num caso particular forem propostas em música, não devem ter a forma de uma melodia de concêrto ou a amplidão de um motete ou cantata.

V — CANTORES

12 — Exceto as melodias do Celebrante e dos ministros ao altar, sempre em canto gregoriano sem acompanhamento, todo o resto do canto pertence ao côro dos Levitas, e, porisso, os cantores, mesmo se seculares, fazem as vêzes do côro eclesiástico.

Portanto, as músicas que êles executam devem na máxima parte conservar o caráter de música de côro. Com isto não se exclui totalmente o solo. Este, porém, não deve predominar nas funções, de maneira que grande parte do texto se execute assim; deve ter o caráter de um simples aceno melódico que se ligue intimamente à parte coral.

13 — Desempenhando, pois, os cantores um officio verdadeiramente litúrgico, segue-se que as mulheres, incapazes de tal officio,

Psalmi igitur symphoniaci (Italice DI CONCERTO) excluduntur prorsus ac vetantur.

c) *In Ecclesiae Hymnis forma antiquitus tradita servetur. Quamobrem non licet canticò, ex gr. TANTUM ERGO eos modos aptare, qui in strophâ priore flebiles illas formas exhibeant, vulgo ROMANZA, CAVATINA, ADAGIO appellatas, in alterâ vero, “Genitori”, etc., festivum genus.*

d) *Vesperarum Antiphonae gregorianis modis sibi propriis generatim proponantur. Quod si interdum, singulari aliquo casu, musice canantur, nunquam illis erit symphoniacus modus, neque canticuli vel cantionis amplitudo.*

V — DE CANTORIBUS

12 — *Exceptis modis, qui Sacerdotis ad altare Sacra peragentis ministrorumque proprii sunt, ac semper ex uno gregoriano cantu nullaque organi modulatione constabunt, reliquus cantus liturgicus Chori Levitarum est, quorum vice ecclesiastici cantores proprie funguntur. Quae igitur musica opera ipsi ferunt, maxima saltem ex parte, ad choralis musicae normam procedere debent. Non tamen unius vocis melos prorsus arcetur; ea vero ne in Sacris ita unquam praevaleat, ut maxima textus pars hoc ritu perficiatur; sit imò et nota significationis aut harmonici indicii, arctaque cum reliqua choralis compositione colligetur.*

13 — *Quum cantoribus in Ecclesia munus vere liturgicum sit, consequitur mulieres, talis officii expertes, ad Chori partem*

não podem de nenhum modo ser admitidas a constituir o côro ou a fazer parte dêlé. Se se deseja, pois, usar as vozes de sopranos e contraltos, estas devem ser sustentadas por meninos, segundo a antiquíssima tradição eclesiástica.

14 — Por último, na capela musical, sômente se devem admitir homens probos e virtuosos, que, com a sua gravidade e devoção durante as funções, se mostrem dignos do seu santo officio. Será também conveniente que, enquanto cantam na igreja, vis-tam batina e sobrepeliz, e, se o local onde cantam é muito exposto ao público, deve êste ser defendido por grades.

VI — ÓRGÃO E INSTRUMENTOS

15 — Embora a música própria da Igreja seja puramente a música vocal, permite-se também a música com acompanhamento de órgão. Em casos particulares, nos devidos termos e com os convenientes resguardos, admitem-se também outros instrumentos, sempre, porém, mediante licença especial do Ordinário, de acôrdo com a prescrição do “Caere-moniale Episcoporum”

16 — Como o canto deve sempre ter a primazia, o órgão e os instrumentos devem sustentá-lo e nunca o opprimir.

17 — Não se permitem longos prelúdios instrumentais ou interrupções demoradas do canto com peças de “intermezzo”.

agendam, aut ullo modo in musicum Chorum admitti non posse. Quod si acutae, vel acutis proximae voces adhiberi velint, antiquissimo Ecclesiae more, id pueri praestabunt.

14 — *Ne quis denique cantor in Ecclesiae chorum inducatur, nisi constiterit de eius pietate atque integritate vitae, eumque modestiam religionemque praeferre, quae sanctum decent officium, cui ipse addicitur. Ret insuper conveniet, cantores, dum in templis canunt, pestibus ecclesiasticis et superpelliceo indui; quod si in suggestu locum habeant, fidelium oculis ultra modum patente, eos clathris abscondi.*

VI — DE ORGANO ET MUSICIS INSTRUMENTIS

15 — *Quamvis musica Ecclesiae propria solummodo vocalis sit, licet tamen musicam organo moderari. Speciali ratione, debitis terminis, servatisque tutelis servandis, alia musica instrumenta adhiberi poterunt; nunquam vero sine speciali venia Ordinarii, iuxta CAEREMONIALE EPISCOPORUM praescripta.*

16 — *Quum cantus primum semper locum obtinere debeat, organum aliaque musica instrumenta cantum adiuvent, nunquam opprimant.*

17 — *Non licet cantui instrumentis late praeludere, neque iisdem exodiorum moram facere.*

18 — O som do órgão no acompanhamento do canto, nos prelúdios, interlúdios, deve não só ser conduzido em harmonia com a natureza dêste instrumento, mas deve participar de tôdas as qualidades da música sagrada, atrás enumeradas.

19 — E' proibido na Igreja o uso do piano e de instrumentos fragorosos, como tambor, caixas, campainhas e semelhantes.

20 — E' rigorosamente proibido às bandas musicais tocar na igreja. Em casos especiais, com licença do Ordinário, permite-se uma limitada escolha, judiciosa e proporcionada ao ambiente, de instrumentos de sôpro, contanto que a composição e o acompanhamento sejam escritos em estilo grave e semelhante ao do órgão.

21 — Nas procissões fora da igreja pode ser permitida pelo Ordinário a banda musical, contanto que não execute trechos profanos. Seria muito para desejar que a banda musical se limitasse a acompanhar qualquer cântico espiritual em latim ou vulgar, entoado pelos cantores e pelas associações religiosas que vão na procissão.

18 — *Organi sonus cantum socians, vel eidem praeludiens, interludiens, etc., non modo iuxta naturam huius instrumenti propriam perducatur, sed omnium qualitatibus quibus musica vere sacra pollet, quamque superius memoravimus, particeps esto.*

19 — *In Templis, tum musici instrumenti, cui vulgo "piano-forte" nomen inditum est, tum instrumentorum maiorem vel minorem strepitum edentium, utpote tympanorum cuiusvis formae et motus, crotalium, tintinnabulorum et similium, usus vetatur.*

20 — *Severe prohibetur symphonicorum catervis (vulgo BANDE MUSICALI) in templis psallere; tantum speciali aliqua ratione, ex ventis Ordinarii, licebit admitti eorum manipulum delectum, numero circumscriptum, cautum, loco congruentem, qui spiritualibus instrumentis ludant, dummodo et musicum opus et collata ad tibias vox gravem stylum redoleant, eundemque comparem et omnino similem vocis organi propriae.*

21 — *In pompis extra Templum ab Ordinario permitti potest symphonicorum catervae participatio, dummodo ne quovis modo profanos psallat concentus. Optandum est, in huiusmodi vicibus symphonicis munus hoc unum tribui, ut spirituale aliquod canticum moderentur, sive latino sive vulgari eloquio a cantoribus propositum, aut a piis Congregationibus, quae pompae adsunt.*

VII — AMPLITUDE DA MÚSICA LITÚRGICA

22 — Não é lícito que, por causa do canto e do som, o sacerdote espere no altar mais do que seja conveniente às cerimônias litúrgicas. Segundo as prescrições eclesiásticas, o “Sanctus” da Missa deve completar-se antes da Elevação e, por isso, o celebrante deve neste ponto ter as suas atenções para com os cantores. “Glória” e “Credo”, segundo a tradição gregoriana, devem ser relativamente breves.⁽¹⁾

23 — Em geral deve-se condenar o gravíssimo abuso de considerar como ponto secundário nas funções a Liturgia, como se esta estivesse a serviço da música.

A música é, pelo contrário, simples parte e humilde serva da Liturgia.

VIII — MEIOS PRINCIPAIS

24 — Para a exata execução do que fica estabelecido, devem os Bispos, se ainda não o fizeram, instituir nas suas dioceses uma comissão especial de pessoas competentes em matéria de música sacra, às quais confiarão no modo mais oportuno o encargo de vigiar sobre as músicas executadas nas suas igrejas. Não devem somente atender à bondade da música, mas também às forças dos cantores e à boa execução.

25 — Nos seminários de clérigos e nos institutos eclesiásticos

VII — LITURGICAE MUSICAE AMPLITUDO

22 — *Minime licet, cantus sive soni causa Sacerdotem ad Altare tempus Caeremoniae liturgicae conveniens immorari. Iuxta ecclesiastica monita, VI. “Sanctus” in Missa ante “elevationem” absolvendus est; quamprimum et ipse Sacerdos, Sacra peragens, cantorum rationem habere debet. GLORIA et CREDO, ad gregorianae traditionis normam, breviora sunt.*

23 — *Damnandum denique habendumque loco abusus gravissimi, quod in sacris Caeremoniis secundae partes deferri Liturgiae videantur, quasi haec famulatum musicae praestet quum contra nonnisi pars Liturgiae musica sit, humilisque eiusdem ancilla.*

VIII — MODI AD REM EXEQUENDAM PRAECIPUI

24 — *Ut constituta heic ad amussim perficiantur, Episcopi, ni iam id praestiterint, in suis Dioecibus coetum virorum constituent, apprime musicam sacram callentium, quibus, opportuniore quo poterunt modo, munus committant inquirendi in musica opera, quae suis in Templis canantur. Neque id solum curent, ut sint ipsa probabilia, sed etiam ut cantorum virtuti respondeant, atque optime exhibeantur.*

25 — *In Clericorum seminariis atque in ecclesiasticis collegiis,*

(1) Um canto de ação de graças e de profissão de fé (Gloria, Credo) deve sobressair pelo seu sentido religioso-hierático e não, principalmente, pelo lírico.

deve ser cultivado com diligência e amor, segundo as prescrições do Concílio Tridentino, o tradicional canto gregoriano que aclamamos, e os superiores sejam pródigos de incitamento e elogios aos alunos neste ponto. Onde for possível, funde-se entre os clérigos uma "Schola Cantorum" para a boa execução da polifonia sacra e da música litúrgica.

26 — Nas lições ordinárias de Liturgia, de moral, de direito canônico aos alunos de teologia não se deixem de tratar os pontos que dizem particularmente respeito aos princípios e leis da música sacra, e complete-se a doutrina com algumas noções de estética da arte sacra, afim de que os clérigos não saiam do seminário ignorando estas coisas tão necessárias a uma íntegra execução do canto eclesiástico.

27 — Cuide-se em instituir novamente, ao menos nas igrejas principais, as antigas "Scholae Cantorum", o que já se tem feito com ótimos resultados em muitos lugares. Não será difícil para um clero zeloso, mesmo nas paróquias rurais; antes, aí será mais fácil reunir os meninos e também os adultos, com grande proveito e edificação do povo.

28 — Procurem todos sustentar as escolas superiores de música sagrada onde já existem, e instituí-las onde ainda não existem. É de grande importância para a

ex tridentinis decretis, magna diligentia et amore colatur, quem supra laudavimus, gregorianus cantus traditione acceptus; quique praesunt rem adiuvant, late subiectorum animos confirmando, laudibus cumulant. Item, ubi fieri poterit, inter Clericos SCHOLAE CANTORUM institutio provehatur ad sacram polyphoniam bonamque musicam liturgicam optime exequendam.

26 — *In ordinariis praeceptionibus Liturgiae, moralis disciplinae, iuris canonici, quae theologiae tironibus impertiuntur, ea ne omittantur, quae ad principia legesque musicae sacrae propius accedant; imo curetur, ut eius modi institutio peculiari eruditione de pulchri specie, seu de aesthetica artis sacrae perficiatur, ne clerici e seminariis dimittantur harum cognitionum ignari, quae necessariae sunt ad cultum ecclesiasticum integre absolvendum.*

27 — *Curae quoque sit ut, apud Templi saltem praecipua, antiquae SCHOLAE CANTORUM restituantur, quemadmodum optimo fructu pluribus in locis factum est. Haud tamen divinae rei studioso Clero difficile erit Scholas has vel in Templis minoribus et rusticis condere; quin etiam facillimum inde inveniet apud se congregandi pueros atque grandiores natu, ad ipsorum utilitatem populique optimum exemplum.*

28 — *Superiores musicae sacrae Scholae pro viribus sustineantur et evehantur; ubi autem non sint, ad ea constituenda opus conferratur. Maximi enim momenti est*

Igreja prover à instrução dos mestres, organistas e cantores, segundo os verdadeiros princípios da arte sacra.

IX — CONCLUSÃO

29 — Recomenda-se por último aos mestres de capela, aos cantores, ao clero, aos superiores dos seminários, colégios e comunidades religiosas, aos párocos, reitores de igreja, cônegos, e sobretudo aos Ordinários diocesanos, o favorecimento zeloso destas sábias reformas de há muito desejadas e por muitos constantemente pedidas, para que não seja postergada a autoridade da Igreja que repetidamente as propôs e agora de novo as inculca.

Dado em Nosso Palácio Apostólico do Vaticano, no dia da Virgem e Mártir Santa Cecília, 22 de novembro de 1903, primeiro ano do Nosso Pontificado.

PIO PP. X.

Ecclesiam ipsam ad suorum magistrorum, organicorum et cantorum institutionem incumbere, iuxta vera artis sacrae praecepta.

IX — CONCLUSIO

29 — Denique Chori magistris, cantoribus, ecclesiasticis viris, seminariorum, collegiorum, sodaliumque religiosorum moderatoribus, Curionibus, Templorum rectoribus, collegialium cathedraliumque Ecclesiarum Canonici, atque praecipue Dioecesium Ordinariis commendatur, ut omni diligentia sapientibus hisce reformationibus faveant, iamdiu desideratis, atque ab omnibus constanter invocatis, ne ipsa Ecclesiae auctoritas, que non semel eas proposuit, nunc autem rursus suadet, in contemptum adducatur.

Datum ex Aedibus Nostris Apostolicis ad Vaticanum, die Virgini et Martyri Caeciliae dicato, XXII mensis novembris a. D. MCMIII, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X



Constituição Apostólica de S. S. o Papa Pio XI

o Dogma, a Liturgia e a Arte

Visto que a Igreja recebeu do seu fundador Jesus Cristo o encargo de velar pela santidade do culto divino, Ela tem indubitavelmente a autoridade de, respeitando sempre a substância do Sacrifício e dos Sacramentos, prescrever tudo o que serve para regular dignamente esse ministério augusto e social, como cerimônias, ritos, fórmulas, orações e canto, cujo complexo se designa com o nome especial de Liturgia, qual ação sagrada por excelência.

E' coisa verdadeiramente sagrada é a Liturgia, não só como elevação e união das almas em Deus, mas também como prestação da nossa fé e estritíssima dívida que com Ele contraímos pelos benefícios recebidos e dos quais sempre temos necessidade. Daqui aquêlê íntimo nexô existente entre dogma e Liturgia, bem como entre o culto cristão e a santificação do povo. E por isso, já afirmava Celestino I que o cânon da fé se achava expresso nas venerandas fórmulas da Liturgia. Elle, com effeito, escrevia: "A lei da oração estabeleça a lei da crença. Cumprindo os pastores do sagrado povo, uma obrigação que lhes foi imposta, postulam a causa do gênero humano junto da sagrada clemência, e oram e rogam, plorando com elles tôda a Igreja."

Divini cultus sanctitatem tuendi cum Ecclesia a Conditore Christo munus acceperit, eiusdem est profecto, salva quidem Sacrificii et sacramentorum substantia, ea praecipere — caeremonias nempe, ritus, formulas, preces, cantum — quibus ministerium illud augustum et publicum optime regatur, cuius peculiare nomen, est LITURGIA, quasi actio sacra praecellenter. Atque res utique sacra est liturgia; per ea enim ad Deum evehimur ipsique coniungimur, fidem nostram testamur nosque gravissimo ei obligamur officio ob accepta beneficia et auxilia, quibus perpetuo indigemus. Hinc intima quaedam necessitudo inter dogma et liturgiam sacram, itemque inter cultum christianum et populi sanctificationem. Quapropter Caes-tinus I fidei canonem expressum esse censebat in venerandis liturgiae formulis; ait enim: "legem credendi lex statuat supplicandi. Cum enim sanctorum plebium praesules mandata sibi met legatione fungantur, apud divinam clementiam humani generis agunt causam, et tota secum Ecclesia congemiscente postulant et praecantur".

Essa oração coletiva, que primeiramente foi chamada "opus Dei", e, em seguida, "Ofício Divino" qual dívida a tributar-se cotidianamente ao Senhor, nos primeiros séculos da Igreja, fazia-se de noite e de dia, sempre com grande concurso dos fiéis. Nem há mister dizer quão admiravelmente desde então contribuíram essas singelas cantigas, que acompanharam as sagradas preces e o santo sacrifício, para acender no povo o verdadeiro fervor cristão.

Aí, especialmente nas vetustas basílicas, onde o Bispo, o clero e o povo alternavam os louvores divinos, aí é que enternecidos pelos cânticos da Liturgia, como diz a história, não poucos entre os bárbaros se converteram à civilização cristã. Era aí, no templo, que os opressores da família cristã melhor sentiam o valor e a eficácia da comunhão dos santos e isto a tal ponto, que o mesmo imperador Valente, ariano, tomado de um insólito estupor, chegou a ficar como que fora de si ao contemplar a majestade com que S. Basílio celebrava os divinos Mistérios; em Milão, os herejes acusaram a Sto. Ambrósio de arrebatado as turbas com o encanto dos seus cânticos litúrgicos; esses mesmos cânticos que comoveram a Santo Agostinho levando-o a abraçar a fé de Cristo. E foi também nas igrejas, onde a quase inteira população constituía um só como imenso côro, que os artistas, os arquitetos, os pintores, os escultores e até os literatos aprenderam da Liturgia esse conjunto de conhecimentos teológicos que hoje tanto res-

Quae communes supplicationes primum OPUS DEI, deinde OFFICIUM DIVINUM appellatae quasi debitum cotidie Deo solvendum, noctu dieque olim fiebant, magna quidem christianorum frequentia. Ad mirum quantum iam inde ab ipsa antiquitate temporum ingenuae illae cantilenae, quae sacras preces actionemque liturgicam exornabant, ad fovendam in populo pietatem contulerunt. Namque in veteribus praesertim basilicis, ubi episcopus, clerus populusque divinas laudes alterne concinebant, non parum liturgici cantus eo valere ut plurimi ex barbaris ad christianum civilemque cultum, historia teste, adducerentur. In templis, catholicae rei oppugnatores altius sanctorum communionis dogma didicerunt; quamobrem Valens imperator, arianus, prae divini mysterii maiestate, a S. Basilio peracti, stupore quodam insolito correptus, animo deficiebat; ac Mediolani S. Ambrosius ab haereticis arguebatur se turbas liturgicis cantibus fascinare, quibus quidem percussus Augustinus consilium cepit Christi fidem amplectendi. In ecclesiis deinde, ubi ex tota fere civitate chorus ingens fiebat, opifices, aedium fabri, pictores, sculptores, litterarum ipsi studiosi, per liturgiam ea theologicarum rerum cognitione imbuiebantur, quae hodie ex illius aetatis mediae monumentis tantopere elucet.

plendem e se admiram nos insignes monumentos da Idade Média.

Daqui se infere porque os Romanos Pontífices manifestaram tamanha solicitude em tutelar e guardar a sagrada Liturgia, e, assim como usaram de tanta precaução em exprimir o dogma com palavras precisas, assim também se esforçaram em bem ordenar as normas da sagrada Liturgia, defendendo-as e preservando-as de qualquer adulteração. E disso também verificamos porque os Santos Padres tão assiduamente comentaram a Liturgia nas suas homílias e nos seus escritos, e não diversamente o Concílio de Trento, que determinou fôsse a Liturgia convenientemente exposta e explicada ao povo cristão.

O “MOTU PROPRIO” DE PIO X.

No tocante aos tempos modernos, o Sumo Pontífice Pio X, ao promulgar há 25 anos o “Motu Proprio” sobre a música sagrada e o canto gregoriano, teve em mira principalmente fazer reflorir e manter nos fiéis o verdadeiro espírito cristão, providenciando com oportunas e sábias disposições para afastar tudo o que pudesse contrastar com a santidade e dignidade do templo, onde os fiéis se reúnem justamente para atingir a piedade e o fervor da sua genuína e indispensável fonte, que é a oração pública e solene da Igreja.

Importa, pois, muitíssimo que tudo o que é ornamento da sagrada Liturgia esteja condicionado aos moldes e limitado às prescrições da Igreja, de tal sorte que a arte sirva de fato, como aliás é de dever essencial, de nobre an-

Ex his intelligitur cur Romani Pontifices tantam adhibuerint sollicitudinem in liturgia tutanda et custodienda; et quemadmodum tam multa erat eis cura in dogmate aptis verbis exprimendo, ita liturgiae sacrae leges ordinare, tueri et ab omni adulteratione praeservare studuerint. Itemque patet cur Sancti Patres liturgiam sacram (seu SUPPLICANDI LEGEM) verbis scriptisque commentati sint; et Tridentinum Concilium voluerit eam esse christiano populo exponendam et explicandam.

Quod vero ad nostra haec tempora attinet, Pius X, abhinc annos XXV, in praescriptionibus illis MOTU PROPRIO promulgandis, quae ad cantum gregorianum et musicam sacram pertinent, hoc in primis sibi proposuit ut scilicet christianum spiritum in populis excitaret et aleret, ea sapienter removendo quae templa sanctitudinem maiestatemque dedecerent. Etenim ob eam causam ad aedes sacras fideles conveniunt ut pietatem inde, tamquam ex praecipuo fonte, hauriant, veneranda Ecclesiae mysteria ac publicas solemnesque preces actuose participando. Permagni igitur interest quidquid est liturgiae ornamentum normis quibusdam praeceptisque Ecclesiae contineri, ut artes reapse velut par est, quasi ancillae

cila do culto divino; e isto não será em detrimento, mas antes conferirá maior nobreza e esplendor ao desenvolvimento das mesmas artes nos sagrados lugares. Isto, de um modo especial, se averigua no concernente à música e ao canto sacro; pois, nos lugares em que se observavam e integralmente se atuavam as disposições de Pio X, tem-se verificado, ao par do ressurgir das mais primorosas formas de arte, um consolador reflorêscer do espírito religioso; porquanto, o povo cristão, compenetrado de um profundo sentimento litúrgico, começou a tomar parte mais ativa no rito eucarístico, na oração pública e na salmodia sagrada. E Nós mesmos tivemos disso uma agradável confirmação, quando, no primeiro ano do nosso pontificado, um côro imenso de clérigos de tôdas as nações acompanhou com melodias gregorianas o solene pontifical por Nós celebrado na Basílica Vaticana.

Pesa-nos, entretanto, relevar que em alguns lugares as sapientes disposições do Nosso Antecessor não tiveram a devida aplicação e, por isso mesmo, não se obtiveram aquelas vantagens que eram de se esperar. Sabemos, com efeito, que alguns tiveram a pretensão de se julgarem isentos da observância dessas leis que foram tão solenemente emanadas; que outros, após terem a elas obedecido, aos poucos voltaram a permitir certo gênero de música que deve ser absolutamente proscrito da igreja; e que finalmente em alguns lugares, mormente por ocasião de comemorações centenárias de ilustres musicistas, pro-

nobilissimae divino cultui inserviant; quod quidem nedum in detrimentum, in maiorem potius dignitatem splendoremque ipsarum artium quae in sacris locis adhibentur certe cedit.

Idque mirum sane in modum in musica sacra effectum est; ubicumque enim praescriptiones illae diligenter sunt in usum deductae, ibidem cum lectissimae artis venustates reviviscere, tum religiosi spiritus late florere coeperunt; propterea quod populus christianus, liturgico sensu altius imbutus, et eucharisticum ritum et psalmodiam sacram et supplicationes publicas participare impensius consuevit. Quod Nos quidem ipsi tum iucunde experti sumus; cum, primo Pontificatus Nostri anno, ingens clericorum chorus ex omni natione liturgiam sollemnem, quam in Vaticana Basilica celebravimus, gregoriano cantu nobilitavit.

Iam vero dolendum hic est quibusdam in locis eas leges sapientissimas plene non fuisse in usum deductas; ideoque optatos fructus inde perceptos non esse. Namque probe novimus vel dictitasse aliquos se eis legibus non teneri quae tam sollemniter edictae fuerant; vel nonnullos, primum quidem iisdem paruisse, sed pedetentim ei musicae generi indulsisse quod est omnino a templis arcendum; vel denique alicubi, cum praesertim saecularia sollemnia in memoriam celebrarentur musicorum illustrium, causam inde quaestitam, esse quaedam opera in templo exse-

curou-se um pretexto para executar certas composições, que, embora exímias, não correspondiam entretanto à majestade do lugar sagrado, nem à santidade das normas litúrgicas, nem se podiam, em suma, executar nas igrejas.

O CENTENÁRIO DE GUIDO D'AREZZO.

E justamente a fim de que o clero e o povo mais exatamente obedeça a essas normas que devem ser observadas santa e inviolavelmente na Igreja, apraz-Nos propor aqui algumas disposições particulares sugeridas pela experiência de vinte e cinco anos. E isto o fazemos com maior prazer pelo fato de ter-se este ano celebrado não somente a recordação da supra acenada restauração da música sagrada, mas também a comemoração do célebre monge Guido d'Arezzo, o qual, há já cerca de 900 anos, chamado a Roma pelo Romano Pontífice, expôs os felizes resultados do sistema por ele habilmente excogitado para fixar e divulgar mais facilmente e conservar para o uso e esplendor da Igreja e da arte, a célebre coleção de cantos litúrgicos que remonta aos primórdios do Cristianismo. No glorioso palácio de Latrão, onde outrora S. Gregório Magno — uma vez colecionado, reorganizado e aumentado o tesouro da monodia sacra, herança e monumento dos Padres — constituiu a famosa Schola que haveria de perpetuar a interpretação genuína e tradicional dos cantos litúrgicos, aí mesmo o monge realizou o pri-

quendi quae, quamvis praeclara, cum sacri loci et liturgiae sanctitati non congruerent, in ecclesiis nequaquam erant adhibenda.

At tamen, quo clerus populusque eis legibus et praescriptionibus, quae sancte, inviolateque in Ecclesia universa servandae sunt, religiosius pareat, nonnulla heic adticere placet, quae nempe hoc XXV annorum spatio experiendo didicimus. Isque eo libentius Nos facimus quod hoc anno non solum musicae sacrae restorationis quam diximus, recordatio, sed etiam memoria monachi illius Guidonis Arretini celebrata est; qui, cum circiter abhinc annos nongentos, Romani Pontificis iussu in Urbem venisset, ingeniosum illud suum inventum protulit, quo liturgici cantus, iam inde ab antiquitate traditi, et facilius evulgarentur, et, ad Ecclesiae artisque ipsius utilitatem ac decus integre servarentur in posterum. In Lateranis aedibus, ubi antea S. Gregorius Magnus, monodiae sacrae thesauro — hereditate quidam monumentoque Patrum — collecto, digesto et ducto, SCHOLAM illam percelebrem, ad veram liturgicorum cantuum interpretationem perpetuandam, tam sapienter constituerat, Guido monachus experimentum egit mirifici sui inventi, coram romano clero ipsoque Pontifice Maximo;

meio experimento da sua invenção, diante do clero de Roma e na presença do Sumo Pontífice. E o Papa, aprovando e louvando grandemente a sábia invenção, fêz de tal modo que esta aos poucos se difundisse por toda a parte com imenso incremento de todo o gênero musical. E por isso, a todos os Bispos, e Ordinários aps quais compete particularmente a guarda da Liturgia e o cuidado da arte na Igreja, prescrevemos aqui normas, como em resposta aos inumeráveis votos que de todos os congressos musicais e especialmente daquêlê há pouco celebrado aqui em Roma, Nos tem enviado tantos sacros Pastores e preclaros arautos da restauração musical, aos quais tributamos aqui o merecido louvor; e prescrevemos que tais normas sejam postas em prática de acôrdo com os meios mais eficazes que abaixo enumeramos.

I — Todòs os que se destinam ao ministério sacerdotal, não só nos seminários mas também nas casas religiosas, sejam instruídos no canto gregoriano e na música sagrada dêsde a idade juvenil, pois, em tal idade mais fâcilmente poderão aprender tudo o que diz respeito ao canto e ao som, como também lhes será mais fâcil extirpar ou corrigir defeitos que por acaso tivessem e aos quais seria impossível remediar mais tarde, em idade mais adulta. Iniciando-se assim êste ensinamento do canto e da música dêsde as classes elementares e continuando-o no ginásio e nos colégios, os futuros sacerdotes, tendo-se já tornado cantores sem nem sequer o perceberem, poderão no curso teológico receber

qui, rem eximie probando meritaque laude prosequendo, hoc effectit ut eadem innovatio longe lateque paulatim propagaretur, atque omne musicae artis genus magnum inde caperet incrementum.

Omnibus igitur Episcopis atque Ordinariis, quibus quidem, cum sint liturgiae custodes, de sacris artibus in ecclesiis cura esse debet, nonnulla hic Nos commendare volumus, quasi optatis respondentibus, quae ex tot musicis congressionibus, praecipueque ex recentiore conventu, Romae habito, Nobis significarunt non pauci sacri Pastores ac studiosissimi rei huius praecones, quos omnes merita hic laude honestamus; eademque, ut infra, efficacioribus viis rationibusque propositis, ad effectum deduci iubemus.

I — Quicumque sacerdotio initiari cupiunt, non modo in Seminariis, sed etiam in religiosorum domibus, iam inde a prima aetate cantu gregoriano et musica sacra imbuantur; propterea quod facilius tum ea perdiscunt, quae ad modulationes sonosque pertinent; et vocis vitia, si fortasse habeant, eradicare vel saltem corrigere queunt, quibus quidem postea, adultiores aetate, cederi prorsus non possent. Ab ipsis primordiorum scholis institutio cantus et musicae incipienda est, ac deinde in gymnasio et lycaeis continuanda; ita enim qui sacros ordines suscepturi sunt, cum iam cantus periti sensim sine sensu facti sint, in theologicorum studiorum curriculo, sine ullo quidem labore ac diffi-

sem fadiga e difficuldade aquella cultura superior, que bem se pode chamar de estética da monodia gregoriana e da arte musical, da polifonia e do órgão, coisa hoje tão conveniente à cultura do clero.

II — Portanto, nos Seminários e outros institutos de educação eclesiástica, referindo-Nos a ambos os cleros, haja uma breve mas frequente e quasi cotidiana aula ou ensaio de canto gregoriano e de música sagrada;⁽¹⁾ a qual se for ministrada com espírito verdadeiramente litúrgico, antes de servir de pêso, será de alívio ao ânimo dos alunos, após as fatigosas aulas de estudos mais severos. Esta mais completa e perfeita educação litúrgico-musical do clero concorrerá sem dúvida para restabelecer no seu antigo esplendor e dignidade o Officio Coral, que é a parte principal do culto divino, como também reconstituirá as Escolas e Capelas Musicais na sua primitiva glória e grandeza.

O OFFICIO CORAL.

III — Todos os que têm a direção do culto nas basílicas, Igrejas catedrais, collegiadas e conventuais dos religiosos ou de qualquer forma a elas pertencem, devem empenhar-se com todo o esforço a fim de que seja restaurado o officio coral de acôrdo com as prescrições da Igreja; e isto, não sòmente a quanto é de pre-

cultate, altiore illa disciplina institui poterunt quam verissime AESTHETICAM dixeris monodiae gregorianae ac musicae artis, polyphoniae atque organi, quamque clerum pernoscere omnino decet.

II — *Esto igitur in Seminariis ceterisque studiorum domiciliis, utrique clero recte conformando, brevis quidem sed frequens ac paene cotidiana cantus gregoriani et musicae sacrae lectio vel exercitatio; quae si liturgico spiritu peragatur, solatium potius quam onus, post severiorum disciplinarum studium, alumnorum animis certe efficiet ut ad dignitatem priscam splendoremque CHORALE OFFICIUM restituatur, quod pars est divini cultus praecipua: itemque ut SCHOLAE et CAPELLAE MUSICORUM, quas vocant, ad veterem gloriam revocentur.*

III — *Quicumque in basilicis aedibusque, collegiatis et conventualibus religiosorum cultum moderantur et exercent, iidem totis viribus contendant ut rite, id est ad Ecclesiae praescripta, CHORALE OFFICIUM instauretur; neque id solum quod ad commune praeeptum spectat divini officii peragendi DIGNÉ SEMPER, ATTENTE AC*

(1) Gerberto nos vem lá do Médio Evo dizer: "...Nos vero, qui meruimus verba maiestatis in os sumere, nosne sine arte et negligenter proferimus cantica sanctitatis, ac non magis artis decorem in sacris assumimus, quo illi (citharoedae, tibicines, cantores et cantrices saeculares) abutuntur in nugis" (Script. T. 1, pág. 213).

celto genérico para se recitar sempre o officio divino “digne, attente ac devote”, mas também no que se refere à arte do canto; porquanto, na salmodia deve-se atender, já à precisão dos tons com a sua própria cadência média e final, já à pausa conveniente do asterisco, como também à plena concordância da declamação dos versículos salmódicos e das estrófes dos hinos. E destarte, se tudo isto se observa à risca, todos, egrégiamente salmodiando, não só demonstrarão a unidade do seu espirito atento a louvar o Senhor, mas ainda, no compassado alternar das duas partes do côro, parecerão emular o louvor eterno dos serafins, que alternadamente cantavam em alta voz: “Santo, Santo, Santo”.

IV — E para que ninguém, para o futuro haja de aduzir excusas ou pretexto para se julgar dispensado de obedecer às leis da Igreja, deverão todos os cabidos de cônegos e comunidades religiosas tratar acêrca de tais disposições em determinadas reuniões periódicas, e assim como antigamente havia o cantor ou diretor do côro, assim haja doravante uma pessoa competente em cada côro quer de cônegos, quer de religiosos, a qual, enquanto vigiará pela observância das regras litúrgicas e do canto coral, corrigirá todos os defeitos de cada um e do côro inteiro.⁽¹⁾

DEVOTE, sed etiam quantum ad canendi artem attinet; in psallendo enim, et justa tonorum ratio curanda est cum mediis suis numeris clausulisque ad sonum exquisitis, et congruens ad asteriscum mora, et plena denique concordia illa in psalmodicis versiculis hymnorumque strophis conclamandis. Quae si egregie efficiantur, omnes rite psallentes, tum suorum animorum in adorando Deo unitatem mirifice ostendant, tum in moderata duarum chori partium vice, sempiternam illam Seraphim laudem, qui clamabant alter ad alterum “Sanctus, Sanctus, Sanctus” aemulari videntur.

IV — Ne quis autem in posterum faciles excusationes praeferat ut ab officio Ecclesiae legibus parendi liberatum se existimet, ordines canonicorum omnes ac religiosae eadem communitates de his rebus in statis coetibus agant; et quemadmodum olim CANTOR erat seu RECTOR CHORI, ita in posterum in canonicorum et religiosorum choris aliquis eligatur peritus, qui cum liturgiae cantusque choralis normas in usum deducendas curet, tum singulorum vel chori universi vitta

(1) Lamentabilíssimo abuso e inexplicável é o que se dá com o canto gregoriano. Todos querem dar opiniões. Todos querem ser mestres ou guiar-se por si. Sem o cabedal vastíssimo de cultura e conhecimento que se exige para tal. Sem insistirmos ainda no seu caráter de *sacro* e *intangível* na sua integridade.

Ao passo que para a direção de qualquer coral ou côro orfeônico há exigências de perícia, habilidade e dotes não comuns.

Aos que costumam cantar sem a orientação dum mestre, mas regular-se por sua vontade, já clamavam os rudes medievais: “Bestia, non cantor, qui non canit arte sed usu”...

E aqui há mister recordar que, pela antiga e constante disciplina da Igreja, como também em força das mesmas Constituições capitulares ainda hoje vigentes, é necessário que todos os que estão obrigados ao Offício Coral conheçam de modo conveniente, ao menos o canto gregoriano. E por canto gregoriano, que se deve executar em tôdas as Igrejas, sem nenhuma exceção, deve-se entender tão somente aquêlê que foi fielmente reproduzido dos antigos códices e que já foi proposto pela Igreja em edição autêntica do Vaticano.

CAPELAS MUSICAIS E "SCHOLAE" DE MENINOS

V — Nós recomendamos também a quem de direito as capelas musicais, que, sucedendo no decurso dos tempos às antigas "scholae", para êste fim foram instituídas nas basílicas e nas igrejas maiores a fim de aí executarem especialmente a polifonia sagrada. E a êste respeito, merecidamente a polifonia ocupa o primado, após as venerandas melodias gregorianas, sôbre qualquer outra forma de música de igreja, e por isso desejamos ardentemente que tais capelas, assim como floresceram do século XIV ao XVI, assim sejam reorganizadas especialmente nos lugares em que a maior frequência e solenidade do culto divino exige maior número e mais escolhida Escola de cantores.

VI — No tocante às "Scholae" de meninos, sejam elas estabelecidas não somente nas igrejas maiores e nas igrejas catedrais, mas também nas igrejas menores e paroquiais; e êsses pequenos

emendet. Quo in genere prae-tereundum non est, ex veteri constantique Ecclesiae disciplina atque ex ipsis capitularibus constitutionibus quae adhuc vigent, quotquot ad chorale officium tenentur, eos omnes saltem cantum gregorianum rite pernoscere oportere. Cantus vero gregorianus, in ecclesiis omnibus cuiusvis ordinis adhibendus, is est qui ad veterum codicum fidem restitutus, ab Ecclesia in editione authentica, vaticanis typis, iam propositus est.

V — CAPELLAS etiam MUSICORUM *its omnibus ad quos spectat commendatas hic volumus, utpote quae, decursu temporum, in antiquarum SCHOLARUM locum suffectae, eo pacto in basilicis maioribusque templis constitutae sint ut polyphonicam praecipue musicam ibidem efficerent. Quamquidem ad rem, merito POLYPHONIA sacra post gregorianum cantum altero loco haberi solet. ideoque vehementer Nos cupimus ut CAPELLAE huiusmodi, quemadmodum a saeculo XIV ad saeculum XVI floruerunt, ita hodie illic maxime renoventur ac revirescant ubi divini cultus frequentia et amplitudo maiorem cantorum numerum exquisitioremque eorum delectum postulant.*

VI — SCHOLAE PUERORUM, *non modo apud maiora templa et cathedrales, sed etiam penes minores et paroeciales aedes excitentur; pueri autem a CAPELLARUM magistris ad recte canendum*

cantores sejam esmeradamente educados pelos mestres-capela, a fim de que suas vozes, segundo o antigo costume da Igreja se reúnam aos coros viris, particularmente quando na polifonia sagrada lhes fôr confiada, aliás, como sempre, a parte de soprano, que se costuma chamar a parte do canto. E como é sabido, foi justamente destes coros de pequenos cantores que saíram mormente no século XVI os melhores compositores da polifonia clássica, tendo à frente sôbre todos o grande João Pedro Luís de Palestrina.

A MÚSICA INSTRUMENTAL E O ÓRGÃO.

VII — E visto que chegou a nosso conhecimento o fato de que em alguns lugares se tenta repristinar certo gênero de música não estritamente sagrado, especialmente por causa do descomedido número de instrumentos, Nós sentimos a obrigação de afirmar que o canto com o acompanhamento de instrumentos não é o ideal para a Igreja, nem o meio apto para as funções sagradas; pois, melhor que o instrumento é a voz viva que deve ressoar no templo, isto é, a voz do clero, dos cantores e do povo. Nem se deve crer que a Igreja se oponha ao incremento da arte musical, quando faz aparecer a voz humana de preferência a qualquer outro instrumento, que por mais excelente e perfeito, jamais poderá competir com a voz humana na expressão dos sentimentos, particularmente quando dela se serve a alma para rezar e para louvar o Altíssimo.

instituantur ut ipsorum voces, iuxta veterem Ecclesiae morem, virorum choris sese adiungant, maxime cum in polyphonica musica, ut olim, adhibendae sint pro suprema voce, quae CANTUS appellari consuevit. Ex eorum numero, saeculo praesertim XVI, polyphoniae auctores peritissimi, uti est compertum, prodire, quos inter omnium facile princeps Ioannes ille Petrus Aloisius Praenestinus.

VII — Quoniam vero didicimus tentari alicubi ut quoddam musicae genus resumatur, sacrorum officiorum perfunitioni haud omnino congruens, praesertim ob immoderatiorem instrumentorum usum, Nos quidem hic profiteamur cantum cum symphonia coniunctum nullo modo ab Ecclesia tamquam perfectiorem musicae formam rebusque sacris aptiorem haberi; etenim magis quam instrumenta, vocem ipsam in sacris aedibus resonare decet vocem nempe cleri, cantorum, populi. Neque est autem putandum incremento musicae artis Ecclesiam obsistere, quod instrumentum, quamvis eximium atque perfectum, in exprimendis animi sensibus humanam vocem superare potest, tum maxime cum ipse animus ea utitur ut preces et laudes ad omnipotentem Deum extollat.

VIII — A Igreja, entretanto, tem o seu instrumento musical próprio, isto é, o órgão, o qual, pela sua empolgante e maravilhosa majestade,⁽¹⁾ foi julgado digno de participar dos ritos litúrgicos, quer acompanhando o canto quer, de acôrdo com as prescrições da Igreja, difundindo agradáveis harmonias durante o silêncio do côro.

Entretanto, também aqui se deve evitar aquela mistura de sacro e de profano, que, ou por iniciativa dos construtores, ou pela ousadia musical de alguns organistas, não deixa de ameaçar a pureza da santa missão a que é destinado o órgão na igreja.

Contudo, é nosso desejo que, salvas sempre as normas litúrgicas, tudo o que diz respeito ao órgão, dia a dia, sempre mais se desenvolva e tome sempre novo incremento; embora não possamos passar em silêncio o nosso pesar de que, como em outros tempos, com formas diversas de músicas, que a Igreja justamente reprovou, assim também hoje em dia, com novidades sem número, se procure fazer penetrar no templo o espírito profano, formas estas que, se começarem a infiltrar-se, a Igreja não tardará em as condenar absolutamente.

Ressoem, pois, nos templos, tão somente peças de órgão tais que ressumem a majestade do lugar sagrado e exalem o perfume dos sagrados ritos; é somente assim que a arte, tanto dos construtores de órgãos, como dos músicos que os empregarem, retomará novo esplendor com indiscutível vantagem da Liturgia sagrada.

VIII — *Est quidem Ecclesiae proprium musicum instrumentum a maioribus traditum ORGANUM, ut aiunt; quod, ob miram quandam granditatem maiestatemque, dignum habitum est ut cum liturgicis ritibus coniungeretur, sive cantum comitando, sive, silente choro, ad praescripta, harmonias suavissimas eliciendo. At vero in hoc etiam illa vitanda est sacri et profani permixtio, quae causa cum fabrorum qui organa conficiunt, tum modulatorum quorundam, qui novissimae musicae portentis indulgent, huc demum evaderet ut de ipso ad quem destinatur fine mirificum hoc instrumentum deflecterét. Equidem ad liturgiae normas Nosmet ipsi optamus ut quaecumque ad organum spectant nova semper incrementa capiant; sed temperare Nobis non possumus quin conqueramur quod, uti olim altis musicae formis quam merito Ecclesiae prohibuit, ita hodie novissimis sane formis tentetur ut in templum profani spiritus invehantur; quas quidem formas, si gliscere inciperent, facere non posset Ecclesia quin omnino damnaret. Personent in templis ii tantum organi concentus qui maiestatem loci referant ac rituum sanctitudinem refoleant; hoc enim pacto ars tum fabrorum in construendis organis, tum musicorum in eisdem adhibendis, revirescet ad liturgiae sacrae efficax adiumentum.*

(1) Observar como o Hammond e quejandos instrumentos elétricos contrastam veementemente com o conceito que a Igreja tem do órgão.

A PARTICIPAÇÃO DO POVO.

IX — A fim de que os fiéis tomem uma parte mais ativa no culto divino, o canto gregoriano, na parte que diz respeito ao povo, seja restituído ao seu uso.⁽¹⁾ Pois, é necessário que os fiéis, não como estranhos ou mudos espectadores, porém, verdadeiramente compenetrados da beleza da Liturgia, assistam às sagradas funções — mesmo às procissões constituídas pelo clero e associações — de tal modo que possam, segundo as normas devidas, alternar sua voz com a do Sacerdote ou da Schola Cantorum,⁽²⁾ e se isto se alcançar, não se terá mais a lamentar aquêle triste espetáculo em que o povo, ou não responde, ou responde apenas com um murmúrio sumido e indistinto, às orações mais comuns propostas na língua litúrgica ou mesmo na língua vulgar.

X — O clero secular e regular, tendo à frente o exemplo e a direção dos Bispos e Ordinários, empreguem tôda a sua sollicitude para cuidar ou diretamente ou

IX — Quo autem actuosiſſi fideles divinum cultum participant, cantus gregorianus, in iis quae ad populum spectant, in usum populi restituantur. Ac revera perneceſſe eſt ut fideles, non tamquam extranei vel muti ſpectatores, ſed penitus liturgiae pulchritudine affecti, ſic caeremoniis ſacris intersint — tum etiam cum pompae ſeu proceſſiones, quas vocant, inſtructo cleri ac ſodalitatum agmine, aguntur — ut vocem ſuam ſacerdotis vel ſcholae vocibus, ad praecriptaſ normas, alternent; quod ſi auſpicato contingat, iam non illud eveniet ut populus aut nequaquam, aut levi quodam diſmiſſoque murmure communibus precibus, lingua propositis vix respondeat.

X — In hoc utriuſque cleri industria deſudet, praeſentibus quidem Episcopis et locorum Ordinariis, ut, per ſe vel per alios rei peritos, liturgicam musicam-

(1) Nas escolas da América do Norte e da Holanda, o canto gregoriano é ensinado metódicamente. Muito notável foi o que se deu em Paris por ocasião do Congresso da *Unesco* (organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) em novembro e dezembro de 1946.

Desde a primeira sessão, houve cotidianamente execuções de canto gregoriano! Os cantores eram estudantes holandeses formados artisticamente pelo método Ward.

“Quem forma um cantor gregoriano, executa um equivalente de trabalho de 50 anos na Vinha do Senhor” dizia um velho Cura, citado por Caillon. Choque espiritual para os incrédulos, benefício para os crentes, multiplicação de vocações sacerdotais e religiosas nas almas que se tornaram capazes, pela sua formação musical, de apreciar essa “austera beleza”.

(2) O santo Padre pede aqui com viva evocação, o retorno à antiga Liturgia da Igreja, onde *dialogava* magnificamente o “clero” e o povo.

“A voz do povo no Templo é a grande voz dos filhos que rezam ao Pai que está nos céus... e o Pai celeste não pode deixar de escutar o “válido clamor” das almas que o invocam santamente” (Casimiri).

por meio de peritos, dêste ensinamento litúrgico-musical do povo, como estando estreitamente unido com a doutrina cristã. E isto mais facilmente se obterá se se instruírem no canto litúrgico principalmente as escolas, as paróquias, e outras associações católicas; e por isso, as comunidades religiosas, as irmãs e outras instituições femininas sejam solícitas em conseguir êste fim nos diversos institutos de educação que lhes forem confiados. Igualmente confiamos que muito contribuirão para tal escopo aquelas sociedades que em alguns lugares, sempre obsequiosas às autoridades eclesiásticas, dedicam o melhor de suas energias para restaurar a música sagrada, segundo as normas estabelecidas pela Igreja.⁽¹⁾

XI — Para obter êstes frutos tão desejados é necessário o trabalho de bons e numerosos mes-

que populi institutionem curent, utpote cum doctrina christiana coniunctam. Quod quidem facilius efficietur scholas praecipue, pia sodalicia ceterasque conso- ciationes liturgicis cantibus instruendo; religiosorum autem, sororum ac piarum feminarum communitates alacres sint ad hunc finem assequendum in vartis institutis quae sibi ad educandum et erudiendum concredita sunt. Itemque valde ad hanc rem valituras esse confidimus eas societates quae in nonnullis regionibus, ecclesiasticis auctoritatibus obsequentes, musicam sacram ad Ecclesiae leges restaurare contendunt.

XI — Ad haec omnia, quae sperantur, adpiscenda petitis magistris iisdemque frequentis-

(1) Eis umas sugestões para o Brasil.

Semanas e Congressos Nacionais de Música Sacra, cuja matéria de estudo seria mais ou menos esta, em bosquejo:

a) *Canto Gregoriano*: planos e métodos para a compreensão, divulgação e ensino ao povo, como também, impressão de opúsculos instrutivos e das partes da Missa que êle pode aprender e deve cantar.

b) *Polifonia clássica e Música Sacra moderna*: educar o gosto dos artistas, amadores e componentes dos coros sacros, especialmente os das paróquias, adquirindo unicamente músicas que tenham as características exigidas pela Igreja: santidade, bondade de formas, universalidade (Motu próprio, n.º 2); organização para êsses coros, de uma discoteca de música sacra, polifônica e moderna, de valor.

c) *Canto sacro popular*: métodos para sua difusão e uniformidade possível, dentro de uma ambientação regional; apostolado fervoroso para se conseguir o canto geral da assembléia dos fiéis no Santo Sacrifício da Missa e demais funções sagradas.

d) *Música sacra instrumental*: divulgação e facilitações para enriquecer os repertórios para órgãos, harmônio e orquestra; divulgação de coletâneas e antologias de composições artísticas e litúrgicas.

Além destes pontos-chaves, estudar-se-ia:

e) *Difusão e Propaganda de Música Sacra*: fundação de Casas Editoras unicamente para a música de Igreja (Gregoriano, Polifonia clássica e moderna,

tres. E por isso, não podemos deixar de tributar o devido louvor àquelas Escolas e Institutos de música fundados aqui e ali pelo mundo católico; pois o ensino cuidadoso e diligente das disciplinas musicais formará bravos e valerosos mestres.

Porém, de um modo todo especial, queremos aqui evidenciar e louvar o Pontifício Instituto Superior de Música Sacra que foi fundado em Roma por Pio X em 1910. A esta escola, que ao depois admiravelmente incrementou o nosso imediato antecessor Bento XV dando-lhe uma nova e decorosa sede, também Nós a circundamos do nosso particular favor, qual preciosa herança a nós deixada por dois Pontífices; portanto, recomendamos-la instantemente a todos os Ordinários do mundo. Bem sabemos quanta fadiga requer o que temos acima prescrito, mas, quem é que desconhece as insígnies obras-primas que os nossos antepassados, não medindo dificuldade de nenhuma sorte, transmitiram aos pósteros, justamente porque compenetrados do fervor da piedade e do espírito

simis omnino opus est. Quo in genere, Scholis et Institutis illis, passim per catholicum orbem conditis, debitas laudes tribuimus; siquidem disciplinas huiusmodi diligenter docendo, praeceptores optimos idoneosque effingunt. Sed maxime memorare hoc loco ac dilaudare placet Pontificiam Scholam musicae sacrae altius tradendae, quae inde ab anno MCMX in Urbe a Pio X constituta est. Hanc Scholam, quam deinde proximus decessor Noster Benedictus XV studiose proverxit novaque sede donavit, Nos quoque peculiari quodam favore prosequimur, tamquam pretiosa Nobis hereditate a duobus Pontificibus relictam, eandemque idcirco Ordinariis omnibus magnopere commendatam volumus. Equidem probe novimus ea omnia, quae supra mandavimus, quantum studii postulant ac laboris. At vero quis ignorat quam multa opera quamque magno artificio confecta, nullis devicti difficultatibus, maiores nostri posteritati

Cancioneiros populares, Partituras mais complexas, composições e métodos para órgão e harmônio. Revistas e publicações populares para formação e divulgação, etc.); incentivação das que já existem, favorecendo seu comércio, interessando outras Editoras para publicidade e venda; conseguir das Rádio-Emissoras programas de Música Sacra, à base das melhores execuções internacionais e nacionais, interessando, outrossim, para esse gênero, as firmas gravadoras de discos.

f) Fundação da “Associação Nacional de Santa Cecília” (“Multum ad commovendos animos”) com um Presidente e uma Comissão encarregada de fazê-la florescer; renovada periodicamente, com elementos zelosos e de real valor artístico, encarregar-se-ia ainda de recolher as produções dos artistas nacionais, selecioná-las com justos critérios, para elaborar o catálogo, bibliografia e recensões, orientá-los na publicação; o secretariado tratará, entre outras coisas, de compilar a história de nossa música sacra e pô-la em dia.

Sob a obediência e a orientação da hierarquia eclesiástica, com poderes indispensáveis para sua missão, especialmente para poder convocar as assembleias periódicas.

litúrgico? Nem é isso para maravilha: pois, tudo o que emana da vida interior que anima a Igreja, transcende os mais perfeitos ideais desta terra.

A dificuldade desta tão santa empresa antes que desalentar, deve, pois, excitar e corroborar o ânimo dos sagrados Pastores, os quais, todos, concorde e constantemente obsequiosos à nossa vontade, prestarão ao Sumo Bispo uma obra digníssima do seu ministério episcopal.

Isto Nós o proclamamos, declaramos e sancionamos, decretando que esta Constituição Apostólica permaneça sempre em seu pleno valor e eficácia e que obtenha o seu pleno efeito, não obstante tôdas as disposições em contrário.

E portanto a ninguém seja lícito transgredir esta Constituição por Nós promulgada, ou, com temerária audácia, à mesma contradizer.

Dado em Roma junto de S. Pedro, no quinquentenário do nosso sacerdócio, aos dias 20 de dezembro de 1928, no ano VII do nosso pontificado.

tradiderint, utpote qui pietatis studio ac liturgiae spiritu imbuti essent? Neque id mirum: quidquid enim ab ipsa, quam Ecclesia vivit, interiore vita proficiscitur, mundi huius perfectissima quaeque transcendit. Difficultates coepti huius sanctissimi animos Ecclesiae Antistitum excitent atque erigant nedum infringant; qui voluntati Nostrae concorditer omnes constanterque obsequentes, operam navabunt Summo Episcopo episcopali suo munere dignissimam.

Haec edicimus, declaramus, sancimus etc.

Datum Romae apud Sanctum Petrum, in quinquagesimo sacerdotii Nostri natali, die XX mensis Decembris MCMXXVIII, Pontificatus Nostri septimo.

Regulamento para a Música Sacra em Roma

1 — É verdadeira e autêntica tradição eclesiástica do canto e da música sacra, que toda a assembléia dos fiéis se associe, por meio do canto, aos Offícios litúrgicos, seguindo as partes do texto que são confiadas ao côro; e que uma "Schola Cantorum" especial alterne com o povo, executando as outras partes do texto das melodias mais ricas e que lhes são especialmente reservadas.

Por este motivo, o Santo Padre Pio X, no seu "Motu proprio" de 22 de novembro de 1903, no parágrafo 3, faz esta prescrição: "Faça-se esforço para restabelecer o uso do canto gregoriano entre o povo, afim de que os fiéis tomem novamente, como outrora, uma parte mais ativa na celebração dos Offícios".

E no parágrafo 27: "Tenha-se solicitude em restabelecer, ao menos nas igrejas principais, as antigas Scholae Cantorum, como já se tem realizado, com os melhores frutos, num bom número de lugares. Não é difícil para o clero zeloso estabelecer estas scholae até nas menores igrejas e nas do campo; êle, até, encontra nisto um meio mui cômodo de agrupar ao seu redor as crianças e os adultos, para proveito dêles mesmos e a edificação do povo".

2 — As Capelas musicais (coros paroquiais), compostas de um grupo de cantores escolhidos, sob a direção de um maestro, destinadas a fazer as vêzes do povo e das Scholae Cantorum, são de instituição mais recente, mas apesar disto perfeitamente legítimas.

3 — Como não só a execução do canto gregoriano, mas também a de certas composições antigas e modernas são confiadas às Capelas musicais, e como na escolha destas peças e no modo de as interpretar há perigo mais ainda de faltar às prescrições eclesiásticas, é necessário assegurar-se que todos os seus membros dêem plena garantia de sua capacidade técnica e de sua vontade de observar, no que lhes diz respeito, todas e cada uma das sobreditas prescrições eclesiásticas e de trabalhar para a aplicação do "Motu proprio" pontifício.

É por isso que ninguém, mesmo oferecendo as condições requeridas e para isto aprovadas, será admitido a fazer parte de uma schola em Roma, antes de ter assinado e remetido à S. Visita

Apostólica uma declaração pela qual se obrigue a aceitar e a observar escrupulosamente tôdas as regras da Liturgia e do Cerimonial, as decisões e prescrições da autoridade eclesiástica, a respeito da música sacra e do canto gregoriano, e de um modo especial o "Motu proprio" de S.S. o Papa Pio X, o presente Regulamento e os eventuais avisos da Comissão Romana de Música Sacra. Não é preciso dizer que a autoridade eclesiástica com pleno direito, em caso de transgressão, poderá retirar a quem quer que seja, a autorização concedida para o exercício de sua arte nas igrejas.

4 — Nenhum côro paroquial ou Escola de Cantores se poderá constituir em Roma sem a prévia permissão da S. Visita Apostólica e sem ter à sua testa um maestro ou diretor aprovado e um organista igualmente aprovado.

O maestro ou diretor da Capela ou Escola, antes de tudo, é responsável perante a autoridade de tôdas as infracções aos regulamentos eclesiásticos, que forem cometidas pela sua Capela ou Escola.

5 — Não se entende proibir o estabelecimento temporário de uma Escola para um serviço particular mais solene nesta ou naquela igreja; mas isto não se pode fazer senão com o conselho e sob a direção e responsabilidade de um dos maestros aprovados. A mesma regra diz respeito aos serviços que os cantores de Roma forem chamados a prestar no Lácio ou nas outras dioceses da Itália.

6 — Ninguém poderá exercer numa igreja ou oratório qualquer da cidade ou da diocese de Roma, para uma sacra cerimônia seja qual for, a função de maestro-diretor, de organista ou de cantor, sem ter para isso recebido a licença da autoridade eclesiástica competente, de acôrdo com o parecer da Comissão Romana para a música sacra. Para obter autorização, são necessárias as qualidades e condições seguintes:

a) A capacidade artística para a música sacra, segundo as diversas funções, justificada por diplomas regulares, e, em casos especiais, por títulos equivalentes.

b) A moralidade, a honestidade de vida e os sentimentos religiosos que convêm a quem deve exercer sua arte no templo e para a sagrada Liturgia, conforme o "Motu proprio" que prescreve não admitir "a fazer parte da Escola senão homens de uma piedade e de uma probidade reconhecidas, que, por seu portamento modesto e piedoso durante as funções litúrgicas se mostram dignos do officio que desempenham". E' pois proibido aos maestros-diretores, aos organistas e aos cantores fazer parte das associações hostis e de

desempenhar uma função nas igrejas ou capelas heterodoxas, em execuções musicais que de qualquer modo possam, ou lançar o descrédito sobre a religião e a moral, ou mesmo só, torná-los incompatíveis com o cargo de cantor de igreja.

c) A completa submissão pedida no N.º 3, cuja declaração é remetida.

7 — A Comissão Romana de música sacra julgará os diversos títulos dos candidatos ao officio de maestro-diretor, de organista ou de cantor, e, quando o julgar oportuno, poderá exigir d'elles um exame que demonstrará suas capacidades artisticas. Se os candidatos não são ainda suficientemente familiarizados com o canto gregoriano, elles não poderão entrar em função a não ser provisoriamente, até que obtenham o necessário certificado de aptidão.

8 — A S. Visita Apostólica estabelecerá um registro para nêle inscrever os nomes dos maestros-diretores, organistas e cantores reconhecidos idôneos e hábels para exercer sua arte nas igrejas de Roma.

9—As igrejas ou capelas que quizerem abrir concursos especiais para as funções de maestro-diretor, de organista ou de cantor, deverão agir de combinação com a S. Visita Apostólica e a Comissão Romana de música sacra, seguindo as prescrições do presente Regulamento, ao qual, pela vontade expressa de S. Santidade, estarão submissas as basílicas patriarcaes, igrejas, capelas ou outras sociedades, mesmo gozando de uma isenção particular.

10 — Poderão ser nomeados capelães-cantores (chantres) somente os que têm pleno conhecimento do canto gregoriano, averiguado pela nossa Comissão.

11 — Nas Comunidades religiosas e nos Institutos, o canto e a música para as funções sacras poderão ser reguladas por membros competentes do Instituto, se aí houver algum, mas sempre de conformidade aos regulamentos dados e de acôrdo com a S. Visita Apostólica e a Comissão Romana.

12 — As mulheres não podem cantar nas funções litúrgicas, se não for enquanto elas fazem parte do povo ou o representa; é-lhes portanto prohibido cantar das tribunas ou das cantorias, seja sôzinhas, seja sobretudo como parte da Escola. Entretanto, as religiosas vivendo em comunidade, e com elas suas alunas, poderão nas suas próprias igrejas ou oratórios cantar durante as funções sagradas, de conformidade com os decretos da S. Congregação dos Bispos e Regulares. Contudo, Nós lhes proibimos absolutamente o canto em solo, e desejamos que nas Missas e ao canto das Vésperas se dê a preferência às melodias gregorianas, executadas possivelmente por toda a comunidade.

REGRAS PARA OS SUPERIORES DAS IGREJAS

13 — Os Reverendos Curas, os Superiores das igrejas e capelas, como também os Prefeitos de música nos cabidos, devem conhecer perfeitamente as prescrições eclesiásticas relativas à música sacra e fazê-las conhecer aos maestros-diretores, aos organistas e aos cantores, impondo e exigindo a observância delas 14. — Eles não poderão confiar a música senão aos maestros aprovados pela Autoridade eclesiástica competente e inscritos no registro da S. Visita Apostólica; não deverão permitir e tolerar a execução de composições não aprovadas.

15 — Vigiarão para que as composições escolhidas sejam convenientemente interpretadas por um número suficiente de cantores, capazes de uma execução digna da Liturgia e da arte, e é por isso que os cantores deverão reunir-se periodicamente para as repetições julgadas necessárias. Mas para isso, é necessário que os maestros e executantes sejam retribuídos com equidade. Por conseguinte, no orçamento anual de cada igreja, se deverá fixar a soma destinada para êsse fim, e por tal motivo também se deverão diminuir as despesas das festas ou solenidades faustosas.

16 — Nas instruções paroquiais ou outras ocasiões propícias, por si mesmos ou com o auxílio de oradores sacros, êles deverão explicar as altas intenções do Santo Padre, insistindo na reforma da música sacra, convidando os fiéis a segundá-la, especialmente tomando uma parte ativa nas sagradas funções com o canto das partes comuns da Missa solene (Kyrie, Glória, etc), com o canto da salmodia, dos hinos mais conhecidos e dos cânticos em língua vulgar.

17 — Com êste fim, os Reverendos Curas, Reitores e Superiores, especialmente das igrejas principais, empreguem todo o seu zêlo, servindo-se do auxílio de uma pessoa competente e capaz, para fundar sua Escola de Cantores particular. As Congregações, as Irmandades e as Sociedades católicas de Roma, as escolas populares e os patronatos, etc., empenhem-se em promover eficazmente a instrução de seus membros no canto sacro popular; enfim, a Direção diocesana e cada uma das Diretorias paroquiais operem no mesmo sentido, fazendo de modo que êste nobre empreendimento seja acolhido pelas diversas associações e estabelecido em seus estatutos. Ao mesmo tempo, as Congregações e os Institutos de educação para mulheres, aceitem-nos como sua obra própria, para que as meninas e os meninos, tomando parte nas funções sagradas, cantem também êles a parte que toca ao povo, servindo de exemplo e de encorajamento ao restante dos fiéis.

18 — Para evitar os excessos e abusos de qualquer espécie que sejam nas melodias e nos cantos populares, todos deverão agir, e sempre, em conformidade às direções e sob a vigilância de nossa Comissão Romana de música sacra, ajudada pelo apôio da Associação Italiana de Santa Cecília.

DISPOSIÇÕES PARTICULARES

19 — Tôda Escola de Cantores ou Capela terá a sua biblioteca musical particular para as execuções ordinárias da igreja, e possuirá sobretudo um número suficiente de livros gregorianos da edição vaticana. Para maior uniformidade na execução do canto gregoriano nas diversas igrejas de Roma, poder-se-á adotá-los com a adjunção dos sinais rítmicos de Solesmes.

As composições musicais destinadas às funções da igreja, se não pertencerem à antiga polifonia clássica, deverão ter a aprovação de Nossa Comissão Romana de música sacra; em geral, podem-se considerar como aprovadas as Missas publicadas e já aprovadas pela Associação de Santa Cecília da Itália e da Alemanha.

A aprovação será recusada a tôdas as composições de estilo proibido, mesmo que elas tenham sido apresentadas com cortes e modificações.

Com efeito, o "Motu proprio" declara que a "estrutura íntima, o ritmo, e o que se chama de convencionalismo dêste estilo não se sujeitam senão difficilmente às exigências da verdadeira música sacra".

20 — Lembremos que não é permitido omitir o canto de nenhuma das partes prescritas, próprias ou comuns, da Missa, do Offício ou de outras funções. Quando o rito o exige, devem-se portanto repetir integralmente tôdas as antifonas dos salmos e dos cantos. Quando, às vêzes, é permitido que uma parte do texto litúrgico seja suprida pelo órgão, êste texto deverá ser recitado com voz bem inteligível, no côro, ou pelos mesmos cantores "recto tono". Além disso deve-se fazer desaparecer o uso do que se chama **contrapontos executados de cor**, no canto e nas repetições das antifonas, nos Responsórios e Tractos, etc. Quando estas partes não se executam em Gregoriano, deverão ser cantadas de uma maneira que lhes seja própria e conveniente.

21 — O canto a solo não deve dominar inteiramente numa composição musical sacra, mas ter sômente o caráter de simples passagem ou trecho melódico estritamente ligado ao resto da composição.

22 — A respeito das Vésperas, Nós lembramos que, de conformidade com as prescrições do Cerimonial dos Bispos, este Offício deve ser executado em Gregoriano alternado como o diz o “*Motu proprio*”, com o que se chama *fabordão*, ou com versículos do mesmo gênero compostos convenientemente. Recomendamos portanto vivamente que se generalize o costume de cantar assim as Vésperas, fazendo tomar parte ativa nelas o clero e o povo, além da Escola. Embora, por concessão, se possam executar salmos inteiramente compostos em música, contanto que esta composição conserve o caráter da salmodia, advertimos que se deverá usar desta concessão com grande reserva e somente alguma vez e não para todos os salmos das Vésperas (a mesma regra se aplica ao *Completório solene*), para não transformar a função litúrgica em um divertimento musical, ao qual o clero e o povo se contentem de assistir, sem nêle tomar parte ativa.

Por conseguinte, os Reverendíssimos cônegos e os religiosos obrigados ao cântico deverão pôr todo o seu cuidado e sua diligência para bem salmodiar e bem executar as melodias litúrgicas, seja que cantem sós, seja que alternem com os cantores, não obstante qualquer costume contrário, conservando por certo o princípio geral do “*Motu proprio*”, que um Offício religioso nada perde de sua solenidade quando não é acompanhado por outra música a não ser o canto gregoriano.

23 — Os organistas, no acompanhamento, deverão ter o máximo cuidado para não abafar as vozes com uma registração habitual demasiado forte, especialmente com o abuso das linguetas; esta discreção se observará sobretudo no acompanhamento do canto gregoriano. Eles deverão fazer uso, mesmo nos interlúdios, de trechos escritos e aprovados.

24 — Sem uma autorização especial, que se pedirá vez por vez à S. Visita Apostólica, não é permitido tocar na igreja outro instrumento que não seja o órgão e o harmônio, e prevenimos que não é nossa intenção conceder tal licença a não ser em alguns casos particulares e inteiramente excepcionais. Esta autorização será, portanto, pedida cada vez, para permitir às bandas musicais tocar nas procissões fora da igreja, com a condição, contudo, que nestas circunstâncias o concerto musical se restrinja a executar trechos religiosos expressamente compostos para este fim, ou melhor, ainda, para acompanhar algum cântico executado em latim ou em língua vulgar pelos cantores ou fiéis.

25 — Mostrar-se-á um cuidado especial para a escolha da música nas funções cardinalícias ou episcopais segundo a importância da solenidade prescrita (Decreto da S. C. Cerimonial, 30 de março de 1911). Este mesmo decreto lembra a regra que exige que as Missas celebradas por um cardeal sejam acompanhadas pelo canto gre-

goriano ou pela polifonia sacra. Durante estas Missas pontificais não se entende excluir o uso do órgão para o acompanhamento do Gregoriano ou nos intervalos de conformidade com as rubricas.

26 — Nas Férias e Domingas do Advento e da Quaresma, salvo as Domingas “Gaudete” e “Laetare”, é proibido tocar qualquer instrumento, mesmo como simples acompanhamento das vozes. Todavia poder-se-á tolerar o acompanhamento discreto do órgão ou do harmônio unicamente para sustentar as vozes, somente quando se executa o canto gregoriano, e no caso de verdadeira necessidade reconhecida por Nós. Fica absolutamente proibido tocar qualquer instrumento, mesmo como simples acompanhamento das vozes, nos Offícios litúrgicos dos três últimos dias da Semana Santa.

27 — Nas Missas cantadas de “Requiem”, poder-se-á tolerar o uso do órgão ou do harmônio, mas somente para acompanhar as vozes. Nas Missas privadas de “Requiem” não é permitido tocar qualquer instrumento.

28 — Durante as Missas rezadas, celebradas com solenidade poder-se-á cantar motetes ou tocar órgão em conformidade com a rubrica; de tal maneira, porém, que os cantos e os trechos de órgão se façam ouvir fora do tempo em que o Sacerdote reza as orações em voz alta, a saber: durante o tempo da preparação e da ação de graça, do Ofertório ao Prefácio, do Sanctus ao Pater, do Agnus Dei ao Postcomunio, fazendo cessar oportunamente o canto e o toque do órgão durante a reza do Confiteor e do Ecce Agnus Dei, se se der a Comunhão.

29 — Durante as Missas privadas e nos Offícios que não são estritamente litúrgicos (ex.: tríduos, novenas) à exposição do SS. Sacramento, são permitidos os cantos mesmo em língua vulgar, contanto que o texto literário e musical tenha sido aprovado pela Autoridade eclesiástica competente. Expondo o SS. Sacramento, não se deverão cantar senão invocações ou motetes eucarísticos; o canto do *Tantum Ergo* e do *Genitori*, antes da bênção do SS. Sacramento, deverá ser seguido imediatamente do *Oremus* e da bênção; não é permitido durante estas cerimônias sucessivas entoar canto algum em latim ou em língua vulgar.

30 — Fazemos notar que é um erro admitir, como alguns têm imaginado, Offícios não estritamente litúrgicos ou extra-litúrgicos, durante os quais se possam executar composições musicais de estilo livre e já condenadas ou inadmissíveis para os Offícios litúrgicos. Convém, ao contrário, exigir o estilo digno e sério para toda música que se executa no lugar santo, numa função sacra qualquer; para a da Liturgia solene são prescritas outras regras particulares.

31 — Nos seis meses que se seguirem à publicação do presente Regulamento, tôdas as cantorias deverão ser providas de rótulas ou de grades, que possam esconder aos fiéis a vista dos cantores, suprimindo-se, ao mesmo tempo as arquibancadas interiores que tornam inútil a fixação das grades.

32 — Os planos de restauração e de aquisição de novos órgãos, tanto pelo lado técnico como pelo ponto de vista artístico, como também para o lugar ou a construção das cantorias, deverão ser submetidos à Comissão Romana de música sacra; é, com efeito, inútil observar que um bom instrumento é um fator importante para obter boas execuções de música sacra.

De nossa Residência, 2 de fevereiro de 1912. (1)

Pedro, Card. Vigário

(1) Recentemente voltou a *Sagrada Congregação dos Seminários e Estudos Universitários* sua atenção para a Música Sacra, emanando uma “Carta aos Ordinários de Lugar” (15 de agosto de 1949).

Eis, esquematicamente, o disposto:

- I. A Música Sacra é disciplina necessária, do ginásio à teologia, inclusive.
- II. Programas anuais aprovados pelo Ordinário.
- III. Nas férias “autumnalibus”, maior tempo para os exercícios práticos e haja (no curso filosófico e teológico) uma Semana de estudos.
- IV. Exames anuais de M. S.
- V. Professor idôneo (enviem-se jovens sacerdotes ao Instituto Pontifício Romano de M. S.).
- VI. Vigorará no próximo ano escolar.

A M. S. ajuda a volta da plebe cristã a Cristo: “hymnis et canticis spiritualibus”, com maior bôa vontade, frequentará os Sacramentos (AAS, 41 [1949] 618-619).

Sôbre êste importantíssimo documento, publicou um *Commentarium* “Ephemerides Liturgicae” no vol. LXIII, fasc. IV, pág. 427.

No comentário ao ponto 1.º, assim explica “música sacra”: Gregoriano, música popular, polifônica, moderna, hodierna.

Ao ponto 5.º, a Sagrada Congregação equipara os mestres de música aos professores das demais disciplinas.

III PARTE

LEGISLAÇÃO LITÚRGICA

Noções litúrgico-musicais

Do rito no canto da Missa

A Bênção do SS. Sacramento

O órgão na Liturgia

Outros instrumentos

S I G L A S

CA — Constituição Apostólica "Divini cultus sanctitatem" de Pío XI, em 20 de dezembro de 1928.

CDC — Código de Direito Canônico.

CPB — Concílio Plenário Brasileiro.

MP — *Motu proprio* "Inter pastoralis officii sollicitudines" de Pío X, em 22 de novembro de 1903.

Noções Litúrgico - Musicais

I — A MÚSICA E A LITURGIA

A Liturgia é o centro da Religião Católica; é uma expansão afetuosa dessa íntima vida de amor entre Cristo e a Igreja, sua Espôsa.

A Liturgia exige, pois, o canto que excita e exprime os sentimentos de amor: "Cantare amantis est"!

Não toda a Liturgia, porém, exige a música como parte integrante, mas somente a Liturgia solene.

O canto é uma veste sonora da função litúrgica, e dá-lhe um distintivo de solenidade e maior realce aos sentimentos do texto que reveste.

Participam da Liturgia, menos diretamente, porém, o órgão e outros instrumentos, para acompanhar os cantos e ligar as diversas partes das funções.

O CÔRO

E' constituído pela parte do clero que assiste às funções, participando ativamente delas com a execução do canto que não compete aos Ministros, e que por isso, se chama "canto coral".

O nome passou também ao lugar que ocupam, intimamente ligado ao presbitério. Ao côro compete o canto da Missa e da salmodia no Offício divino.

CANTORES (MP 12, 13, 14 — CA V. VI)

Por cantores se entendem, ou aquêles membros do côro encarregados de entoar as antífonas e os salmos e executar as partes mais ornadas das melodias gregorianas (solista), ou cantores leigos que substituem ou ajudam o côro, e que, bem organizados, constituem a "Schola" ou "Capella cantorum".

"O officio dos cantores é verdadeiramente litúrgico"; na Igreja primitiva formavam uma ordem especial, cujo officio é hoje realizado pela Escola dos Cantores; porisso são dela excluídas as mulheres, canonicamente incapazes para o serviço litúrgico.

Permite-se, contudo, que as mulheres cantem alternadamente com a Escola, contanto que estejam em lugar litúrgicamente distinto.

Sob a mesma cláusula e a juízo do Bispo, por grave necessidade, pode-se permitir também o canto exclusivo das mulheres (Decr. 4.210).

As Escolas formadas por coros mixtos são proibidas (CPB 367).

As Religiosas e suas alunas têm a permissão de cantar nas próprias igrejas ou oratórios públicos, com licença do Bispo (CDC 1.264, § 2).

O CANTO DO POVO (MP 3 — CA IX)

E' desejo e tradição da Igreja que o povo participe mais ativamente das funções litúrgicas com o canto.

E' próprio do povo responder às orações do Celebrante e alternar com a Escola as partes invariáveis da Missa, os salmos e os hinos.⁽¹⁾

LÍNGUA (MP 7)

O latim é a língua oficial da Igreja, que o prescreve nas suas funções solenes: Missa solene e cantada (mesmo durante a Comunhão) e Ofício. Nas funções privadas e extra-litúrgicas (Missa rezada, Ladainhas, Novenas) permite-se cantar em vernáculo (Decr. 3.880 — 3.496).

Nas procissões, mesmo com o SS. Sacramento, pode-se cantar em vernáculo (Decr. 3.124, VII), contanto que seja alternadamente com hinos litúrgicos (Decr. 3.975, V). Trata-se aqui de uma verdadeira alternância, estrofe com estrofe, p. ex., e não da mera sucessão de cantos em latim e em vulgar.

TEXTO (MP 8, 9)

Nas funções solenes só se podem cantar os textos litúrgicos prescritos, e sem alteração. Permite-se, porém uma racional e conveniente repetição das palavras.

Na Missa solene é permitido cantar um motete ao SS. Sacramento depois do *Benedictus*, e outro motete oportuno após o canto do Ofertório.

Não se pode omitir nenhuma parte do canto prescrito; quando não é possível cantá-las todas, é lícito salmodiá-las ou recitar uma parte em voz alta, enquanto o órgão supre o canto (Decr. 3.827). Não podem contudo ser assim supridos, mas devem ser cantados, o Credo na Missa, o primeiro versículo dos cânticos, o Glória-Patri, a primeira e última estrófe dos hinos, os versículos e estrofes que exigem genuflexão. Igualmente não pode ser assim suprido o canto na Missa de Requiem.

(1) Hoje, numa Missa cantada, a Escola executa o Kyrie, Glória, Credo, etc. No entanto, essas são partes dos Ministros do Altar e do povo! Antigamente os artistas compunham para a Missa cantada o Intróito, o Gradual, o Ofertório, isto é, as partes móveis.

Na Missa rezada, procissões e outras funções extra-litúrgicas, são permitidos cantos vários, mesmo em vernáculo; devem ser, porém, aprovados pelo Bispo (Decr. 3.880). Não é lícito cantar a tradução de textos propriamente litúrgicos (Decr. 4.235, VII).

II — DO RITO QUE SE DEVE OBSERVAR NO CANTO DA MISSA

INTRÓITO

Chegando o sacerdote ao altar (“*accedente sacerdote ad altare*” no Prefácio do Gradual Vaticano), os cantores entoam a antífona do Intróito.

Um só cantor nas Férias e festas simples; dois, nas festas e Domingos; quatro nas maiores solenidades.

Os cantores entoam até ao asterisco e o côro prossegue. Os cantores entoam a primeira parte⁽¹⁾ do salmo e o *Glória Patri*. O côro responde à segunda parte e o *Sicut erat*. Todos juntos repetem o Intróito até o salmo.

KYRIE

Terminado o Intróito, o côro, alternadamente com os cantores, canta o Kyrie. No último Kyrie, há uma divisão em duas ou três partes, feita por asteriscos simples ou duplo. Se são somente duas partes, a primeira delas é cantada pelos cantores ou primeiro côro; a outra por todos.

Se são três as partes, a primeira é cantada pelos cantores ou primeiro côro; a segunda pelo outro côro e a terceira por todos.

GLÓRIA

O sacerdote entoa e o côro continua. Pode-se cantar alternadamente com os cantores ou então fazer dois coros. Todo o côro responde ao “*Dominus vobiscum*”.

GRADUAL

O Gradual⁽²⁾ é entoado por um ou dois cantores até ao asterisco. O côro continua. O solo até o asterisco final é dos cantores. Ao último asterisco entram todos.

(1) Enquanto o Papa esperava no “*secretarium*”, o “*prior scholae*” entoava a antífona *ad introitum*; movia-se então a longa fila do clero, da Cúria, dos dignitários num cortejo de solenidade e grandiosidade verdadeiramente hieráticas.

Atribui-se a Celestino I (422-432) a introdução do Intróito em Roma. Musicalmente são obras-primas da arte romana. Geralmente apresentam um tema, “*leit-motiv*”, que é depois desenvolvido em seus particulares pelos outros momentos da Ação litúrgica.

(2) Assim chamado porque o solista o cantava nos degraus (“*gradus*”) do ambão.

ALELUIA, TRACTO, SEQUÊNCIA

A primeira "Alleluia"⁽¹⁾ é entoada pelos cantores até o asterisco.

O cântico repete a primeira Aleluia e continua com a segunda, seguindo o "jubilus" ou "jubilatio", que é o melisma sobre a sílaba *a*.

O solo até o último asterisco pertence aos cantores. O final a todo o cântico. Os cantores repetem a primeira Aleluia e o cântico prossegue na segunda.

Depois da Setuagésima, omite-se a Aleluia e o verso seguinte, e em seu lugar, canta-se o Tracto⁽²⁾ de maneira semelhante à do Gradual.

No tempo pascal, omite-se o Gradual e canta-se: "Alleluia, Alleluia".

Os cantores entoam a primeira Aleluia (que substitui o Gradual); o cântico repete e canta a segunda. Os cantores entoam a primeira Aleluia (que seria a própria, a verdadeira Aleluia) e o cântico sem o repetir, continua a segunda. O solo igualmente pertence aos cantores. O cântico termina.

Os cantores repetem a Aleluia e o cântico prossegue. Se todo o cântico estiver em condições, poderá cantar o solo da Aleluia ou do Gradual.

A Sequência canta-se alternadamente. Neste caso não se repetiria a última Aleluia mas dar-se-lhe-ia início à Sequência (Pentecostes, por exemplo).

CREDO, OFERTÓRIO

O Credo se executa como a Glória. Seria ótimo que todo o povo o cantasse, manifestando assim sonele profissão de fé.

O Ofertório, entoado pelos cantores, é continuado pelo cântico até o fim.⁽³⁾

(1) O termo Aleluia ("louvai ao Senhor") veio do Templo e das Sinagogas; será a aclamação triunfal dos Beatos na Jerusalem celeste (Apoc 19, 1-7); Sto. Agostinho diz que o *celeusma* (grito de alegria dos marinheiros do seu tempo) dos cristãos é a Aleluia (Migne, apud Ferretti, I, pág. 190, nota 1). O "jubilus" — melisma sem sílabas — tinha esse significado místico para os Santos Padres.

Havia melodias a escolher, donde o aviso "Alleluja quale volueris". Os versetos apresentam a particularidade do *tematismo* — porque encerram frequentemente fórmulas ou incisos melódicos da aclamação aleluítica e do "jubilus".

(2) O Tracto pertencia originariamente a um solista; daí suas melodias ricas em formas melódicas. É fruto de uma arte perfeita com toda a riqueza dos meios técnicos.

Só se apresentam nos modos 2.^o e 8.^o.

(3) O Ofertório antigamente compunha-se de um ou vários versículos que eram cantados até que terminasse a apresentação ao Papa das oferendas dos fiéis. Aquêle então dava o sinal para terminar o canto ("respicit scholam et annuit ut sileant").

SANCTUS

E' entoado pelos cantores e continuado pelo côro até o *Benedictus*, exclusive (sempre).

Após a Elevação,⁽¹⁾ entoa-se o *Benedictus* que é seguido pelo côro.

AGNUS DEI, COMUNHÃO e final da Missa

Entoado cada vez pelos cantores. Pode ser cantado por todo o côro ou alternadamente, cantando todos juntos no fim o "dona nobis pacem" ou o "sempiternam" (nas Missas de Defuntos).

Consumido o preciosíssimo Sangue, os cantores entoam a antífona da Comunhão (*communio*) e o côro continua (2).

No fim, todo o côro responde ao "Ite Missa est" ou "Benedicamus Domino": *Deo gratias* nas Missas de vivos, e *Amen* ao "Requiescant in pace" nas Missas de Requiem.

III — A BÊNÇÃO DO SS. SACRAMENTO

1 — O canto estritamente necessário é o do *Tantum Ergo*, antes da Bênção.

Deve-se cantar um motete eucarístico à exposição do Santíssimo.

Quando o Sacramento fica exposto da manhã até à tarde, o sacerdote não pode fazer a incensação sem que se cante algum motete.

Antes da exposição é costume cantar-se um hino próprio do tempo, um salmo, as ladainhas.

2 — As Orações que se costumam rezar à Bênção, o sacerdote as canta antes do *Tantum Ergo*; mas tôdas reunidas com uma única conclusão (Decr. de 8 de abril de 1864).

3 — No ato da Bênção é proibido cantar em língua vernácula. Só é permitido, no fim, reposta a Sagrada Hóstia (Decr. de 3 de agosto de 1839).

(1) Só após terminado o canto do *Sanctus* é que se faz a Elevação: "quo finito et *non prius* elevatur Sacramentum" diz o Cerimon. dos Bispos (Lib. II, c. 8, §§ 70 e 71).

O *Sanctus*, segundo o *Ordo Romanus*, era cantado pelos subdiáconos regionais. Talvez foi introduzido em Roma após o 3.^o século e tinha forma antifônica.

(2) Enquanto o Pontífice distribuía a Sagrada Comunhão, é que antigamente a Schola cantava a antífona *ad Communionem* (eminentemente eucarística) que, como o Intróito, era seguida de um salmo.

Esta antífona da Comunhão é como que um poslúdio ao drama eucológico da Missa, do qual o Intróito foi o prelúdio.

4 — Quando o SS. está exposto, não para a Bênção, pode-se cantar em vernáculo, contanto que o texto seja aprovado e não traduza os textos propriamente litúrgicos (Decr. 2.527, 3.157).

5 — O “Bendito seja Deus” pode ser rezado imediatamente antes ou depois da Bênção (Decr. 3.530).

IV — O ÓRGÃO NA LITURGICA

O mais digno instrumento para a música litúrgica é a voz humana, tanto que nas funções papais, pela suma magnificência da Liturgia, é interdito o som do órgão.

Todavia a Igreja admite também o som, e particularmente o do órgão, que é o seu instrumento próprio, devendo-se, porém, observar no seu uso as mesmas regras do canto, evitando especialmente tudo o que tenha sabor profano. O que é propriamente admitido na Liturgia é o som do órgão, não porém, como veste sonora da ação litúrgica, que é a voz humana; segue-se, pois, que o ofício do organista não é estritamente litúrgico, como o dos cantores; não são, pois, dele excluídas as mulheres, e permitem-se os assim chamados auto-órgãos ou organolas.

Pode ser substituído pelo harmônio, para o qual valem integralmente as regras dadas para o órgão

USO DO ÓRGÃO

1 — Pode-se tocar o órgão:

a) Em tôdas as domingos e festas do ano, e em qualquer função que se celebra com festa e solenidade.

b) Sempre que o Diácono e Subdiácono na Missa usam dalmática e tunicela, embora de côr roxa (Decr. 2.365, IV).

2 — Não se pode tocar o órgão:

a) Nas funções próprias do tempo do Advento e da Quaresma.

b) Nos Ofícios e Missas dos Mortos (tolera-se para sustentar o canto sómente: “silet organa cum silet cantus”).

Excetua-se: 1 — A Missa e as Vésperas da III Domingo do Advento (“Gaudete”) e a IV da Quaresma (“Laetare”).

2 — A Missa da Quinta-Feira Santa à Gloria, e a Missa do Sabado Santo da Gloria para deante.

3 — As Missas votivas solenes e as funções que não têm relação com o tempo litúrgico, como a Bênção, as primeiras Comunhões, Ladainhas, funções em honra de S. José no mês de março, etc.

4 — As festas celebradas com solenidade pela Igreja, como a Imaculada, a Anunciação, Santo Tomás de Aquino, S. José, etc.

ACOMPANHAMENTO-INTERLÚDIOS

1 — E' sempre permitido acompanhar o canto gregoriano e polifônico, mesmo nos dias em que é proibido o som do órgão; mas este deve silenciar quando silência o canto. Exetuum-se os últimos três dias da Semana Santa.

2 — Não se podem acompanhar as partes do celebrante e dos Ministros, como Prefácio, Pater-Noster, Epístola, Evangelho, Passio, Lições, etc.

E' lícito, porém, acompanhar as respostas do côro ao Celebrante e aos Ministros.

3 — Pode-se ainda usar o órgão nos intervalos dos cantos, para ligar as partes da função:

a) Na Missa solene: do princípio até a confissão, exclusive; no fim da Epístola; depois do Ofertório até o Prefácio; do Sanctus até o Pater; durante a Elevação,⁽¹⁾ "com som mais grave e delicado"; depois do Benedictus; depois do Agnus Dei até a Poscomunhão; no fim da Missa.

b) Na Missa rezada festiva; pode-se igualmente usar o órgão, mas não ininterruptamente à Missa tôda, o que seria um contrasenso litúrgico; e não se deve especialmente tocar quando o Sacerdote reza em voz alta as Orações que servem de instrução ao povo: Confissão, Intróito, Gradual, Coletas, Epístola, Evangelho, etc.

V — OUTROS INSTRUMENTOS

"Em algum caso particular, nos devidos termos e com os convenientes resguardos, poder-se-ão usar outros instrumentos musicais; sempre, porém, com uma licença especial do Ordinário" (MP 16).

A — Instrumentos de percussão e de corda (MP 19).

a) Proibidos expressamente:

1 — Piano, bombo, tambor, caixa, timbales, tam-tam, pratos (pelo rumor que fazem).

(1) O Cerimonial dos Bispos, não apenas tolera, não apenas permite, mas rubrica que se toque o órgão à Elevação (momento que os Liturgistas — p. ex., Vismara, op. cit., I, pág. 233, nota 3 — comparam à Bênção do SS. Sacramento): "ad elevationem Sanctissimi Sacramenti pulsatur organum" (I. I, c. 28, 9); "organum vero, si habetur, ...pulsandum est" (I. II, c. 8, 68 — 71).

Gastoué, em *Vie musical de l'Eglise* (apud Hanin, op. cit., pág. 21, nota 2) comenta que é precisamente este o único momento em que o som do órgão é previsto nos antigos livros litúrgicos.

Sertillanges (op. cit., pág. 50) quer aí o órgão para "soutenir le recueillement et peupler religieusement le silence".

Isso têm-no praticado grandes polifonistas modernos — Vittadini, Pagella — escrevendo, em suas Missas, páginas maravilhosas buriladas sobre a temática geral da composição.

- 2 — Harpa, carrilhão, celeste, guitarra, cítara, triângulo, xilofone, marimba (pela leviandade que inspiram).
- 3 — Clavicórdio, cravo, espineta (pela semelhança com o piano).

b) Permitidos:

Violinos, violetas, violoncelos, contrabaixos (pelo som semelhante ao do órgão — Decr. 4.156).

B — Instrumentos de sôpro (MP 20).

a) Proibidos expressamente:

Bandas musicais. Nas procissões são permitidas, contanto que nada toquem de profano (marchas, dobrados, ritmos de danças).

Devem tocar peças religiosas ou se limitem a acompanhar os cantos. Silenciem durante a Consagração (CPB 364).

b) Permitidos:

“Em algum caso especial, com a licença do Ordinário, permite-se uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente, de instrumentos de sôpro, sendo o estilo da música, grave e semelhante ao do órgão”.

Assim são expressamente tolerados: flautas, clarinetas, fagotes, trompas, oboés — as madeiras e semelhantes (Decr. 4.156 - 4.226).

C — Proibidos igualmente:

Gramofone (Decr. 4.247); sinos tubulares ligados ao órgão (Decr. 4.344).

APÊNDICE

I — SÔBRE O CANTO GREGORIANO

Patrologia musical

• Conceitos célebres sôbre o Gregoriano

Normas práticas de execução

Acompanhamento

Estudo crítico dos discos gregorianos

Esbôço de Patrologia Musical¹

Clemente Alexandrino (150 - 216)

No capítulo IV do II Livro do PEDAGOGO, este santo dá normas muito sábias para o uso da música nos convívios. No princípio, combate a música lasciva que leva o homem para o mal. Mas falando depois da boa música, aconselha que seja usada.

Assim como antes de tomar alimento convém louvar o Criador de todas as cousas, assim também, mesmo durante o beber, convém cantar salmos a Ele. "Contudo longe de nós as canções amorosas. Nossos cantos sejam hinos a Deus".

Tertuliano (160 - 240)

Falando do edito de Trajano, diz que Plínio começara a condenar alguns cristãos, mas, impressionado pela multidão, perguntou ao Imperador o que devia fazer uma vez que "a não ser a obstinação de não sacrificar, nada de seus mistérios tinha ele descoberto exceto o fato de se reunirem para cantar a Cristo, como a seu Deus" (Apolog., c. 2 — ML 1, 272).

Sobre a oração diz: "Nós somos verdadeiros adoradores e verdadeiros Sacerdotes pois devemos elevar ao altar de Deus entre salmos e hinos a nossa oração devota, cheia de fé... para nos impetrar de Deus todas as graças" (De Oratone, c. 28).

Eusébio de Cesaréia (265 - 340)

"Os povos de Cristo, escolhidos dentre todas as nações, nas cidades, nas aldeias, nos campos, por todas as Igrejas de Deus, cantam hinos e salmos, não aos deuses de suas pátrias, mas ao único Deus apregoado pelos Profetas" (Comm. in Ps. XLV — MG 23, 647).

Sto. Atanásio (295 - 373)

"Quem retamente salmodia compõe a sua alma... com efeito, com a modulação bem composta das palavras sagradas, ela se esquece de suas paixões e alegremente olha para aquelas cousas

(1) Confira, se possível, Migne, 221, 625-631; Gérolde Th., *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Paris, Alcan 1931; Malherbe, *Le chant liturgique collectif à l'époque patristique*, Vromant, 1923.

que estão em Cristo, pensando assim no que há de melhor" (Ep. ad Marcell., n. 24 — MG 27, 39).

S. Basílio (330 - 379)

O uso da salmodia logo se difundiu pela Igreja. Veja-se, por exemplo, este texto do Santo, dirigindo-se aos herejes que recriminavam a salmodia: "...nêsse uso tôdas as igrejas de Deus são concordes, pelo que se o evitaes, deveis também fugir dos egípcios, dos líbios, dos fenícios, dos sírios, dos que habitam às bordas do Eufrates, e, numa palavra, de todos aquêles que muito estimam as vigílias, as preces e a salmodia^o em comum" (Ep. 207, 3 — MG 32, 763).

Sto. Ambrósio (333 - 397)

"Que é mais agradável do que o salmo?... Realmente o salmo é a bênção do povo, o louvor da plebe, o aplauso de todos, a voz da Igreja, uma canora confissão de fé, uma devoção cheia de autoridade... Afasta o aborrecimento, alivia a preocupação, tira a tristeza... Sem trabalho é aprendido, com prazer é conservado. Aproxima os dissidentes, une os discordantes, reconcilia os ofendidos" (ML 14, 924).

S. João Crisóstomo (344 - 407)

Com sua "bôca de ouro" enumera no prefácio ao salmo 41 os benefícios da música nas igrejas e diz que ela alivia a alma, eleva a mente até os Céus, ensina as cousas sagradas, incita à piedade, dá o gôsto das cousas divinas o que tira tôda tristeza.

Em MG 55, 156 ss, pode-se ver que belas palavras tem êsse Santo sobre o canto sacro: "Nada como o canto eleva tão bem a alma e a torna como que alada; desprende-a da terra e dos vínculos do corpo".

Mais adiante: "Onde há cânticos espirituais, aí adeja a graça do Espírito...

Isto vos digo... para que ensineis a vossos filhos e espôsas a cantar tais cânticos... Onde entra a salmodia... os maus conselhos se afastam"!

Prudêncio (348 - 405)

Diz que, pelos cristãos, deve Nosso Senhor ser louvado com instrumentos musicais.

Sto. Agostinho (354 - 430)

Falando dos benéficos efeitos que a música fizera em si mesmo, diz no Livro IX, cap. 3 das suas Confissões: "Quanto chorei com teus

hinos e cantos, tão comovidos com as vozes da tua Igreja que docemente soava.

Aquelas vozes feriam meus ouvidos e a tua verdade penetrava em meu coração; ardia-me o afeto da piedade, corriam-me as lágrimas e me sentia bem com elas...”

Em outro ponto das Confissões, o Santo afirma: “Para que pelo prazer do ouvido, a alma um tanto débil seja levada ao afeto da piedade.”

Na verdade, quando me lembro das lágrimas que derramei nos primórdios da minha conversão ao ouvir os cantos da Igreja, e mesmo agora que sou movido não pelo canto, mas pelas cousas que são cantadas com suave voz e convenientíssima modulação, reconheço mais e mais a grande utilidade dessa instituição” (Confissões, Livro X, cap. 33).

Sozômenos (433 - ?)

Narrando a fuga de Sto. Atanásio, diz Sozômenos que “quando os soldados já tinham ocupado a Igreja, êle, ao terminar a oração, mandou que antes se recitasse o salmo. Enquanto todos cantavam, os soldados acharam que não era hora azada para fazer ímpeto. Nêsse interim, escondendo-se entre a turba dos que salmodiavam, Atanásio fugiu” (Hist. Ecl., Livro II — MG 67, 1.047).

S. Dionísio Arcopagita (séc. V)

Diz que os cânticos, “como outras amas, alimentam e educam para a vital adoção os que são menos perfeitos” (De Eccles. Hier., c. 6).

Ruperto e Severino Boécio (480 - 526) louvam e aprovam a música grave, modesta e devota.

O uso do órgão nas igrejas é recomendado pelos Padres e Escritores eclesiásticos (Baron., An. 60, n. 37) porque tem juntamente com a doçura, a gravidade e a modéstia.



Conceitos célebres ou característicos sôbre o Canto Gregoriano

ROUSSEAU (João Tiago, 1712 - 1778)

“Deve-se ter, não digo só nenhuma piedade, mas absolutamente nenhum gôsto para preferir nas Igrejas a música moderna ao cantochão” (alude especialmente à música moderna do seu tempo: teatral).

GOETHE (João Wolfgang, 1749 - 1832)

“A música melhor não precisa de novidades: quanto mais antiga e usada, tanto mais eficaz”.

MOZART (João Crisóstomo Wolfgang Amadeu, 1756 - 1791)

“Sacrificaria com gôsto, todo meu renome, se me pudesse dizer compositor do Prefácio gregoriano” (apud Potier, op. cit., pág. 19).

SPOHR (Luís, 1784 - 1859)

“Não posso compreender como os católicos permitem estragar a música sacra, possuindo no canto gregoriano música eclesiástica, genuína e verdadeira”.

HALÉVY (Tiago Francisco Fromental Elias, 1799 - 1862)

“Como podem os sacerdotes católicos, possuidores do canto gregoriano — a mais bela melodia religiosa que existe no mundo — permitir nas suas igrejas a pobreza da nossa música moderna? Eu daria tôdas as minhas obras dramáticas, por algumas de suas melodias religiosas” (ap. Potier, op. cit., pág. 18).

ORTIGUE (José Luís, 1802 - 1866)

“No canto gregoriano nada é sacrificado à expressão individual: sua expressão é impessoal. Tanto mais se mostra o músico, tanto menos aparece o cristão. Na sua melodia, não canta este ou aquele, mas a humanidade toda. Tem qualquer coisa que se impõe, obedecendo à inspiração do gênio cristão. Não foi composto por Sto. Ambrósio, por S. Gregório, por Ruperto... foi criado pelo gênio da Igreja” (La Musique à l'église, pág. 368).

BERLIOZ (Luís Heitor, 1803 - 1869)

"Nada em música moderna se pode comparar ao efeito do *Dies irae* gregoriano".

AMBROS (Augusto Guilherme, 1816 - 1876)

"O canto gregoriano é o estilo específico da Igreja, e se o quiserem, o único que indubitavelmente é eclesiástico. Está na Igreja, formou-se para as necessidades da Igreja e possui integralmente aquela força especial que não foi feita, mas reside em cada música: formou-se (por exemplo, o canto popular). Difícilmente se pode imaginar um modo de canto, que melhor do que este corresponda a tôdas as exigências do rito católico, ao seu fim e à sua natureza. A história da arte deve reconhecer a grande dignidade, a imensa simplicidade e a força de penetração das melodias gregorianas".

GOUNOD (Carlos, 1818 - 1893)

"Eu não conheço uma obra saída do cérebro de um grande mestre, que possa afrontar o paralelo com a majestade destes cânticos sublimes que nós ouvimos todos os dias em nossas igrejas" (ap. Potier, op. cit., pág. 18).

WITT (Francisco Xavier, 1834 - 1888)

"O canto gregoriano é a criação maior e a mais esplêndida daquela idade da arte, na qual se concebiam as melodias sem pensar no seu acompanhamento harmônico; tal canto é obra-prima de declamação musical e é, no seu gênero, inatingível" (*Música Sacra de Ratisbona*, 1868, pág. 90).

SAINT-SAËNS (Camilo, 1835 - 1921)

"O canto gregoriano, cálice sagrado, contendo como oferta suprema a comunidade dos crentes, representada pelo cântico!... Sua flutuação melódica, sôto de todo liame rítmico, e que nem mesmo tolera o vínculo terrestre do metro das palavras, é a mais pura expressão do espírito cristão, que anela libertar-se do jugo da matéria.

E não é por acaso que ele se conservou através dos séculos, quer na Liturgia católica, quer na ortodoxa, como símbolo sonoro do dogma" (ap. Potier, op. cit., pág. 18).

POTHIER (José, 1835 - 1923)

"A música gregoriana é um antegosto do céu. É o canto da alma e o meio tão poderoso, embora simples e natural, de expressar a verdadeira oração; não a oração fria, que se isola como se tivesse medo de si mesma, mas a prece social e litúrgica, que eleva o coração e sustenta na alma o santo entusiasmo, o ardor e a alegria: alegria da esperança que deve preparar à fruição de Deus" (op. cit., pág. 267).

HUYSMANS (Jorris Carlos, 1848 - 1907)

"A verdadeira prova do Catolicismo é esta arte que êle tinha fundado, esta arte que ninguém ainda ultrapassou!... superior às obras mais aplaudidas da música teatral ou mundana, esta melodia chã e nua, simultaneamente aérea e sepulcral; grito solene das tristuras e orgulhoso das alegrias, hinos grandiosos da fé do homem, que parecem irromper nas catedrais, como irresistíveis géisers, dos próprios pedestais dos pilares românicos... é o idioma da Igreja, o evangelho musical acessível, como o próprio Evangelho, aos mais exigentes e aos mais humildes" (Ver outros conceitos dêste esteta no livro "A caminho").

BELLAIGUE (Camilo, 1858 - 1915)

"Por um canto de ameaça ou de medo, encontrareis na Liturgia dez, que não inspiram senão doçura e amor. Os mais graves e fortes nada contêm que perturbe ou fira. Ao contrário de agitar a alma ou dividi-la, a arte gregoriana a pacifica e une; mais que prender a alma e oprimi-la, nela se insinua e se infiltra. A arte gregoriana dá-nos a paz, e em nós conserva e renova o mais precioso dom que deixou o Senhor" (Revue du chant grégorien, VIII, pág. 185 - 186).

THIBAUT (1860)

"Os cantos primitivos, ambrosianos e gregorianos, são melodias e entoações verdadeiramente celestes; criadas pelo gênio nos melhores tempos e cultivadas pela arte, penetram o ânimo mais fortemente que muitas composições modernas".

SUHARD (1870)

"O canto gregoriano é a mais pura beleza cristã... que encerra um belo sempre velho e sempre novo" (apud Potier, op. cit., pág. 19).

POTIER (Francisco, 1880)

"Encontramos no canto gregoriano as supremas qualidades do belo: o natural, a simplicidade que o torna acessível a todos; uma simplicidade culta, análoga às dos poemas homéricos, que não enganam senão aos ignorantes e ao observador superficial; a calma nos impulsos, a modéstia nas linhas geralmente diatônicas, inimiga dos grandes intervalos e dos espasmos da voz; a delicadeza do colorido e a perfeita discreção muito semelhante à das tragédias e esculturas gregas; a riqueza e o valor da expressão, a variedade de meios para exprimir a alegria, a tristeza, o louvor ou a súplica, por numerosos modos, modulações frequentes e fórmulas expressivas" (Potier, op. cit., pág. 17).

DELPORTE (José, 1889)

"E' necessário lembrar que na história musical, a arte gregoriana não é um início, mas um acabamento. Deve-se afirmar que a Igreja é como que a confluência natural da arte judia, grega e romana" (Potier, op. cit., pág. 17).

ANGLES (Higino, 1890)

"E' um canto banhado pelas lágrimas dos santos artistas que o criaram!

E' imperecível como a Liturgia. Frescura e juventude perpétua, capacidade de adaptação e eterna catolicidade, eis suas características!" (Revue Grégor., 1948, pág. 165 - 168, passim).

SERTILLANGES (Antônio Gilberto, 1863 - 1948)

"Canto gregoriano: monodia, uníssono de vozes, em que se reflete o uníssono das almas. O canto gregoriano é o canto próprio da Igreja Romana, como a doutrina de Santo Tomás é a sua doutrina" (op. cit., passim).

ANDRADE (Mário, 1892 - 1945)

"O Gregoriano representa musicalmente a essência ideal e mais íntima da religião católica, e foi a criação mais sublime que ela deu em música. E' dogmático por ser ao mesmo tempo monódico e coral".⁽¹⁾

* * *

Os gênios e os mais celebrados musicistas queimaram incenso ao caráter de solenidade hierática desta arte, obra-prima da catolicidade, linguagem mística e misteriosa, individual e coletiva, compenetrada de arcano ascendente, esteira luminosa das pegadas incanceláveis do gênio e que, na sua euritmia, sobe em castas volutas à séde do Belo eterno.

(1) Apesar do valor indiscutível dêste autor, cujo passamento tanto enluteu a arte brasileira, não podemos absolutamente concordar com outros conceitos contraditórios expendidos na apostila "a crítica do gregoriano" em *Pequena História da Música* (Obras completas, vol. VIII, pág. 44), em evidente contraste com as milhares de afirmações de gênios mundiais. Sejam, a título de exemplo, estas: "Se pode mesmo falar que o gregoriano não é sinão uma melodia só, e quem conhece uma peça de cantochão, conhece tôdas as outras"; ... "se tornou tão pobre que não é convite ao prazer estético" ... "O gregoriano não se preocupa com a expressão psicológica".

Como se trata de obra impressa que corre pelas mãos de todos, estas frases podem ser interpretadas e compreendidas mal. Por isso indico aqui algumas obras especializadas nesse campo da melódica, estética e ritmo. Sobre a riqueza e arte de suas melodias, consulte-se:

GEVAERT F. A. — "La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine". Gand, 1895.

JEANNIN — "Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes". Paris, 1925.

GAJARD — "La musicalité du chant grégorien", Desclée.

Sobre o ritmo e estética, consultem-se as obras citadas, especialmente a *Paléographie*, as de Mocquereau, Potiron, De Bonis, Ferretti.

Sobre a origem histórica e os modos, veja-se a obra de Dupoux e "L'origine des modes grégoriens", Tournai, Desclée, 1948.

Normas Práticas para a execução do canto gregoriano

MOVIMENTO

1 — Não deve ser nem precipitado nem lento. Precipitado, seria uma falta de respeito para com Deus do qual se cantam os louvores; lento, seria enfadar os ouvintes e ofender o sentido da letra e da melodia.

2 — No adotar um movimento, deve-se ter em conta o sentido do texto, o caráter da melodia, o número dos executores e as condições acústicas do local.

3 — As melodias de grande intervalo requerem um movimento moderado.

4 — Os recitativos devem ter o movimento de uma leitura clara, distinta e pausada.

5 — Nos cantos completamente neumáticos como a “Alleluia”, a voz não é muito sujeita às contrações que a pronúncia de um texto exige; o movimento, portanto, poderá ser mais animado.

6 — Os cantos alternados preferem um movimento antes vivo.

7 — Quando o número dos cantores é grande, aconselha-se em geral, seguir um movimento mais moderado sem contudo cair no arrastamento.

8 — Um câro bem formado e que sabe usar da voz com perfeição, pode seguir um movimento moderado, com mais êxito do que um câro menos traquejado; este corre o perigo de martelar o canto.

9 — Poder-se-á, enfim, recorrer às indicações metronômicas que os monjes de Solesmes colocam no começo de cada melodia de suas publicações, em notação moderna. Estas indicações, porém, são apenas aproximativas.⁽¹⁾

CONSELHOS AO MESTRE

1 — O mestre deverá procurar sobretudo que o canto não venha a sofrer no equilíbrio e na proporção. Não permitirá que as notas agudas sejam dadas com precipitação, como acontece em muitos câros; às vezes as notas altas têm necessidade de maior largueza.

(1) Mocquereau dá a norma prática de nunca se ultrapassar este movimento: MM *punctum* (colcheia) = 152 ou 160.

É utilíssimo a todo e qualquer mestre o estudo atento do Apêndice à pág. 411 do *Nombre I*, sobre a “Regra geral de execução para todos os grupos”.

Quando os cantores se deixam transportar pelo entusiasmo até aos gritos, ou aos aceleramentos exagerados, o Mestre remediárá com bom êxito, multiplicando as tésis, antes que as ársis, ao menos nos trechos cujo ritmo se presta tanto a uma como a outra interpretação. Usará, porém, o remédio contrário, se o côro mostrasse tendência para o arrastamento ou languidez de expressão. Não pense o Mestre que está obrigado a reproduzir exatamente com a mão tôdas as ársis e tôdas as tésis⁽¹⁾. Quando o côro caminha bem, não há necessidade de ser dirigido; pode reunir num só gesto muitas ársis e muitas tésis consecutivas. Então, largos movimentos da mão acompanham as diversas direções das ligações melódicas sem interrompê-las. Assim o canto ganha em flexibilidade e em amplitude.

2 — O Mestre proscreverá do canto, de modo absoluto, qualquer afetação. Não tolere, pois, interpretações levianas, por exemplo, os pretensos “ecos” indicados com “p” e “pp” de que são acompanhadas, às vêzes, as repetições melódicas tão frequentes no canto gregoriano.

Este sistema de ecos não só é mesquinho e indigno da serena majestade do canto litúrgico, mas algumas vêzes está também em aberta contradição com a mesma expressão; porque não é raro o caso de repetição melódica em que o sentimento musical exige, para ter tôda a sua expressão, maior intensidade e amplitude de movimento. Assim, não é para dar mais força e eficácia à prece que se repete no Kyrie a frase melódica?

Constitui, pois, um contrassenso querer executá-la com eco.

Finalmente o Mestre mesmo deverá estudar continuamente o canto gregoriano, para sabê-lo interpretar bem em cada trecho, e sobretudo para impregnar-se do espírito que anima aquelas maviosas cantilenas nas quais os antigos punham as suas delícias.

EXPRESSÃO

1 — A naturalidade, que é o supremo modelo da beleza, deve sempre acompanhar a execução do Gregoriano. E' cantar com

(1) Alusão à *arte quironômica*, que como foi visto, ensina o complexo de gestos manuais que o diretor de um côro gregoriano emprega para marcar o ritmo e conduzir seus cantores.

Os gregos praticavam também uma arte — arte de movimento — para transmitir o ritmo. Era a *orquéstica*: movimentos do corpo e dos membros.

A quironomia gregoriana deve marcar, não algo parecido a compasso, mas desenhar com curvas e nós a marcha rítmica e melódica do canto, marcando cada apóio rítmico (*ictus*) e os movimentos das ársis e tésis, os membros e as frases da melodia.

É o sumo da arte. Supõe um mestre (“*primicerius*” ou “*prior scholae*”) hábil, culto, e um côro dócil e bem formado.

afetação o emitir uma voz mole e fraca ou forçá-la demasiadamente.⁽¹⁾

A voz será portanto natural evitando os excessos tanto de uma parte como de outra. Se se canta com muitos, nenhuma voz deve sobressair, mas tôdas hão de ser de tal modo fundidas, a dar a impressão de se ouvir uma só.⁽²⁾

2 — Deverá a voz conservar-se do princípio ao fim com a mesma intensidade? Certamente que não. Que seria de uma música, de uma arte sem contôrno e sombra, senão uma monotonia exasperante?

Talvez se quisesse afirmar que o canto mais natural fôsse o mais descuidado ou ao menos destituído de elegância e de bom gosto.

Recorrer à naturalidade para êste fim, é fazer-lhe a maior injúria que se possa imaginar. A naturalidade é uma coisa necessária sem dúvida, e nós a sustentamos com tôdas as nossas forças; mas deverá ser acompanhada da “arte e da piedade”, para que o canto tenha uma expressão inteiramente espiritual e digna da santidade da Casa de Deus.

Por isso é preciso antes de tudo compreender o sentido da letra e penetrá-lo profundamente. A arte ajudará a piedade, e a piedade ajudará a arte; não arte teatral, mundana, mas arte exclusivamente religiosa.

3 — O canto sacro possui qualidades eminentemente artísticas: a íntima e mútua penetração do texto e da melodia; a expressão sublime da palavra sacra; a tradução ideal do sentido místico e litúrgico dos grandes pensamentos e imagens de que a Igreja se serve para comunicar-se conosco. Mas tudo isso sempre sem excesso de entusiasmo e sem eco de paixão: assim é que se manifesta a reverência para com Deus.

(1) “Numquam cantus nimis basse incipiat, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediocriter, quod est cantare” disse Jerônimo de Morávia.

(2) Cânon de ouro dos Padres antigos:

“Non vox sed *votum*;
Non chordula musica sed *cor*;
Non clamans, sed *amans*,
Cantat in aure Dei”.

Daf o outro mote: “mens nostra voci concordet”.

Sôbre esta “impressão de se ouvir uma voz só”, diz Gerberto:

“...in choris ubi plures magistri volunt esse... et nullus istorum nec modum potest habere, aut nescit, et forte nec scientiam habet.

Unde necesse est ut error oriatur...; et ubi Deum deberent laudare, potius ibi diducuntur ad invicem *mordere et certare*.

Quicumque ergo in Choro *discordiam et errorem* subministrat et nutrit... sciat se graviter delinquere in Deum et Angelos et homines...” (T. I, pág. 1).

Daquí os caracteres distintivos do Gregoriano, como sejam a calma, o repouso, a paz inalterável. Com isto o canto desenvolve sua trama melódica, sem nunca recorrer a efeitos tão disputados na música teatral.

A expressão, portanto, que se deve dar a este canto, não pode ser senão santa, doce, cheia de união espiritual, como um reflexo da paz do coração.⁽¹⁾

4 — Observar as regras do fraseado, será de grande auxílio para dar ao canto a expressão que elle requer.

5 — A última nota antes das pausas nunca seja executada como se o cantor distraído e esquecido, lhe dêsse um encontrão. E' a impressão que se tem quando a voz cai pesadamente e fortemente sobre a última nota.⁽²⁾

Nas pausas é preciso tomar cuidado para não acentuar e não prolongar desmedidamente a última sílaba: "ultima syllaba non turpiter claudetur".⁽³⁾

(1) Ainda para se recordar: "A expressão no canto gregoriano deve ser lógica e gramatical. Elle é eminentemente rico, mas simples e natural; as expressões apaixonadas, rebuscadas, destoam pelo carácter de espontaneidade que deve ter" (Pothier, op. cit., pág. 18).

(2) O mesmo se diga para as notas que recebem o "ictus" rítmico, que por sua natureza não são acentuadas. Só um método pedagógico em fase muito rudimentar pode tolerar a acentuação das notas que recebem esse apoio.

... "neste caso (do acento tónico da palavra) deve-se emitir a voz vivamente — é o verdadeiro modo de executá-lo — deixando-a depois ceder delicadamente no ictus métrico.

... é portanto um erro assemelhar o ictus, acento da palavra, ao ictus rítmico" (D. Suñol, op. cit., pág. 145).

(3) O texto deste estudo, é extraído do Método completo de Canto Gregoriano, de Suñol, pág. 126.

Acompanhamento do Canto Gregoriano

PRINCÍPIOS GERAIS

Se historicamente a entrada em cena da harmonia foi uma das causas da ruína do canto gregoriano, é de grande importância vigiar para que o papel que lhe é atribuído na execução do canto litúrgico não venha novamente estragar o mesmo canto.

Diz-se muitas vezes que o ideal seria deixar a melodia gregoriana sem acompanhamento. Mas a prática de acompanhar o canto foi adotada por muitos maestros. Embora isso tenha suas dificuldades, tem também grandes vantagens. Se o acompanhamento é bom, sua utilidade é incontestável para sustentar as vozes, para ajudar a fazer compreender melhor o ritmo e o modo. Mas se é mau, só pode prejudicar. Qual será, pois o acompanhamento ideal? Aquêlê que, ajuntando o menos possível à pura melodia, tira dela os próprios princípios.

O acompanhamento ideal não deve ser outra cousa senão uma tradução, uma transposição, uma projeção possivelmente a mais objetiva, fiel e simples, da melodia pura à ordem harmônica. Os organistas encontrarão aqui, entendamo-nos bem, apenas os princípios gerais do acompanhamento gregoriano.⁽¹⁾ Para todos, êste capítulo será útil, pois ajudará a distinguir um bom acompanhamento de um outro que é menos bom e daquêlê que para nada serve senão para prejudicar o canto e lhe arruinar a estrutura rítmica e modal.

Nos princípios da reforma gregoriana e também na época em que o presente método foi publicado pela primeira vez, os princípios do acompanhamento podiam ser enunciados em poucas páginas. Algumas generalidades sobre a maneira de conceber o acompanhamento gregoriano, o seu estilo, insistência sobre o diatonismo, sobre a simplicidade e consonância dos acordes: tinha-se em pouca conta quanto diziá respeito à harmonia propriamente dita e aos modos.

Quanto ao ritmo, acenava-se à necessidade de o ritmo da harmonia coincidir com o da melodia, e por isso os acordes deve-

(1) Êste estudo é de Suñol (*Método*, pág. 176).

Magnífico, a respeito da parte técnica, é o tratado de Bas, às páginas 111-150 da obra citada na Bibliografia. Para os compositores, êle lhe anexa ainda, em apêndice, *la réponse dans la fugue*.

Idem o "Cours d'accompagnement grégorien" de Portier (Abbaye Ste Marie, Rue de la Source, Paris).

riam adatar seu andamento aos acentos rítmicos. Contudo, como este ponto era contrário aos costumes modernos e de importância capital nas instruções de Solesmes, insistia-se especialmente sobre a independência do acento — lugar normal do acorde — e do acento tônico ou verbal, que pode ou não coincidir com o acento (“ictus”).

Em seguida, o conhecimento do canto progrediu. Os pacientes e notáveis trabalhos de D. Mocquereau conduziam-nos a uma análise minuciosa das mais pequenas particularidades rítmicas e a uma maravilhosa “síntese do grande ritmo” das nossas melodias. O organista que naquêles tempos do cantochão martelado tornava pesada com um acorde consoante cada nota da melodia, e que mais tarde, há 30 anos, já se habituava a distanciar os acordes para reservá-los aos acentos e aos principais acentos, encontrava-se em presença de novos problemas que precisava resolver.

Por muitos anos a “questão modal” foi deixada de parte, mas logo se tornou evidente que o ritmo tinha nisso interesse, e que o mesmo diatonismo, embora admitido como princípio há muito, era continuamente ameaçado, se não se conseguisse definir, na harmonia, a natureza do si (bequadro ou bemol). Enfim, se bem que a consonância pura era a regra do acompanhamento, com um acorde para cada nota, contudo, no acompanhamento dos grupos rítmicos e sobretudo no do ritmo grande, eram necessárias certas dissonâncias: donde uma modificação no material e no estilo.

Ritmo, modalidade, estilo, modo de executar: eis os quatro pontos que nos chamam a atenção. Sobre estes pontos, bastará consignar os princípios de harmonização que derivam do mesmo estudo da melodia gregoriana e que permitem dar à mesma melodia um acompanhamento fiel e objetivo.

RITMO — Acentos

O ritmo indica o lugar, e em certa medida, a escolha dos acordes.

O lugar normal do acorde é o acento. Mudanças de harmonia fora do acento não se podem fazer sem precaução, se não se quiser produzir na harmonia efeitos de síncope que arruinariam o ritmo da melodia; assim, não se deve dar um acorde na segunda nota de um grupo binário ou ternário. Deve-se procurar conservar sempre a unidade do grupo rítmico, e portanto, esperar os acentos iniciais para fazer as mudanças de acorde.

Mas dar um novo acorde a cada acento, seria desconhecer o grande ritmo e condenar a melodia a um puro mecanismo sem vida, nem agilidade. Como o cantor deve unir e coordenar os grupos binários e ternários da melodia para ritmos mais impor-

tantes, assim também quem acompanha deve unir e coordenar os mesmos grupos para formar como que “compassos compostos” de tempos binários e ternários, nos quais os acentos mais importantes, as notas mais longas ou de repouso, comparáveis ao nosso “primeiro tempo” moderno, exigem o movimento harmônico. Mais frequentemente o acorde deve ser considerado sobretudo como uma chegada (têsis), um fim do que precede, se bem que, como todo acento tético que não é final, deva trazer em si alguma coisa do movimento que prossegue.

ACENTO TÔNICO DO TEXTO

O que ficou dito (nêste método) a respeito do acento latino e de sua independência do acento rítmico nos conduz logicamente a sustentar, no campo do acompanhamento, a independência do acento latino do acorde harmônico, pois acorde e acento estão juntos. Não admitir êste corolário é tornar impossível todo o acompanhamento, desde que um dos fundamentos principais dêste é que siga o ritmo da melodia que se acompanha. Note-se que é a linha melódica que se deve harmonizar e não o texto puro.

O acorde seria necessariamente ligado ao acento, se fôsse necessariamente forte e indicasse um “slancio” (impulso), mas como acontece mais frequentemente, indica um fim, uma descaída; e se pode ser fraco (e é em verdade muitas vêzes, também na música comum), nada impede ao que acompanha de sustentar as descaídas ou finais fracas do texto gregoriano.

Apenas vê-se aquí a necessidade que ha de assegurar a moderação dos acordes, tanto na ordem da intensidade, como em sua natureza ou progressão harmônica, de modo a não impedir a boa simetria dos acentos tônicos. Êste último ponto não é um argumento leve a favor do estilo perfeitamente ligado que recomendamos, embora a custo de alguma dissonância. De outra parte, é inútil procurar acordes que tornem consoantes as notas sôbre as quais se apoiam as sílabas acentuadas, tratadas dêste modo fora do acento (e isto finalmente requereria um contínuo esforço).

O acento deverá muitas vêzes na harmonia ser tratado como ornamento melódico, nota de passagem, “scappata”, “cambiata”.

Muitos músicos se admiram pelo fato de o acento em nenhum lugar e em música alguma ser tratado dêste modo. Certamente o acentoônico de nossas línguas modernas são se prestaria, em linha geral, a ser tratado assim. Mas o acento latino clássico e o acento latino gregoriano (questão de fato puramente musical, não obstante a opinião contrária dos autores de métrica ou pseudo-autores do Medievo) impõe-se pelo seu caráter ársico e expressivo, e não se poderia comparar com o acento tético e pesado de nossas línguas; como não se pode absolutamente comparar ao acento com-

pletamente incisivo das cadências femininas da música atual. Nada impedirá, contudo, de colocar, embora com certa frequência, uma dissonância no acento que precede o acorde, na previsão da sílaba acentuada que está para passar sob este acorde.

INTERESSE HARMÔNICO

Ter-se-á grande cuidado em manter sobretudo o interesse harmônico até que termine o período melódico. A este propósito convém notar que a linha melódica gregoriana não conserva nem a unidade sistemática nem a estabilidade da música dórica. Todas as notas da escala gregoriana podem, sem exceção, quase a todo instante, ser consideradas como notas de repouso, que poderiam erradamente ser interpretadas como cadências definitivas.

Sem dúvida, o sentido melódico e o das palavras do texto sugerem em cada um dos casos a interpretação e a importância que se deve dar aos diferentes repousos. E' ainda necessário que as progressões harmônicas, ainda mesmo nos particulares da harmonia, não estejam em contradição com as mesmas progressões. A tal escopo é necessário conhecer os elementos que sugerem o movimento na harmonia, a energia e a força da ársis, o decair, o repousar, a colocação da tésis. Sob este ponto de vista acenamos somente, entre outros meios, o bom êxito que pode trazer às cadências o uso das dissonâncias empregadas com discricção e segundo o mesmo estilo dos primeiros harmonistas (Frescobaldi, por exemplo).

ESCRITA MUSICAL — ESTILO

Tais são os princípios rítmicos e modais que se impõem ao organista.

Sua tarefa é difícil e requer, além do conhecimento dos princípios propriamente gregorianos, todo o melhor gosto e toda a habilidade de músico, tratando-se de escrever em modo correto e numa maneira interessante. A atmosfera de monotonia criada por acompanhamento sem alma, recairia sobre a mesma melodia. Dentro desses limites, cada organista é livre de escrever no estilo que lhe é próprio e que prefere. Pode aparecer mais ou menos purista, e procurar mais ou menos as dissonâncias. Sem dúvida, alguns acordes (não tanto por causa das dissonâncias que trazem consigo, quanto pela excessiva força tonal e caráter moderno) devem ser completamente rejeitados ou empregados em condições bem definidas. Por exemplo, os acordes de sétima de dominante, de quinta diminuída e de quarta e sexta. Quanto às dissonâncias, não temos motivos nem de procurá-las nem de evitá-las. São um elemento normal e obrigado em um acompanhamento que se quer apegar aos princípios acima expostos. Sem dúvida, repitamos aqui, nos limites da observância das regras,

cada um pode ter suas preferências, mas francamente, não seria racional procurar tais dissonâncias, quando por outra parte, se violam sem escrúpulo as mais importantes regras rítmicas ou modais. Nem se considere o uso das dissonâncias como um mal menor. Usadas com discricção, conduzidas logicamente em contraponto correto, podem ser consideradas como consonâncias que se dirigem a outras consonâncias, e são muito próprias para traduzir pelo trâmite da harmonia o movimento ágil e contínuo de nossas melodias. As notas das melodias que não são consideradas como notas reais poderão ser consideradas como notas de passagem, embelezamento, apojeturas, "scappate", antecipações, segundo as indicações da melodia e com tôdas as liberdades que oferece a escrita moderna.

De modo semelhante, as partes intermediárias, cujo andamento é geralmente grave, podem ser consideradas como retardos, apojeturas, notas de embelezamento, notas largas de passagem.

A função rítmica dêste procedimento é muito importante quando se trata de tornar vivo e conservar o movimento. O pedal pode ser igualmente de excelente efeito, e não só o pedal inferior (no baixo), mas também o interno (no tenor ou no contralto).

Será encontrada larga aplicação dêstes princípios nos acompanhamentos publicados por Solesmes, ou nos que são escritos segundo o mesmo estilo.

Bem entendido: o acompanhamento deve ser o que seu nome indica; o que importa é que o predomínio seja da melodia à qual deve servir com emprêgo de acordes de verdadeiro interêsse musical, com movimento bem conduzido e apropriado.

EXECUÇÃO

A execução deve ser rigorosamente ligada. As notas comuns a dois acordes não devem ser repetidas e não se deve interromper a continuidade entre as notas da mesma parte.

São aconselhados os **bordões** e as **flautas** de 8 pés para acompanhamento; poderá ainda oferecer vantagens certas combinações, como um **salicional**, um **diapasão** de 8 pés, uma **flauta** de 4. O pedal com um **subaixo** dulcíssimo de 16 pés não deve ser negligenciado, sobretudo nas passagens melódicas elevadas; pois dá um sólido apôio à harmonia e ao mesmo canto. Mas empregado continuamente, tornaria pesada a interpretação, e correria risco de torná-la monótona e fastidiosa. E' necessário deixá-lo completamente nos versetos do Gradual, Aleluia e Responsório, etc...

Não se usará nunca um 16 do pedal no manual nem a **voz celeste**. Quanto à expressão, cremos que é conveniente não usá-la ou servir-se dela muito discretamente. O organista, por outra parte,

procure moderar a força do seu acompanhamento, de modo que nunca oprima as vozes. Todavia, o som do órgão não deve ser tão fraco que os cantores não o ouçam, pois éstos se veriam privados de um sustentáculo que a harmonia tem por fim oferecer, e o órgão, por sua vez, não servira senão de inexorável controlador do abaixamento das vozes.

Resumindo, fazer desaparecer a própria personalidade para seguir, o mais objetivamente possível, o ritmo e a modalidade da melodia que se acompanha; endereçá-la e procurar continuamente e da maneira mais conveniente sustentar as vozes dos cantores.

Enfim, fazer tudo com bom gosto e com arte: tal é a tarefa do organista acompanhador. Só com estas condições poderá cumprir dignamente seu papel na Casa de Deus e auxiliar a reforma gregoriana.

Estudo crítico dos discos em Gregoriano e sua interpretação ¹

Os registros foram feitos pelos coros dos monges de Solesmes, seguindo o método de interpretação chamado "Método de Solesmes" ou "Método de D. Mocquereau", por causa do nome do monge que o colocou definitivamente em condições. Este método é objetivo e tradicional, baseado sobre as indicações dos manuscritos da idade de ouro, sobre as leis da rítmica natural e os fundamentos certos da filologia latina, como sobre a análise intrínseca das melodias. Foi para estabelecê-lo que D. Mocquereau, na mais perfeita abnegação de si e de seu gosto pessoal, consagrou cinquenta anos de labor assíduo, unicamente preocupado em encontrar a verdade e os princípios que tinham guiado os monges compositores da Idade Média. Ele o expôs minuciosamente no seu "Nombre musical grégorien". Pode-se reduzir a alguns princípios:

1) PRECISÃO ABSOLUTA DO RITMO

Contrariamente a uma opinião muito espalhada, pensamos que o ritmo gregoriano não é o ritmo oratório, vago, leve, inconsistente, mas um ritmo estritamente "musical", não medido, certo (isto é, não submetido a compasso isócrono), mas preciso, isto é feito de elementos determinados, claros, tendo entre si relações definidas. Não contente de reger as cadências e as pausas, ele toca em toda a parte na constituição íntima da frase, que alinha e pontua sem descontinuidade.

Como base, uma unidade de tempo, o primeiro tempo indivisível, tendo um valor preciso (como as notas da nossa música); agrupamentos destes primeiros-tempos, determinados e definidos, em tempos compostos, binários e ternários, igualmente determinados e definidos; agrupamentos dos tempos compostos, pela mistura livre de tempo binário e ternário, em ritmos compostos, em incisos, em membros e frases. Edifício ordenado, onde nada foi deixado ao acaso, nada erra em aventura, nada escapa à síntese.

(1) *Chant grégorien*, monografia descritiva dos Discos Gregorianos, por D. José Gajard. Solesmes, "La voix de son Maître".

Aqui a incluímos, pela valiosa síntese que apresenta.

viva e ativa que se apodera de todos os elementos, para coordená-los, associá-los e finalmente fundí-los em unidade, fim supremo de todo ritmo.

Precisão e liberdade, combinação livre e harmoniosa de tempos binários ou ternários: é o que dá às nossas melodias, ao mesmo tempo que sua flexibilidade, esta admirável firmeza, bem sustentada, êste sinete tão artístico, e esta ação sôbre as almas que elas “cadenciam” verdadeiramente.⁽¹⁾

2) INDEPENDÊNCIA ABSOLUTA DO RITMO E DA INTENSIDADE (ou independência do “ictus” — “acentuação rítmica — e do tempo forte e, conseqüentemente, independência absoluta do “ictus” ou toque rítmico do acento latino).

O ritmo, segundo a definição antiga, confirmada por todos os feitos poéticos ou musicais, é lance de movimento, não de intensidade; é uma série, uma alternativa de arrojados e de retardamento; de *staccatos* e de *ligados*, de ondulações comparáveis à ondulação das vagas marítimas. O ponto de solda das duas vagas nada tem que ver com a força; é antes de tudo o resultado, o fim de um movimento, a cadência que condiciona o começo do seguinte. A doçura desejada dêste toque rítmico recai sôbre o conjunto da linha melódica, e lhe dá um arremêso, uma continuidade artística. O acento latino, por sua vez, afeta indiferentemente o *ligado* ou o *destacado* com uma predileção marcada para o último.

Elemento vital, “a alma da palavra”, como diziam os antigos, é, não uma força pesada e material, mas um arrôjo breve, ligeiro, vivo, espiritual, “um ponto luminoso que aparece no alto das ondas”, segundo a feliz expressão de M. Luis Laloy (Revista musical, dezembro de 1902).

Força suave, discreta, que paira acariciadora antes de recair e de pousar sôbre a final. Tal é o acento latino segundo

(1) Sem descermos às minúcias da complicada técnica da composição musical do Gregoriano, é bom notar que a combinação dos *sons*, das *pausas*, dos *intervalos* e das *cadências*, obedecem a estas proporções matemáticas:

1:1	1:2	1:3	2:3	3:4
2:2 (igual)	2:4 (dupla)	2:6 (tripla)	4:6 (sesquialtera)	6:8 (sesquitércia)
3:3	3:6	3:9		
4:4	8:4	4:12		

A simples melodia do Pater Noster contém tôda essa maravilha!

Assim compreendemos o alcance e a verdade da expressão de Mozart (ver “conceitos célebres”) — êsse maior gênio em musicalidade.

E quantos, no entanto, pensam o contrário... e, infelizmente, não são gênios!

o ensino dos gramáticos da antiguidade; tal é o acento latino gregoriano.⁽¹⁾

Princípio fundamental, fora do qual o canto gregoriano é incompreensível, e que contribui em tão grande parte para dar às melodias antigas seu vôo, sua leveza infinita, e seu encanto tão atraente⁽²⁾ (cf. Comunhões, “Memento” e “Quinque”, N. 1118; hino “Virgo Dei Genitrix”, 1126; “Salve Regina”, 1211).

3) FIDELIDADE A INTERPRETAÇÃO TRADICIONAL, conservada nos mais antigos manuscritos e frisando em suas minúcias a expressão a dar; tradição universal que se encontra igualmente em todos os países do ocidente; tradição primitiva que, segundo tôdas as verossimilhanças, vem de Roma e remonta à própria época de S. Gregório. Se a simples probidade científica e histórica manda aceitar esta tradição, o interesse artístico e ainda mais o espírito religioso fazem dela um dever, tanto êsses matizes aumentam a potência de expressão e de oração das melodias litúrgicas. Em lugar de uma simples linha de sons mais ou menos fria, elas se tornam por tal modo fixas e expressivas (cf. em particular os dois responsos: “Ecce quomodo” e “Tenebrae factae sunt”, N. 1120), cheias de fé, de confiança e de verdadeira ternura.

As edições rítmicas, editadas pela casa Desclée de Tournai, ditas “Edições de Solesmes”, reproduzem, senão completamente, ao menos essencialmente êsses matizes tradicionais. Foi dessas edições conformes à edição do Vaticano, que foram tiradas as peças registradas e publicadas com autorização dos Monges Beneditinos de Solesmes e da Sociedade de S. João Evangelista.

Os pequenos traços horizontais, acima ou abaixo dos neumas, indicam matizes expressivos de alongamento, e os traços verticais, abaixo das notas, o toque rítmico acima definido.

E' talvez útil notar que os Monges de Solesmes que cantaram diante do microfone não são cantores profissionais. Solesmes não é um Conservatório onde se cultivam especialmente as vozes, mas um mosteiro em que se está submisso a tôdas as exigências da

(1) Este acento, tornamos a repetir, entre os antigos, tinha por primeiro efeito, elevar o *tom* da sílaba; daí seu nome de *tônico*. É independente do apêlo rítmico. A *sílaba tônica* da palavra deve ser cantada com um impulso mais forte da voz: “Saepe vocibus *acutum accentum* superponimus, quia saepe ut *majori impulsu* quasdam... efferimus...” (Guido). “In omni textu Lectionis, Psalmodiae vel cantus, *accentus* sive *concentus* non negligatur...” (Instituta Patrum, Scriptores, t. 1, pág. 6).

(2) “Se o ritmo é a alma do canto, a devoção é a alma do ritmo” vem advertir-nos D. Pothier (op. cit., pág. 177).

vida monástica e onde todos devem cantar o orfeão, mesmo os menos dotados, musicalmente falando. (1)

E a gravação não foi feita por um grupo de vozes escolhidas, mas por todo o côro. Isto quer dizer que não se deve exigir de

(1) Citamos indiferentemente, em apóio da interpretação rítmica do Gregoriano, a D. Pothier, Ferretti, Gajard, Mocquereau...

Este não é um livro de teoria; mas acho que se faz mister uma síntese dos métodos de interpretação rítmica, o que faremos brevemente. Esse "ritmo livre" na monodia cristã reveste duas formas, sem oposição, mas diferentes:

A) "Ritmo livre" *oratório*, ou de D. Pothier.

B) "Ritmo livre" *musical*, ou de D. Mocquereau.

A) D. Gueranger praticamente o introduz em Solesmes e o Côn. Goutier expõe seus princípios em "Les Mélodies Grégoriennes".

É, porém, o verdadeiro técnico D. Pothier, que publica "Mélodies Grégoriennes" em 1880. Eis os princípios do "Ritmo oratório":

a — exclusão de qualquer compasso.

b — aproximá-lo do ritmo livre da frase.

c — papel exclusivo (no gênero silábico) do "acento tônico" da palavra.

d — preponderância do texto sobre a melodia.

e — Muita atenção às divisões da frase (incisos, etc.).

Resumo: ritmo de intensidade, com valores indeterminados.

B) Princípios do "Ritmo livre musical":

a — *Natureza musical* do ritmo gregoriano.

b — *Precisão absoluta* em todos os degraus da síntese:

1. "Tempo-primeiro" indivisível.

2. ritmos elementares e tempos compostos, binários e ternários.

c — *Independência absoluta* entre ritmo e intensidade.

d — *Independência absoluta* entre "ictus" rítmico e acento tônico.

e — *Subordinação do elemento verbal* ao elemento musical.

f — *Matizes expressivos* tradicionais, de acôrdo com os mais antigos manuscritos.

Não confundir "precisão de ritmo" (o tempo marcado, forte, existe e é perceptível à audição, sem ser, no entanto, isócrono) com ritmo medido, isto é: submetido a um esquema métrico — compasso.

Essa *precisão* apóia-se na unidade de tempo — o *tempo simples* e no agrupamento dos tempos simples: *tempos compostos* que se reúnem para dar os incisos, os membros, as frases, os períodos.

a — Esse "tempo primeiro" é indivisível (só recebe uma sílaba).

b — Agrupa-se em tempos compostos *binários* e *ternários* (2/8 e 3/8).

Esses tempos compostos apóiam-se, não sobre um "acento", mas sobre uma *queda do movimento*, indiferente à intensidade, mais doce e mais fraco que forte (toque rítmico ou "ictus").

c — Agrupamento de tempos compostos em unidades superiores.

Eis, em resumo, os princípios fundamentais do método de interpretação da rítmica gregoriana, atualmente desenvolvido pela Escola de Solesmes. (Conferência de D. J. Gajard, na Catedral do México, em 21 de novembro de 1949; registrada na *Revue Grégorienne*, jan-fev. 1950, págs. 22-30 e março-abril, págs. 70-80).

nossos discos uma perfeição absoluta, principalmente sob o ponto de vista vocal. Com efeito, à aqui ou ali, algumas imperfeições de minúcias, sobretudo nas primeiras peças gravadas. O timbre das vozes acha-se também um pouco modificado, um pouco menos claro que no côro. Cremos, entretanto, que êstes discos, tomados em seu conjunto, podem dar uma idéia mais ou menos exata do ritmo, da expressão, do estilo do canto gregoriano, interpretado segundo o método de Solesmes, com a condição, todavia, que se consinta em só se servir de agulhas suaves, indispensáveis para se obter o desejado efeito.

Uma última palavra, porém muito importante. Fazemos questão de declarar que é expressamente interdito servirem-se dêstes discos na Igreja, durante os Offícios, para substituir o canto dos fiéis ou do côro. Ha sôbre isto um decreto formal da Congregação dos Ritos, em data de 11 de fevereiro de 1910. Permitimos a gravação dos discos, exclusivamente para auxiliar a difusão do gregoriano e atender às solicitações repetidas de numerosos directores de "Escola", que desejam, em suas aulas de canto, dar exemplos para apoiar seus ensinos. Se as aulas de canto se realizam na Igreja, pode-se servir do fonógrafo; é sômente para os Offícios e em substituição ao canto dos fiéis que a proibição foi lançada.

A razão disso é por demais clara para que haja necessidade de insistir; protestamos, pois, formalmente contra o uso de nossos discos em opposição às decisões romanas.

II — SÔBRE O ÓRGÃO

O órgão — maravilha sonora

Considerações litúrgico-musicais para
os organistas

Maravilha sonora — O Órgão ¹

“Há um instrumento sonoro musical, próprio da Igreja, recebido por tradição antiga — o órgão, que por certa majestade e admirável grandeza, é digno de se unir aos ritos da Liturgia, quer acompanhando o canto, quer executando as mais suaves harmonias”, assim diz Pio XI na Constituição *Divini cultus sanctitatem* (n. 8), de 20 de dezembro de 1928.

A Deus Nosso Senhor, autor do homem e criador do universo, a Igreja apresenta, como culto, a obra musical mais admirável da criatura — o órgão!

O ÓRGÃO é um instrumento musical, polifônico e sintético, que consta da reunião de muitos e variados tubos sonoros, de diferente matéria, extensão e timbre, postos em vibração pelo ar, por meio de mecanismos, sob comando de um só executante.

I Parte — HISTÓRIA DO ÓRGÃO

1 — Origem

O órgão é um conjunto de tubos ou flautas. O mantuano clássico, Virgílio, aponta-nos Pan como original idealizador da união de várias flautas (Virg., *Egl.*), donde o seu nome de “órgão de Pan”.

Realmente êle as teria unido, com cêra, em número de sete. Tocava-se deslizando pelos lábios as embocaduras dos tubos (*Ougab* dos hebreus).

E êsse foi o primeiro órgão!

E’ ainda o instrumento predileto de nossos índios do Uaupés, no alto Rio Negro.

Inscribe-se ainda nesta fase rudimentar de sua evolução, o **Cheng** chinês, nome genérico de vários instrumentos do tipo do órgão. Tiveram até de 36 tubos de bambus (Yu), de 13 (Mwo), de 19 (Tch-hão). O **cheng** da orquestra imperial tinha 17 tubos.

(1) Êste artigo foi escrito para os *Ecos Marianos* (1947, pág. 200-211), onde se encontram os clichês elucidativos; foi também reproduzido pela Revista *Música Sacra* (Nro. 10 e 11 de 1948).

2 — Órgão hidráulico

Esta é a forma típica e geradora do atual instrumento. Conhece-se também por **Órgão de Hierão**. Atribuiu-se a invenção a Arquimedes; foi, porém, seu autor, Ctesíbios, barbeiro de Alexandria, 220 anos antes de Cristo.

Pesquisador de gênio inventivo, auxiliado pela esposa Taís, dedicava-se a experiências com mecanismos em que quase sempre entrava o famoso elemento água. Depois de muitas investigações e experiências, Clemente Loret, em 1878, resolveu o problema dêsse rudimentar instrumento: pressão de água atuando num depósito de ar.

Aos alexandrinos não faltavam, nos banquetes, os maviosos sons do órgão, tanto era apreciado seu **hidraulos**.

Levado para Roma, dava ardor à luta dos gladiadores e atletas, com suas poderosas vozes. Comenta-se até, com ironia, o voto que Nero fizera de tocar o órgão em público.

Desaparece do Ocidente com as migrações dos povos ("Invasão dos bárbaros"). No século XII, temos órgãos hidráulicos com vapor de água.

3 — Órgão pneumático

Embora anterior, teve que competir com o hidráulico até o séc. XII, quando o sobrepujou. No obelisco de Teodósio, há representações dêsse órgão, em que se vêem foles. Forkel cita um órgão pneumático de Munique e outro de Grado, cidade destruída em 580.

Aliás, S. Jerônimo descreve um de Jerusalém, cujo reservatório de ar era feito de couro de elefantes, ouvindo-se o seu som até no monte das Oliveiras... isto faz pensar na descrição retumbante que Aurélio Prudêncio faz de um dêsses instrumentos:

"quidquid in aëre cavo reboans
tuba curva remungit,
quidquid in arcano vomit ingens
spiritus hausto, organa... miscent".

No Império bizantino, o órgão chegou até a substituir o ofício das orquestras nas solenidades cívicas. Constantino Porfirogêneto (913) em um banquete oferecido aos embaixadores sarracenos, fez concertarem dois órgãos de ouro e prata com os coros de Santa Sofia e dos Santos Apóstolos, que cantavam das ábsides do Criotriclínio.

4 — Idade — Média

Até aqui, vimos o órgão emprestando seu concurso indiferentemente aos palácios e às Catedrais; é, porém, o espírito piedoso do Ocidente que o vai colocar nas igrejas. Não puderam os ardorosos fiéis daquela época de fé intensa, deixar de oferecer para o

culto de Deus o que de mais nobre havia no campo musical e o instrumento que mais simbolizasse a prece perene, férvida, volumosa do Corpo Místico.

E temos aqui o fato principal.

Pepino, o Breve, rei dos francos, recebeu de Constantino Coprônimo alguns órgãos cuja descrição dá-no-la Eginardo assim: "instrumentum musicae maximum, res adhuc Germanis et Gallis incognita. Organum appellat; cicutis ex albo plumbo compactum est, simul et foliis inflatur et manuum pedumque digitis pulsatur"; — é o maior dos instrumentos musicais e ainda desconhecido dos germanos e gauleses. Chamam-lhe órgão, e compõe-se de tubos de chumbo; enche-se de ar por meio de foles e toca-se com os dedos das mãos e dos pés.

Carlos Magno, em 811, mandou buscar técnicos gregos que os construíssem, e podemos afirmar que é dos meados do século X, que seu uso se difunde pela França, Alemanha, Inglaterra e Itália.

O órgão famoso de Winchester, no século XI, possuía já 40 teclas com 400 tubos; era tocado por dois organistas e alimentado por 26 foles que necessitavam de 70 homens para os porem em funcionamento!

As teclas eram tão grandes, que só se podia tocar duas por vez, com o punho, acompanhando a melodia. Afirma-se que em média elas tinham 6 pés de comprimento e 6 polegadas de largura.

5 — Fábricas antigas

É do século XIV o aperfeiçoamento da arte dos organeiros. Fazem-se registros de madeira, de cobre e estanho. Diminuem as teclas. Aumenta-se a extensão do teclado. Como progresso extraordinário, aparece a pedaleira, isto é, teclado para os pés. Desconhecemos seu primeiro fabricante. No início constava só de uma oitava, esta mesma fragmentária. Curiosidade é o órgão de Nuremberg, pois tinha de ébano as teclas diatônicas, e de marfim as cromáticas.

Houve órgãos pequenos e portáteis (os "realejos"), de mesa e de igreja. Introduzem-se pouco a pouco os jogos de registros. Aperfeiçoam-se os foles. O órgão, pois, é o produto da Idade-Média e dos países cristãos do Ocidente.

Nos séculos XVI, XVII e XVIII continua o progresso.

Serassi de Bérgamo trabalha no "ripieno" (tira-tutti); Bulchotz, no "octave-couper"; Vogler, na "expressão".

Como construtores célebres, temos: Silbermann, Roeder Kranz, Walker, na Alemanha; Celles, Cliquot, Lepine, Cavallié-Coll, na França.

II Parte — CONSTRUÇÃO DO ÓRGÃO (noções rudimentares)

Compõe-se este das seguintes partes principais: foles, someiros, flautas, teclado e pedaleira.

1 — Foles

Os foles fornecem o ar às flautas ou tubos, por meio dos someiros. Fazem-se geralmente de carvalho. Há vários sistemas de foles, entre os quais o *cuneiforme*, os foles a *cilindro*, a *pistões*, à *balança*, aperfeiçoados por Cummins Cavaillé-Coll. Antigamente eram impulsionados à mão ou com os pés, e hoje por ventiladores elétricos.

Mede-se a pressão do ar com o anemômetro e o manômetro, pois essa pressão deve estar de acordo com o número e natureza dos registros.

2 — Someiro

É uma grande repartição de madeira que recebe o ar dos foles e o distribui, por pequenos furos, aos tubos sonoros colocados sobre elle.

Seu número e dimensão variam, de acordo com as proporções do instrumento.

3 — Flautas

São os tubos que produzem os sons, pela vibração do ar.

Há tubos sonoros de madeira e de metal.

No órgão, usam-se tubos de *embocadura de flauta* e tubos de *palheta* ou *lingueta*.

Os de *embocadura de flauta* são cilíndricos ou prismáticos.

O tubo tem uma "boca" com lábios superior e inferior. O ar penetra por uma "luz" e vai quebrar-se contra a superfície ligeiramente chanfrada do lábio superior. Este obstáculo à sua passagem pela boca produz as intermitências de condensação e rarefação que repercutem no ar do tubo; este entre em vibração.

Os tubos podem ser abertos ou *tampados*.

Os tubos de *palheta* ou *lingueta* (ital. "ad ancia") são prismáticos, fechados inferiormente, e com um pequeno orifício na extremidade superior.

Em um dos lados há uma abertura, em que se fixa uma lâmina metálica — "língua".

A corrente de ar que penetra no tubo vai pôr em vibrações a *lingueta*, vibrações que se comunicam a todo o ar contido nos tubos — ondas sonoras — formando *nodos* e *ventres*.

As vibrações do ar nos tubos estão sujeitas às leis do sábio Bernoulli (1654 — 1705). A altura ou a profundidade dos sons emitidos

pelos tubos regulam-se pelo maior ou menor comprimento dêles; os tubos fechados produzem sons uníssonos aos dos abertos, tendo metade do comprimento dêstes.

Os tubos metálicos, hoje fazem-se de estanho e chumbo; houve-os de ouro, prata, cobre, latão, alabastro, vidro e até de papelão e bambu.

Os de madeira são de carvalho, abeto e pinho.

Ao conjunto de tubos sonoros de um mesmo timbre dá-se o nome de **registro**.

Os registros dividem-se em: registros de **fundo**, de **palheta** e de **mutação**.

Registros de fundo são os que servem de base ao conjunto do edifício sonoro do órgão. São também mais delicados ("flautas"). Amalgamam-se facilmente com os demais.

Os **registros de palheta**, no entanto, imitam mais os instrumentos de orquestra (clarineta, oboé, trombone, corn Inglês).

Os **registros de mutação** não reproduzem a nota tocada, mas uma outra ou outras harmônicas.

Os registros são indicados com os respectivos nomes em botões, alavancas ou chapinhas, colocadas à vista do organista, em mesa de comando, **consola**, onde se localizam os teclados.

Os registros dividem-se ainda em registros de 32 pés (o pé é igual a 0,30 m), 16 pés, 8, 4, 2, 1... de acôrdo com seu comprimento.

Os registros que dão os sons representados são os de 8 pés. O dó¹, portanto, é de 128 vibrações por segundo; o la³ do diapasão normal é de 435 (à temperatura de 15° Cgr).

Os registros, cujo comprimento de flauta é de 16 pés, abaxam os sons normais dos registros de 8 pés uma oitava; os de 32 (10 ms de comprimento) duas oitavas; por outra parte, os de 4 pés elevam os de 8 p. de uma oitava; os de 2, de duas, etc..

Os mais importantes registros de fundo são: **Principal** (de 8, 16 e 32 pés) — fundamento do órgão, pois dêle dependem, na afinação, quase todos os registros; a **Viola** ou **Viola de Gamba** ou só **Gamba**; o **Bordão** ("Gedackt") com flautas tapadas e a **Flauta**, registro delicado, geralmente de madeira.

Quando um corpo sonoro vibra, além do som fundamental, ouvem-se outros sucessivos, chamados "harmônicos". Pode-se observá-lo bem num bom piano, quando após a percussão do dó, escutamos ainda o acorde maior — dó, mi, sol. Este fenômeno é aproveitado no órgão com os registros de mutação (**quinta**, **têrça**) que lhe dão aquela sonoridade majestosa, brilhante (**Ripieno**, **mixture**) que nenhuma orquestra sinfônica poderia produzir.

Faço notar ainda uma peculiaridade do órgão: a extensão dos sons que êle pode produzir. Os sons que nosso ouvido pode captar (as trepidações da endolinfa agitam os otólitos e as células ciliadas da crista acústica) vão do máximo de 30.000, ao mínimo de 16

vibrações por segundo. Marcam-se, no entanto, as fronteiras da audição musical, entre 4.000 vibrações e 32. Ora, no órgão temos o dó contra-profundo da flauta de 32 pés (onda sonora de 20 ms!) com 16 vibrações (o raríssimo registro de 64 pés — Tow-Hall, Sidney, construído por William Hill — daria para essa nota só 8 vibrações!) e o dó super-agudíssimo da flauta de $\frac{1}{2}$ pé, com 8.092 vibrações por segundo. No entanto, o mais profundo instrumento de uma orquestra sinfônica, o contrabaixo alemão de 5 cordas, dá para o seu dó 32 vibrações; e o mais agudo, o flautim, para o seu último dó apenas 4.096.

Acresce que com uma só nota do teclado faremos vibrar até 50 ou mais flautas.

Os registros de palheta ou de lingueta têm como característica o som mais forte, límpido e penetrante. Perdem o quê de misterioso e grave dos sons dos registros labiais que pertencem ao próprio fundamento fônico do órgão. Aquêles, no entanto, dão ao órgão o colorido sonoro, festivo, inspirando alegria, animação, adicionando à sonoridade geral maior esplendor. Os principais, são: **Bombarda, Oboé, Musete, Clarineta.**

4 — Teclado

Aplica-se êste nome à serie de teclas que devem ser percutidas pelos dedos, afim de se produzirem os sons. O teclado ou os teclados são fixos na consola, que é o móvel de onde o organista toca, e de onde regula todo o seu instrumento.

O órgão possui geralmente mais de um teclado. Isto que lhe torna mais complicada a construção, traz no entanto, riquezas de efeitos e de técnica na execução. Pois o organista pode dialogar facilmente, sublinhando mais uma parte, procurando timbres diferentes para as diversas vozes da composição (haja vista a apresentação do sujeito de uma fuga, com suas respostas e contra-sujeitos), pois cada teclado tem registros diferentes, que dão a cada um seu caráter peculiar

Os teclados (aproveitamos nesta parte de dados da excelente monografia do Sr. Mo. Angelo Camim, organista da Catedral Metropolitana de São Paulo, intitulada: “Considerações sôbre Fônica Organística”), que variam entre 2 e 5 (o do Autitório de Atlantic City tem 7), são assim chamados:

- I Teclado — Principal ou Grande Órgão
- II " — Positivo (ou Coral)
- III " — Recitativo (ou Órgão expressivo)
- IV " — Bombarda (ou Solo)
- V " — Eco.

O I teclado é o mais importante; nêle se fixam, em regra geral, os registros de maior sonoridade. E' o arcabouço fônico.

O II teclado é o órgão construído para o acompanhamento das vozes.

O III tem as flautas dos seus registros colocadas dentro de um compartimento de madeira provido de persianas, que se abrem ou fecham por meio de um pedal sob o comando do organista, que assim consegue efeitos de expressão.

O IV é o que possui o registro Bombarda de 16 pés, que o caracteriza, e mais outros registros fortes que entram por último nos efeitos de máxima sonoridade do instrumento.

O V por fim, delicado e expressivo, misterioso, é o complemento de toda esta "maravilha sonora".

Na consola ainda encontramos placas e botões que servem para as combinações e para os mais variados efeitos de som.

5 — Pedaleira

Como já vimos, a pedaleira é o conjunto das teclas do órgão que são tocadas pelos pés do organista, usando alternadamente o calcanhar, a ponta, os lados direito e esquerdo de ambos os pés.

Tem regularmente duas oitavas e meia, de modo que o segundo dó deve coincidir com o terceiro do manual.

6 — Sistema de transmissão

Duas palavras ainda sobre os sistemas de transmissão do movimento dos dedos do organista, desde a tecla até os tubos do órgão.

O sistema antigo era apenas mecânico. Peças de madeira ou de ferro reproduziam a percussão da tecla até às válvulas dos someiros.

Como se vê, este sistema rudimental acarretava ainda aumento de resistência das teclas à pressão dos dedos do artista, dedos que realmente deveriam ser bem musculosos. Melhorou um tanto este sistema o inglês Spachmann Barker com sua "alavanca pneumática" que consiste em tantos pequenos foles de ar, quantas são as teclas, equilibrando deste modo a pressão e aliviando a resistência ao toque.

Outros sistemas melhores foram o tubular e o tubular-pneumático (aperfeiçoamento de Annéessens), os quais aproveitam do mesmo ar, conduzido em tubos metálicos, para abrir e fechar as válvulas. O defeito dominante é o retardar dos sons, pelas compridas ligações por que deve passar o ar.

Finalmente, um terceiro sistema — o elétrico-pneumático, veio ser o marco divisor entre a técnica antiga e a moderna. Como por este sistema desaparecem as ligações mecânicas de madeira ou ferro e os quilômetros de condutores de chumbo, o órgão ganha em perfeição, pois acelera-se a resposta da flauta à percussão da tecla.

III Parte — ORGANISTAS E ÓRGÃOS CÉLEBRES

1 — Organistas célebres

Antiquíssimas “crônicas de arte” focalizam os nomes célebres dos famosos primeiros organistas na Europa: Francisco Landino (o “cego dos órgãos”, 1394), Antônio Squarcialupo (1475) e Conrad Paumann (1473) que compôs a artinha “Fundamentum organisandi”.

Mas é só em 1608, que vamos encontrar 30.000 pessoas a aplaudir, na Basilica Vaticana em Roma, ao primeiro concerto dum organista cujo nome passou famoso à posteridade. Chama-se Jerônimo Frescobaldi, e nasceu em Ferrara (1583).

Ambros dá dêste “grande” o seguinte juízo: “Com o nome de Frescobaldi principia a grande. época clássica do som do órgão. Ele é, não só para o seu tempo, como para todos os períodos seguintes, uma personalidade de destaque, e embora seus sucessores o sobrepujem em beleza, ninguém o alcança na grandeza, a não ser, no contínuo evoluir da arte, J. S. Bach”.

Escreveu para órgão: Fantasias, Tocatas, Ricercari, Canções e Caprichos.

Frescobaldi toma o tema do canto tradicional da Igreja — o Gregoriano — e o desenvolve em fugas, imitando, ampliando e diminuindo, contrapontando-o afinal de mil maneiras. E’ o precursor daquela maravilhosa arte polifônica, de que Bach, ainda hoje, é o rei absoluto.

Lembramos ainda entre os antigos — Lotti, Marcelo e Martini.

Bach! Eis o nome do homem em cuja escola “se resume a arte do som do órgão. Todos os compositores e organistas posteriores a êle, esforçaram-se por imitá-lo o mais possível e se orgulhavam de ser intérpretes de suas obras, das quais cada página é sigilada pelo sinete do gênio” (Couweuberg). “E’ a síntese de seis séculos musicais” (Mário de Andrade). Notável exemplo de hereditariedade musical: houve 200 compositores nessa feliz família! João Sebastião Bach é um dos maiores gênios musicais e o verdadeiro pai da escola moderna. Em Dresda, desafiou o famoso organista francês Marchand, comprometendo-se a resolver todos os problemas musicais que êste lhe propusesse e a improvisar ao órgão sôbre qualquer tema, contanto que seu adversário se prontificasse a fazer o mesmo. Marchand resolveu prudentemente desaparecer da cidade antes do momento do desafio.

Como o “gigante de Bonn”, Beethoven, que perdeu a audição, Bach, poucos anos antes de sua morte, tornou-se completamente cego.

De espontosa fecundidade, e até hoje sem rival no gênero da fuga, escreveu para órgão: Fugas, Tocatas, Prelúdios, Fuguetas e Corais harmonizados.

Bruckner, outro gênio musical, é a síntese de Bach, Beethoven e Wagner.

Foi organista na igreja conventual de S. Floriano, regente de cântico na Catedral de Linz, professor no Conservatório e na Universidade de Viena, e por fim, organista da capela imperial. Faleceu em 1896.

Na França temos Rameau, Alexandre Guilmant, César Franck, Carlos Maria Widor e L. Vierne.

Na Inglaterra: Handel; na Espanha, A. Cabezon.

2 — Órgãos célebres

Nos órgãos modernos a eletricidade veio acentuar o rápido desenvolvimento do “rei dos instrumentos”. A ligação elétrica acelerou a prontidão da resposta dos tubos à pressão dos dedos nas teclas. Simplificaram-se as ligações. Foram adotados motores elétricos como ventiladores.

Algumas das modernas fábricas: Hills (Londres), Sauer (Frankfurt), Walker (Ludwigsburg), Hook-Hastings (Boston), Auweessens (Bélgica).

Um grande passo se deu com a aplicação das “combinações fixas”, isto é, registrações preparadas de antemão e que se fixam por botões, placas ou pedaletes, e que no momento da execução são efetivadas pela pressão naquêle botão correspondente. Os norte-americanos têm desenvolvido extraordinariamente a arte da construção de órgãos; acham, porém, muitos que especialmente em fônica, eles visam a criação de registros que imitem os instrumentos de orquestra; até costumam dar o nome de “orquestra” ao teclado que se chama de Recitativo. Ora, isto é “deturpar a austeridade do instrumento e torná-lo vulgar imitação da orquestra” (A. Camim, op. cit., pág. 17).

Com o recurso da eletricidade tem-se conseguido distanciar muito a consola do lugar onde se acham os tubos, ou mesmo dividir o órgão em duas, três e até cinco partes diferentes e algumas vezes independentes.

Há alguns anos atrás, o maior órgão do mundo era o de Passau, na Baviera.

Atualmente é o de Wanamaker, em Filadélfia.

O de Passau se divide em 5 órgãos menores colocados em lugares diferentes da Catedral. O órgão principal com 106 registros, ocupa o centro do cântico; no lado direito fica o “órgão da epístola”, e no esquerdo, o “órgão do evangelho”. Há um quarto órgão, colocado no presbitério, perto do altar (100 metros de distância da consola principal). E o quinto?

Este foi construído em cima da abóbada e se chama “órgão-eco”. O som misterioso desse cântico de anjos que responde às vozes é de efeito celestial.

Os cinco órgãos (tomamos estas notas de um artigo do Revmo. Pe. J. B. Lehmann) estão ligados elêtricamente à consola central, de onde podem ser tocados simultânea e separadamente.

Esse órgão tem 16.105 flautas dispostas em 3 planos, e para chegar-se à altura das altas flautas, há uma escada de 172 degraus.

O tubo maior tem 11,30 m de altura, pesa 300 quilos e tem a capacidade de 22,5 hl. de ar, produzindo só 16 vibrações por segundo.

O número de combinações dos 208 registros reais pode atingir a cifra de 22.400 bilhões!

E termina o artigo citado: "Os efeitos musicais, tonais e dinâmicos do instrumento são simplesmente indescritíveis. A diversidade do caráter dos 208 registros, dos quais cada um por si só representa um instrumento musical, desde o *Hélicon* e o *Bombardino* até a *Flauta colícor*, desde o *Contrabaixo* e o *Violoncelo* até a *Harpa etérea*, permite as combinações mais variadas e surpreendentes, como não são encontradas em partitura nenhuma, nem mesmo nas obras grandiosas e orquestrais de Berlioz, Liszt e Wagner."

Um órgão original

Em Las Piñas-Rizal, a 17 quilômetros ao sul de Manila, encontra-se a velha igreja dos Recoletos de Sto. Agostinho. Nela pode-se admirar o órgão que é um dos mais notáveis do mundo e o único que existe no gênero.

Foi construído exclusivamente de bambu indígena. As flautas de bambu que substituem as metálicas dos órgãos comuns, dão-lhe um aspecto muito característico. Sua construção data de 1818, e foi terminada depois de 4 anos de trabalho, sendo obra exclusiva do cura da paróquia, Pe. Diego Cerra. O órgão, apesar de ter um século de existência, acha-se admiravelmente conservado, desafiando os fatores atmosféricos, os insetos e numerosos elementos desfavoráveis da zona tropical. A delicada arquitetura da igreja emoldura bem esta originalidade, que de certo modo, é um monumento levantado à maior glória de Deus.

V — Parte — HAMMOND, ORGATRON

Últimamente têm suscitado muita discussão na Liturgia os modernos instrumentos (não órgãos) Hammond e congêneres, elétricos e sem tubos.

O som é produzido pela rotação de discos dentados de aço ("rodas fônicas") dentro do campo magnético de um magneto permanente e respectiva bobina. A corrente elétrica alternada

produzida no enrolamento dêsse núcleo é conduzida a um rádio-amplificador ou alto-falante, transformando-se em ondas sonoras.

O Hammond, modelo E (Hammond Instrument Company, Chicago), tem quatro grupos idênticos de registros harmônicos, de nove registros cada um.

Com êstes nove, o organista pode conseguir variados timbres artificiais. Possui também combinações fixas. Os registros são designados por números, em geral de I a IX. De maneira que a indicação dos registros é feita por cifras; estas indicam a saliência (fôrça sonora) do registro; não existem, porém, registros isolados de identidade própria, e portanto, só se usam combinações em que cada um contribui com características de timbre.

Por isso, o executante deve guiar-se mais pela impressão visual. Êste instrumento presta-se para efeitos interessantes e originaes, como os de percussão (lembramos aqui oportunamente que na igreja são proibidos os instrumentos de percussão... e os de efeitos teatraes), de sinos (como os do célebre carrilhão de Westminster e o "Big-ben"), de harpa, de xilofone, marimba, banjo, guitarra, gaita, tambores...

Uma coisa é certa: o órgão tubular-clássico, por sua tradição secular (10 séculos) e litúrgica, por sua arquitetura majestosa, por seu timbre característico, é insubstituível.

Por outra parte, devemos ressaltar que a técnica da construção do Hammond e do Orgatron (especialmente o da série 600 "Everett") tem progredido bastante, evitando muitos defeitos de timbre e de percussão.

No entanto, sua inferioridade acústico-muscial o torna mesquinho ante o órgão de foles.

Não possui harmônicos naturais (os seus são artificiais e não afinados pela escala natural, mas pela "temperada"; são apenas 8 êsses pseudo-harmônicos, ao passo que o som natural pode produzir até 48); sua afinação depende da oscilação e da frequência da corrente elétrica, o que requer mais um transformador e estabilizador de corrente; os alto-falantes diminuem para os sons altos e baixos os ciclos de 16-15.000 por segundo, do órgão clássico, para 150-5.000; não pode absolutamente reproduzir a variedade de timbres do órgão de tubos; não serve para estudo (sons oscilantes, timbres falsos, dimensões dos teclados não convencionais); e... não é órgão, mas um instrumento elétrico-fônico, como já o decidiu a mesma "Unitet States Government Federal Trade Commission" (The organ of tradition, pág. 23).

Por tudo isto que aí fica e pelo muito que se não pode condensar nestas páginas, a Santa Sé proibiu a introdução do Hammond nas igrejas, pela S. Congregação dos Ritos. Esta o fez por uma carta de 5 de dezembro de 1938, ao Presidente da

“Orme Limited”, numa resposta de 4 de setembro de 1939.⁽¹⁾ Finalmente permitiu-lhe o uso.⁽²⁾

VI Parte — O ÓRGÃO NO BRASIL

Órgãos bons no Brasil, temos-los alguns.

Nossa indústria construtora de órgão é recente. Não temos Firmas que os fabriquem em grande escala, e técnicos especializados que possam competir com os de outros países, ou ao menos substituí-los.

A falta de peritos na fabricação das flautas de metal, a dificuldade de transporte da matéria prima da Europa, certa negligência em promover pesquisas para o aproveitamento das nossas madeiras (evidentemente as mais próprias para resistirem aos insetos xilófagos do nosso clima e às variações e qualidades higrométricas deste), o fato de grande parte das nossas igrejas ainda não estarem terminadas... tudo isto, e mais ainda o desconhecimento do “rei dos instrumentos”, eis as causas do atraso do nosso país neste setor.

O órgão não é conhecido suficientemente, por isso não é amado!

Não se fala ou não se escreve frequentemente sobre ele, não se entusiasma o povo para a aquisição, descrevendo-o como realmente é — o mais grandioso invento sonoro da humanidade.

Numa palavra: não se reflete suficientemente no que transcendemos no início deste artigo, e que é a palavra da Igreja: “Há um instrumento próprio da Igreja — o órgão”.

E ele é a voz da Igreja: “Voix de l’Église chrétienne et comme l’écho du monde invisible” (Lammenais). E’ o único instrumento que por sua majestade e grandeza é digno de se associar aos ritos sagrados da Liturgia!

Uma objeção ponderável é a carestia de organistas. Algo já se faz para solucionar o problema, pois a —Escola de Música Sacra, anexa à Escola Nacional de Música, que funciona no Rio de Janeiro, inclui nos seus cursos o de órgão.

(1) Cfr. o sábio estudo de Mons. Romita na REB, junho de 1949, pág. 282.

(2) Eis, cronologicamente, as decisões eclesásticas (“sentire cum Ecclesia”!) a respeito do uso litúrgico do Hammond:

a) 5 de dezembro de 1938: “negative” ao Presidente geral da *Orme Limited*.

b) 4 de setembro de 1939: “negative” para Lehmann, de Costa Rica.

c) 8 de abril de 1949: “...rem definiri non posse usque dum organum Hammond adornetur... *emendationibus* quae necessitatibus liturgicis satisfaciant” (ainda é preciso aperfeiçoá-lo).

d) 13 de julho de 1949: a Sagrada Congregação dos Ritos deixa ao juízo dos Srs. Bispos e demais Ordinários, de acordo com os Conselheiros Diocesanos de M. S., em cada caso, se não for fácil comprar um órgão tubular, o permitir o órgão eletrofônico.

E o clero que se forma sob as diretivas da Santa Sé (oxalá todos os Seminários do Brasil tivessem seu pequeno órgão de estudo!) saberá escolher os indivíduos capazes de se dedicarem a este estudo.

Veríamos então pouco a pouco eliminado das nossas igrejas esse adversário do órgão — o harmônio. Adversário (apesar dos seus inestimáveis préstimos) porque não faz sentir para alguns a ausência do verdadeiro “dono da praça” — o órgão, “imóvel por destino” como o apelida Sertillanges. Adversário, porque, confundindo-o o povo com o órgão, tem dêste mesquinho conceito, não se empenhando para que sua matriz ou catedral o possuam. Adversário, porque sendo mais barato — é o “órgão do pobre” — e transportável, alguns até o julgam mais prático que o próprio órgão.

Trabalham atualmente no Brasil, construindo órgãos, o Sr. Henrique Lins (Indalatuba, Estado de São Paulo), a Fábrica de órgãos e harmônio “Bohn” (Nova Hamburgo, Rio G. do Sul), o Sr. Guilherme Berner (Rio de Janeiro) e o Sr. Eng. Carlos Moehrle (São Paulo) da célebre fábrica Walker de Ludwigsburg (Alemanha).

Órgãos célebres estrangeiros temos poucos.

Há bons órgãos no Rio (Catedral Metropolitana, Mosteiro de S. Bento, Convento de Sto. Antônio com um órgão duplo), na Catedral de Belém do Pará e nas demais capitais do país.

O da Catedral de Sta. Ifigênia, em São Paulo, é da fábrica Walker, sob plano do Mo F. Franceschini; possui 3 manuais, com 4 combinações fixas e qualidades fônicas apreciáveis.

Na igreja abacial de São Bento, em São Paulo, há um ótimo órgão. A seu respeito narra-se que o poeta Luís Carlos, sentindo-se extasiado com suas vozes possantes e sonóras e o ambiente de mística penumbra do belo templo, escreveu este singular soneto onomatopáico (“observe-se a constância dos sons fechados e nasais que o arrasta, fanhoso, na dolência de um autêntico órgão que ressoa” — Dr. Manuel Vitor, “Os poetas fortes”):

Revelando na pompa o vínculo profundo
que evocativamente o prende ao Vaticano,
onde plange, deslumbra... E o sentimento humano
compreende a comoção sinfônica do mundo.

Enche o ambiente de uns tons sonâmbulos de arcano,
parecendo que atinge e assombra o anjo iracundo.
Unge na Extrema-Unção da crença o desengano
do ímpio — sombra vivente, errante moribundo.

Infunde a sensação de um pânico sublime,
que, penumbra e clarão — entre imenso e tristonho,
estende o pensamento e o coração comprime.

Tem o sem-fim do além nos sons amplos e lentos,
dissolvendo na vã divagação de um sono
a grande ânsia comum das ondas e dos ventos...

Notam-se ainda em São Paulo, o da Igreja de Sto. Antônio do Pará (C. Moehrlé) pela riqueza de timbre; o moderníssimo da Igreja do Calvário (RR.PP. Passionistas de Pinheiros), do mesmo engenheiro-construtor, pela pujança das vozes e as ligações automáticas, com 44 registros, linguetas nos 3 teclados e 2.394 flautas; e o órgão duplo da Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora no bairro da Luz; é da firma Tamburini, de Crema (Itália); tem 3 consolas, a principal com 3 manuais, e um total de 4.800 flautas.

C O N C L U S Ã O

Ei-lo, finalmente... o órgão celeste! — os tubos são as vozes dos fiéis — ele é imagem da Igreja: é o Corpo Místico em "oração sonora"!

"O órgão, escreve D'Alba, é o eco da voz de Deus: uma floresta harmoniosa", um "oceano agitado", um "céu em tempestades", um "côro de Anjos hosanantes"...

Uma floresta harmoniosa: tu, porém, não vês as árvores, mas escutas o vento que sibila e desperta o eco dos séculos...

Quantosinhos escondidos, quantas misteriosas rixas acaladas, quantos gorjeios unânimes partidos do tempo para o infinito, e que se tornaram gritos de angústia ou hinos de glória, esvoaçar de asas sonoras ou rugidos profundos!

Um oceano agitado: chegam após longas pausas os grandes vagalhões e roubam as naveas — as almas sedentas — como cascas de noz.

A "alma" do órgão soluça, exulta, se abate, avança abafa, torna a subir...

Um céu em tempestades: sombrio e carregado de trovões, de gargantas apertadas por espasmos que no entanto, repentinamente se abre e nos mostra seu verdadeiro azul, que nos faz pressentir o Paraíso.

Um côro de Anjos hosanantes: quem entoaa o "Dies irae", quem toca as longas trombetas para anunciar o juízo final... Improvisamente silêncio o clangor e vozes argentinas te levam para lá... onde tudo é vôo, perdão, êxtase, inocência. As vozes são tantas quantas as flautas dos órgãos nas cantorias do mundo; e cada flauta tem o seu som inconfundível: delicado, profundo, suave, amedrontado, triste, alegre, humano e super-humano, fechado ou claro, de ameaça ou de misericórdia.

Um eco longínquo da voz de Deus!"

"Seu papel é simples, mas muito belo: ele não tem que tocar durante a Missa, mas tocar a Missa. O órgão ajuda à Missa, escreve o Pe. Sertillanges. E' ele que tem de assegurar ou completar a unidade do drama litúrgico."

“Unida à palavra litúrgica, a música sacra pode verdadeiramente ser classificada entre as coisas sacramentais — os Sacramentais; pois ela tem essa dignidade” (Sertillanges).

Donde a responsabilidade do organista. Ele é rei num trono sonoro... “é o comentador do que faz o sacerdote no altar” (Chassang).

Se de um modo geral, dizemos que

La musica es el acento
que el mundo arrobado lanza
cuando a dar forma no alcanza
a su mejor pensamiento,
y es todo lo que no cabe
dentro del lenguaje humano” (Lopez de Ayala),

que não dizer do papel do organista sacro? Pois ele tem que expressar os sentimentos de todo Corpo Místico!...

Se é natural que o homem conheça a música, conforme aplica Alaleona o célebre verso de Dante: “opera naturale, è ch’uom favella”, para o organista se requerem qualidades excepcionais.

O homem que toca órgão deve possuir dotes intelectuais, morais e físicos de um ente privilegiado. Deve possuir, além de grande sensibilidade musical; um poder de concentração e atenção extraordinário (a literatura musical para o órgão, escreve-se geralmente em 3 pentagramas), agilidade física e coordenação de movimento (para abrir ou fechar os registros e ligações, a caixa expressiva, para o uso da pedaleira), calma e, ao mesmo tempo, prontidão de reflexos para os casos difíceis ou imprevistos; ouvido apurado (único juiz dessa fantástica orquestra sinfônica) para discernir até o timbre que mais lhe convém; invenção e arte técnica da composição (ao menos, harmonia para praticar modulações e prelúdios), e mais que tudo:

um coração que cante,
uma alma sensível ao belo,
e lábios que orem!

“Senhores: para tocar devotamente o órgão, é preciso ser piedoso”, exclamava Bottazzo no Congresso de Música Sacra de Milão, em 1897.

“La prière est naturellement musicale” (Sertillanges).

“Cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino” (Eph 5, 19).

“O título de organista pode ser considerado como um título de nobreza para todo músico”, como afirma Lavignac.

"Pode-se chamar ao órgão de profundo trovão. Ele tem um fragor formidável e ao mesmo tempo, suspiros como os da pomba meditativa do profeta.

Encontram-se num órgão completo tôdas as sonoridades do universo.

A dificuldade do órgão é tal, que os nomes dos organistas célebres coincidem frequentemente com os dos maiores gênios musicais.

As entradas do órgão são como turmas de meninos cantores que invadem o templo e anunciam a oração. O padre está mais afastado; mas o caminho está preparado. Os acompanhamentos, com os quais o órgão também lhe serve à Missa; as peças de Ofertório e da Comunhão, onde ora murmura a voz dos fiéis e ora parece ressoar a mesma voz do alto, é mais que guarda de honra e mais que escolta: é uma parte da santa função. Quanto às saídas, eu vejo nelas uma como que comitiva que prolonga a coluna em marcha para o exterior e que faz crer que continuam a solenidade. O órgão é um símbolo... Tem cem vozes, mas só uma alma!

Orquestra e único instrumento nas mãos de um só artista, ele realiza um duplo paradoxo: tôdas as almas individualmente cantam nêle, e ele as reúne. E' um e católico, como a Igreja, como sua doutrina e como a Liturgia" (Sertillanges).

Diante da grandeza de um órgão, o homem sente-se pequeno e como que aturdido. Sua majestade o assusta. Sua voz faz tremer e vibrar o próprio lugar onde ele se assenta. Seus olhos não conseguem vislumbrar as bocas misteriosas que "falam". Seu grito de dor é tremendo, seu hino de alegria é solene, sua conversa é um murmúrio suave, sua oração perfuma-se com a mística unção dos espíritos celestiais que adejam no Santuário.

No entanto, a inteligência do homem cativou tôdas essas vozes, sua vontade prendeu aos seus desejos aquelas bocas... Ele, sozinho, toca aquêlê único instrumento que é, por si só, a maior orquestra sinfônica jamais realizada.

Ele sozinho... podendo sintonizar todos os instrumentos e todos os músicos, matematicamente, à sua vontade única! Obter todos os coloridos de timbre e matizes de expressão! Realmente, é preciso que o organista, para não abusar, desviando para efeitos triviais essa imensa força sonora, possua tôdas as qualidades de inteligência e de coração!

Pois o órgão fala ao coração "com seu prodigioso mundo sonoro de côres sobrenaturais que faz resplender, daquêles oboés e clarinetas que são oboés e clarinetas do céu" (A. Muricy), elevando nosso espírito à contemplação daquelas belezas que nos encantarão na Pátria verdadeira, belezas de que a música e as outras artes desta terra não são senão pálido eco.

Ele recebe nossa prece e nossos gemidos, e os apresenta a Deus:

"l'orgue, le seul concert, le seul gémissement
qui mêle aux cieux la terre" (V. Hugo).

Ele move e entenece as mais profundas fibras do coração, e, participando de algo de misterioso e infinito, entoa aqui na terra (como canta V. Hugo) um hino de glória ao Criador, que, em se avolumando pelas vozes dos séculos num cântico de aleluias ao Cordeiro ("in sanctis vocalis laus Dei"! Sto. Tomás, 2. 2ae, quest. 13, art. 4) reboará, uníssono e vibrante, pela eternidade sem fim.

"La seule voix que puisse...
murmurer ici-bas quelque commencement
des choses infinies".

E' o que pede a Igreja no "Oremus" litúrgico para a bênção do órgão:

"Concede, Senhor, que, tripudiando os teus fiéis em cantos espirituais nesta terra, possam no céu gozar as delícias eternas."



Considerações Litúrgico - Musicais

SÔBRE O ÓRGÃO E O ACOMPANHAMENTO DO CANTO

"O órgão é o rei dos instrumentos; o mais severo, o mais nobre, o mais majestoso, o maior.

Sua música não é, como infelizmente se pensa, a música de salão ou de café-concerto; quando fala, é voz de oração, delicada, calma, serena; quando clama, não é o clamor feroz dos combatentes, mas o piedoso lamento de quem crê e espera. O órgão deve, portanto, conciliar devoção e convidar à oração.

Quando, pois, vos preparardes para colocar os dedos nos declavados do vosso instrumento, recordai-vos de vossa missão sagrada, educadora, e então, elevando ao alto vosso pensamento, **ORAI TAMBÉM VÓS!**" (Casimiri)

"Cuida do instrumento; ama-o, respeita-o como um amigo, procurando conhecer-lhe também a história e construção.

Nunca toques **A PRIMEIRA VISTA; ENVERGONHA-TE DE IMPROVISAR.** São estes os dois inimigos da arte, a qual deves amar com predileção.

Na Igreja tu cooperas com o próprio fim da Liturgia; porisso, prepara com amorosa dedicação o programa que deve ser executado, de acôrdo com o caráter da festa occorrente. Prefere sempre a música mais fácil, marcando com cuidado o dedilhado, a registração, o **toque**, as ligações, o significado de cada frase, para fazer compreender aos outros o que tu queres dizer; os trechos breves, o movimento expressivo, a registração sóbria, deixarão nos fiéis o desejo de novamente te ouvir.

Antes de começar a tocar, reaviva tua fé, oferece a Deus tua ação para afastares qualquer sentimento de vãglória; então sim: jorrarás em catadupas os sentimentos da Igreja que emanam de toda a sua sublime Liturgia". (Dalla Libera).

"Em que consiste para o organista o **SENTIMENTO ECLESIÁSTICO?**

No colocar-se em uníssono com o espírito da Igreja, no inspirar-se no caráter das cerimônias, no penetrar, seguir, expressar o sentido do Ofício do dia ou do próprio do tempo, no identificar-se com as melodias gregorianas, no impregnar-se delas para executar interlúdios apropriados, no envolver dêsse modo o Ofício e o auditório de uma atmosfera de piedade que continue, evidencie, vivifique o que se vê, o que se passa sob os olhos dos fiéis, no ser o **COMENTADOR DO QUE FAZ O CELEBRANTE**" (Chassang).

"E' o órgão mesmo quem fala, como que cōscio de sua missão sagrada.

Com as harmonias que difunde deleita o ouvido. Mas são harmonias sagradas, isto é, temperadas pelo sentido da Liturgia católica! Por meio da percepção sensível de suas palpações que prorrompem da inspiração litúrgica, o órgão suscita nas almas tôda a gama dos sentimentos religiosos: ADORAÇÃO, ÊXTASE, GRATIDÃO, DOR, GEMIDOS DE CONTRIÇÃO, ESPERANÇA ABANDONO, AMOR, ALEGRIA, ENTUSIASMO, CERTEZA DE TRIUNFO.

O que se resume tudo, na riqueza de uma só palavra — ORAÇÃO" (A. Mell).

"Na expressão do órgão, nada haja de efeminado. Deve ela ser executada por planos e por linhas. Refletida e razoável, deve ser praticada em uma diagonal: do piano ao forte e do forte ao piano.

A menor quebra violenta dos sons constitui uma falta contra sua natureza, atrevendo-se a comparar a uma mera orquestra (sensual e exitante) sua sonoridade serena e majestosa. O atrevido que pretende fazer sentimentalismo no órgão, transforma em uma sanfona, o instrumento da majestade e da grandeza Tôda-Poderosa" (Widor).

"Procure o organista não atraíçoar o gênero próprio de seu instrumento soberano, com o excessivo mudar de regístiação, especialmente nos momentos solenes da Missa; com o repentino abrir e fechar a caixa-expressiva, com procurar efeitos triviais, como o alternar dos registros fortíssimos com os pianíssimos, etc." (Com. de Música Sacra, Montevidéu).

III — PROGRAMAS

do Instituto Pontifício de Música Sacra
do Curso de Canto Gregoriano
do Curso de solfejo, piano, órgão e harmonia



Instituto Pontifício de Música Sacra¹ (Roma)

(Excertos da Constituição apostólica "Deus scientiarum Dominus" de Pio XI).

TÍTULO I

Normas gerais

Art. 1.º — São Universidades e Faculdades de estudos eclesiásticos as que são instituídas por autoridade da Santa Sé, para ensinar e cultivar as disciplinas sagradas ou as que com elas se relacionam, com o direito de conferir graus académicos.

Art. 3.º, § 2.º — O nome de Universidades e Faculdades abrangem também os seguintes Institutos erigidos pela Santa Sé em Roma:... Instituto Pontifício de Música Sacra.

TÍTULO II

Aceitação e Regime

Art. 24 — Para que alguém possa ser admitido na Universidade ou Faculdade, é mistér apresentar, se for clérigo, as cartas comendaticias do seu Prelado Ordinário, observando-se também as outras prescrições que por ventura existam; se for leigo, os certificados da autoridade eclesiástica competente, acêrca da vida e dos costumes.

Art. 25 — Para a admissão à Universidade ou Faculdade, com o fim de obter graus académicos, devem-se apresentar, além do que é prescrito no art. 24, documentos autênticos certificando:

1.º — Que já se frequentou regularmente o curso médio de estudos clássicos

2.º — ...c) se for clérigo, para o Instituto Pontifício de Música Sacra, que já completou o curso filosófico e teológico segundo a norma do cânon 1365 do Código de Direito Canônico.

TÍTULO III

Programa dos estudos

I — Método geral do ensino

Art. 29 — Em tôdas as Universidades e Faculdades, quer na escolha e distribuição das matérias, quer na apresentação e expli-

(1) O atual Diretor, nomeado a 22 de outubro de 1947, é Mons. Higinio Anglès, famoso musicólogo espanhol que pertence à Sociedade Internacional de Musicologia e é membro das Academias Musicais de Madrid, Londres, Friburgo, Copenhagen.

cação dos argumentos, siga-se um método que forme sempre a mente dos alunos segundo o fim proposto a tais Universidades ou Faculdades.

2 — O curso dos estudos

H) — No Instituto Pontifício de Música Sacra o ensino seja ministrado com o método histórico-crítico e teórico-prático, de acôrdo com as normas estabelecidas por Pio X no MP de 22 de novembro de 1903, e por Pio XI na CA de 20 de dezembro de 1928, de modo que os alunos se instruem na ciência e na arte, tanto do canto gregoriano como da composição sacra, e também se aperfeiçoem no tocar o órgão, máxime para auxílio e decôro da Liturgia.

Art. 31 — O curso dos estudos é desenvolvido:

h) No Instituto Pontifício de Música Sacra: Para Gregoriano em três anos; para a arte da composição sacra, em 5; para o órgão em 4 anos.

TÍTULO IV

Colação dos graus acadêmicos

Art. 41 — Não se pode conferir o bacharelado:

h) De canto gregoriano, antes de se completar o 1.º ano; de composição de música sacra, antes de 3; de órgão, antes de 2 anos.

Art. 43 — Não se pode conferir a licença:

h) De canto gregoriano, antes de 2 anos; de composição, antes de 4, de órgão, antes de 3 anos.

Art. 45 — Não se pode conferir a láurea:

h) De canto gregoriano, antes de três anos; de composição, de cinco; de órgão, antes de 4 anos.

DISPOSIÇÕES PARA O EXATO CUMPRIMENTO DA CONSTITUIÇÃO APOSTÓLICA "DEUS SCIENTIARUM DOMINUS"

TÍTULO III

PROGRAMA DE ESTUDOS

VIII — Instituto Pontifício de Música Sacra

A — CANTO GREGORIANO

1 — Estudos principais.

a) Teoria gregoriana geral.

b) Estética, teoria superior, paleografia gregoriana.

- c) Exercícios de canto gregoriano (Deve-se começar desde o primeiro ano).
- d) Instituições de sagrada Liturgia.
- e) Exercitações.

2 — Estudos auxiliares.

- a) História da música, do canto gregoriano e da legislação eclesiástica sobre a música sacra.
- b) As várias espécies de solfejo.
- c) Arte do canto.
- d) Arte de dirigir o canto gregoriano.
- e) Harmonia e contraponto.
- f) Arte de tocar órgão e piano, que se considera complementar.
- g) Arte de acompanhar o canto gregoriano ao órgão.

3 — Os estudos especiais e cursos particulares estão marcados nos estatutos próprios.

B — COMPOSIÇÃO DE CANTOS SACROS

1 — Disciplinas principais:

Além dos estudos estabelecidos na letra A) 1:

- a) Harmonia, contraponto, fuga.
- b) Arte de compor, segundo as diversas formas de música.

2 — Disciplinas auxiliares:

Além das prescritas na letra A) 2:

- a) Musicologia.
- b) Polifonia sacra, de acôrdo com as normas dos autores antigos mais célebres.
- c) Arte de dirigir o cânto.
- d) Arte da crítica das composições musicais.
- e) Orquestração.

3 — Os estudos especiais e cursos particulares estão marcados nos estatutos próprios.

C — ÓRGÃO

1 — Disciplinas principais:

Além dos estudos prescritos na letra A) 1 e B) 1, requer-se:

- a) Arte de tocar o órgão, instrumento principal.
- b) Arte de acompanhar de improviso ao órgão o canto gregoriano.
- c) Arte de compor para órgão peças musicais, conforme o estilo antigo e moderno.

2 — Disciplinas auxiliares:

Além das prescritas na letra A) 2 e B) 2, requer-se:

História, mecanismo, estética do órgão; principais autores de música para órgão; modo de ensinar a arte de tocar órgão.

3 — As disciplinas especiais e os cursos particulares estão regulados à parte em estatutos próprios.

Curso de Canto Gregoriano ¹

PRIMEIRO ANO

Teoria geral: Estudos dos neumas simples e compostos. Solfejo falado e cantado nas três claves de dó e duas de fá. Regras gerais de execução e fonética. Salmodia ordinária e solene, e dos Intróitos. Prática individual dos cantos mais fáceis do "Liber Usualis".

SEGUNDO ANO

Aperfeiçoamento da teoria sobre o ritmo gregoriano. Teoria dos modos (gênero, modo, tom). Vários gêneros dos cantos da Missa e do Ofício. Hinodia em todos os metros. (Acento métrico — acento tônico; sílabas hipermétricas). Noções elementares de estética gregoriana.

Prática individual sobre cantos do "Liber Usualis".

TERCEIRO ANO

Canto gregoriano: recordação geral da teoria gregoriana.

História da música: noções gerais sobre a história da música. Principais manifestações musicais. Polifonia vocal, sacra e profana. Gênero representativo (Oratório, melodrama — ópera). Formas instrumentais (Instrumentos solistas e sua literatura — sonata — sinfonia).

Ilustrações histórico-musicais por concertos escolásticos: corais, polifônicos ou instrumentais (piano, violino a solo ou com piano, quartetos).

NO CURSO TEOLÓGICO

PRIMEIRO ANO

Introdução geral e aperfeiçoamento da teoria gregoriana.

Preparação teórica e prática dos cantos do sagrado ministério (canto dos "Oremus", das Capítulas, da Epístola, do Evangelho, do Prefácio, do Pater-noster).

Com o exame final, felizmente superado, fica concluído o ciclo da preparação teórica da música e do canto gregoriano.

(1) Apresentamos êstes dois programas, organizados por uma comissão de técnicos da Congregação Salesiana e prescritos para as Casas da mesma. Mediante pequenas adaptações, podem produzir excelentes resultados, especialmente nos Seminários.

SEGUNDO ANO

- a) **Estética gregoriana:** análise estética, formal e litúrgica de algumas entre as páginas gregorianas (Intróitos, Graduais, Ofertórios).
- b) **Noções de legislação musical sacra:** leitura e comentário do Motu Proprio de Pio X e da Constituição Apostólica de Pio XI.
- c) **História da música sacra:** dos inícios até o século XVI. Sto. Ambrósio, Sto. Agostinho, S. Gregório Magno e sua obra; Guido d'Arezzo; formação da polifonia (discanto, fabor-dão). Época áurea da polifonia (Palestrina, Orlando de Lasso, etc.).

TERCEIRO ANO

- a) **Estética gregoriana:** continuação da análise estética.
- b) **Idéias gerais sobre a história do canto gregoriano;** breves noções de paleografia gregoriana (Notação neumática, alfabética, guidoniana).
- c) **História da música sacra:** de 1600 a 1830. Decadência da música eclesiástica e suas causas — Decadência da polifonia na escola vêneta e seus efeitos — O órgão, instrumento litúrgico — O Oratório musical — Canção popular — Músicos mais insignes desta época e do séc. XVIII.

QUARTO ANO

- a) **Estética gregoriana:** continuação da análise estética das melodias gregorianas.
- b) **Noções sobre a música na Liturgia:** Da Missa e do Ofício; Os Padres e a música litúrgica (breves noções sobre Patrologia musical).
- c) **História da música sacra:** A restauração da música sacra (de 1830 aos nossos dias); caráter geral dessa restauração; a restauração da música sacra é uma reforma querida pela Igreja; associações cecilianas.

Restauração do canto gregoriano, obra dos Beneditinos de Solesmes.

Curso de Solfejo, Piano, Órgão e Harmonia ¹

PRESCRIÇÕES GERAIS

O curso dos estudos divide-se em dois períodos: inferior e superior.

O curso inferior e o superior compreendem quatro anos cada um.

PERÍODO INFERIOR

PRIMEIRO ANO

- a) Solfejo falado e cantado, nas claves de sol e fá, alternadas (Pozzoli, fascículo I, Solfejos).
- b) Início do estudo do piano (Lebert — Stark, 1.º volume; Köhler, 12 estudos, op. 167; Duvernoy, Escola primária, op. 176).

SEGUNDO ANO

- a) Técnica racional: exercícios dos cinco dedos; exercícios preparatórios para as escalas (Cesi, Mugellini, Rossomandi, etc.).
- b) Técnica aplicada: Lebert-Stark, II vol.; Czerny-Bufalletti, ou Czerny-Germer (I parte).
- c) Sonatinas: Clementi, Kuhlau, Dussek (as mais fáceis).

(1) Deus louvado, vai desaparecendo a retrógrada e doentia mentalidade que fazia ver num tratado de harmonia ou num método de órgão na carteira de um estudante ou seminarista o “diabolus” em casa ou no Seminário (F. Potier, op. cit., pág. 10).

A música “é uma maravilhosa educadora das forças profundas da alma... A beleza é uma *harmonia viva*: seu culto engrandece e purifica a inteligência, e a completa pelo amor” (A. Boschot, apud Potier, op. cit., pág. 23); aperfeiçoa o coração e a vontade; dá ao espírito uma legítima distração, apura as idéias e os sentimentos, forma o gosto.

O estudo dessa divina arte, complexa e delicada, exige *aplicação, reflexão, esforço* contínuo da inteligência e... *trabalho*; preguiçoso algum tornou-se bom músico; pelo contrário, ela exige uma *prova de força*, de *distinção*, de *graça*, de *delicadeza*: um verdadeiro artista, não é leviano, não é frívolo, não é falto de equilíbrio, de seriedade, de juízo.

A execução musical em côro, exige o espírito de submissão, obediência, exatidão, sentimento humilde de solidariedade, e um liame de caridade, simbolizado pela união das vozes; é até um excelente exercício de higiene: a ginástica vocal ajuda o desenvolvimento do aparelho respiratório e circulatório, aperfeiçoa a elocução e a articulação das consoantes e vogais (Vivet, apud Potier).

O canto, o órgão, a Liturgia, eis a teologia em ação! (Potier).

Hoje, porém, já se não discute: é a vontade da Igreja!

TERCEIRO ANO

- a) Técnica racional: exercícios dos cinco dedos; escalas maiores e menores.
- b) Técnica aplicada: Lebert-Stark, II vol. (escalas maiores, menores, cromáticas: mecanismo e estilo). Czerny-Bufaletti, I vol. (continuação).
- c) Sonatinas (continuação das do II ano).

NB. — Inicia-se o estudo do acompanhamento ao harmônio (hinos, motetês, loas). Pagella: "Parrocchiano cantore"; Tassi: "Acompanhamento para os cantos de igreja"; Chabot: "Acompanhamentos gregorianos"; Bas, etc.

QUARTO ANO

- a) Técnica racional: escalas maiores e menores; preparação aos harpejos.
- b) Técnica aplicada: Lebert-Stark, II vol. (estudos mais importantes); Czerny-Bufaletti, I vol. (idem); Heller (estudos melódicos, op. 47, 46, 45).
- c) Sonatas (as mais difíceis do 2.º ano; as mais fáceis de Mozart, Haydn; algum trecho de Schumann, "Álbum da juventude").
- d) Bach-Mugellini ("23 Peças fáceis" ou "Pequenos prelúdios e fugas").
- e) Acompanhamento ao harmônio (Missas e Vésperas, em gregoriano, etc.).

PERÍODO SUPERIOR

QUINTO ANO

ÓRGÃO

- a) Método de órgão (Bossi-Tebaldini, fasc. I e III).
- b) "Gradus ad Parnasum" (Remondi, até o n.º 42).

HARMONIA

- a) Teoria do intervalo e do acorde.
- b) Exercícios escritos sobre "baixos-cifrados" e "cantos-dados".
- c) Exercícios práticos no piano (cadências-tonalidades).

CANTO GREGORIANO

- a) Conhecimento mais aprofundado da teoria e da rítmica gregoriana.
- b) Exercícios de transcrição em notação moderna.
- c) Transposição das melodias.
- d) Harmonização das escalas nas tonalidades gregorianas.

PIANO

- a) Técnica racional: retomar e aperfeiçoar os estudos técnicos dos dedos e das escalas.
- b) Técnica aplicada: Heller (op. 45-46-47) Bertini (op. 100).
- c) Sonatas: Clementi, Haydn, Mozart.
- d) Bach-Mugellini: "Invenções" a duas vozes.

SEXTO ANO

ÓRGÃO

- a) Remondi, "Gradus ad Parnasum" (do n.º 43 ao 107).
- b) Schneider, vol. I.
- c) Trios de Remner, Rheimberger, Thomas, Bottazzo.

HARMONIA

- a) Modulações, acordes de sétima.
- b) Retardos, notas de passagem, apojaturas.

CANTO GREGORIANO

Acompanhamento escrito de cantos neumáticos e silábicos do L. Usualis.

PIANO

- a) Técnica racional; escalas maiores e menores; de têrças, sextas e décimas.
- b) Técnica aplicada: 50 Estudos de Bertini ou Pozzoli.
- c) Sonatas (continuar) e Sonatinas de Beethoven.
- d) Bach: "Invenções" a 2 partes (e algumas a 3).

SÉTIMO ANO

ÓRGÃO

- a) Remondi, "Gradus ad Parnasum" (do n.º 108 ao 142).
- b) Schneider (vol. I).
- c) Remner (Trios).
- d) Bach, "Oito fuguetas para órgão".

HARMONIA

- a) Acordes de nona; alterações cromáticas.
- b) Exercícios escritos sobre baixos e cantos dados.
- c) Aplicação prática, ao piano.

CANTO GREGORIANO

- a) Estudo teórico e prático sobre o acompanhamento das melodias neumáticas.
- b) Transposição da salmodia.

PIANO

- a) Técnica racional: harpejos.
- b) Técnica aplicada: 40 Estudos de velocidade de Czerny (op. 288) e Estudos médios de Pozzoli.
- c) Sonatas: Haydn, Mozart.
- d) Bach: "Invenções" a 3 vozes.

OITAVO ANO

ÓRGÃO

- a) Bach: Oito fuguetas para órgão — Corais (do vol. V, ed. Peters).
- b) Estudo de peças modernas para uso litúrgico (Bossi — Capocci-Guilman — Dubois).
- c) Acompanhamento das Missas mais comuns e das Vésperas.
- d) Estudo de interpretação e execução de uma Missa em canto figurado.
- e) Modulações.

HARMONIA

- a) Retardos, pedal, notas estranhas, etc.
- b) Exercícios escritos sobre baixos.
- c) Recapitulação geral da harmonia (hamonizando corais).
- d) Exercícios práticos ao piano.

CANTO GREGORIANO

- a) Acompanhamento escrito (de melodias, mesmo transpor tadas).
- b) Acompanhamento, à primeira vista, de uma melodia gregoriana.

PIANO

- a) Estudos de Czerny (op. 740) e Cramer-Bulow (50 Estudos).
- b) Sonatas: Haydn, Mozart.
- c) Bach: Suites francesas.

NB. — Dar-se-á também alguma noção sobre o método de ensino do canto e o modo de dirigir um côro; os alunos se exercitarão praticamente sob a direção do mestre.

HORÁRIO DE ESTUDO: Cada dia, meia hora de órgão e meia hora de piano.

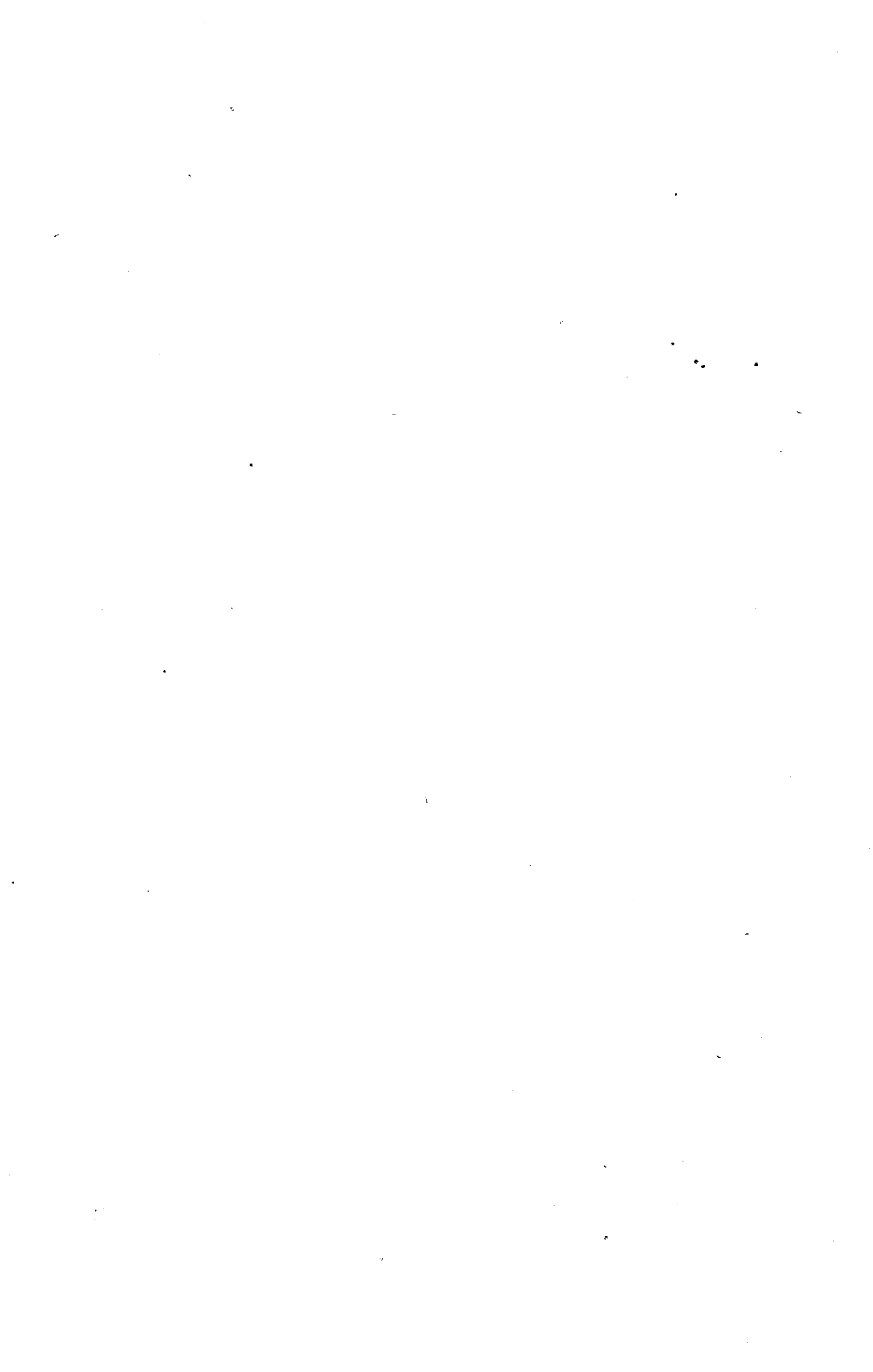
Lição semanal de piano, órgão, harmonia.

EXAMES FINAIS

- 1 — Um pouco antes dos exames finais das demais matérias, pretem-se os exames de música e instrumentos a Comissões especiais.
- 2 — As notas dos exames sejam assentadas no registro escolar da Casa juntamente com as notas das outras matérias e em linhas próprias sob o título de:
 - a) **Música e Canto Gregoriano** (para juvenistas, noviços e estudantes de filosofia).
 - b) **Musicologia e Estética Gregoriana** (para os Institutos teológicos).
- 3 — As notas dos alunos de instrumentos, no mesmo registro, sob o título de: **Cursos especiais de Piano, Órgão, etc.**
- 4 — As notas serão outrossim registradas nos boletins escolares.
- 5 — No fim do curso filosófico e do teológico serão fornecidos títulos de estudo correspondente.

CONCERTOS ESCOLÁSTICOS

Haverá cada ano, ao menos dois concêrtos de gênero diverso, para todos os alunos.



RECENSÃO DE "MÚSICA SACRA"

(Ano V, n.º 5) — à 1.ª Edição.

535 — P. José Geraldo de Souza — "MÚSICA SACRADA". Principais documentos Eclesiásticos, Breves Normas litúrgico-musicais, Bosquejo Histórico, Programa do Curso no Instituto Teológico "Pio XI" (Salesiano), São Paulo, 1943.

Deve haver, no Brasil, muita coisa boa, como esta, de que só poucos sabem; trabalhos que, conhecidos e propagados, fariam grande bem em toda parte. O livrinho supra nem tem nome de autor; como o soubemos, graças à comunicação dum amigo, pedimos licença para juntá-lo logo com a obra, não só como ato de justiça, mas ainda na esperança que o d. P. José Geraldo de Souza continue a trabalhar nesse terreno da música sacra que, como o do sacerdócio, reclama, em prece ardente, a N. Senhor: "Mitte, Domine, operarios in messes tuam!".

A primeira página depois do título contém, como pontos de meditação e exame de consciência, 4 citações, cada qual mais incisiva, sobre a vontade firme da S. Igreja de todos os seus Padres saberem, não apenas os rudimentos do canto gregoriano, mas a estética da música sacra, a principiar com a do canto-chão, a polifonia e... o órgão!

Honra seja ao Instituto Teológico Pio XI, para o qual foi traçado um programa, cujo conhecimento também em outras partes produzirá ótimos frutos. Usa, além do "Liber Usualis Missae et Officii", do manual de D. Paulo Ferretti: "Principii teorici di canto gregoriano" (Desclee), e do "Apêndice do Método de Canto Coral de Dogliani. (*Segue o programa*)

Não quero discutir êste ou aquêle ponto do programa, esta ou aquela ordem das matérias: "In dubiis libertas", no entanto, com êsse programa sob os olhos, não poucos regentes de côro ou diretores de escola saberão fixar o que mais de perto os interessa.

Na II parte de seu trabalho, o P. José Geraldo de Sousa dá mais uma página do pontos de meditação, fazendo seguir o célebre MOTU PROPRIO do Santo Padre Pio X. — A Constituição Apostólica DIVINI CULTUS SANCTITATEM, do Santo Padre Pio XI, — a Carta de SS. o Papa Pio X ao Sr. Cardeal Respighi e a Circular da Comissão de música sacra de S. Paulo.

Antecipando a realização do programa apresentado, o autor dá na 3.ª parte de seu trabalho um "Breve compêndio histórico do canto gregoriano" e "Noções históricas sobre polifonia sagrada, suas principais escolas, e a música instrumental", seguindo ainda dois estudos de discos gregorianos, notas sobre os instrumentos na liturgia, considerações para organistas, outras normas e, em apêndice, mais dois programas musicais, sendo o segundo "para a preparação dos professores, de música nas Casas Salesianas", ambos tirados dos "ATOS DO CAPÍTULO SUPERIOR", maio-junho de 1942. Não há dúvida que os d. PP. Salesianos, com êsses programas, podem servir de modelo à maior parte das Ordens e Congregações religiosas.

Fêz muito bem o autor do trabalho supra que incluiu no seu livrinho tão importantes resoluções.

(a) Frei Pedro Sinzig, O. F. M.

Será difícil descobrir no Brasil outro trabalho que, pela documentação e pelo lado prático, se recomende aos cultores da música sacra tanto quanto êsse do P. José Geraldo de Sousa. Oxalá seja lido... e seguido em toda parte!...

(a) Frei Valdomiro Chatas, O. F. M.



Livraria Salesiana Editôra

Largo Coração de Jesus, 154 — Telefone: 52-8075
SÃO PAULO

Variado Sortimento de Livros — Artigos Religiosos e para Presentes
— Medalhas — Santinhos Nacionais e Estrangeiros.

ALGUNS LIVROS DAS NOSSAS EDIÇÕES:

VIDA DE SANTOS:

Vida de Jesus Cristo — P. Mezzacasa.
Dom Bosco — Auffray.
Dom Bosco — Crispolti.
S. José Bento Cottolengo.
Sta. Margarida M. Alacoque.
História de Uma Alma.
Domingos Sávio.
Mais Um Herói.

LEITURAS AMENAS:

Aglae.
Férias de Julho.
Tobias.
Tom Playfair.
Jesus e as Crianças.
A Volta.

ASSUNTOS DIVERSOS:

O Segredo da Felicidade.
Pensamentos Consoladores.
Espírito e Doutrina de S. Francisco de Sales.
O Jardim dos Eleitos.
Desenganos e Consolações.
A Criação do Mundo.
O Bom Sofrimento.
O Problema Mundial.
Eu Reinarei.
Dom Bosco Educador.

DEVOCIONÁRIOS:

A Jovem Instruída.
O Jovem Instruído.
Pequeno Manual de Devoção.
Manual de Santa Teresinha.
Manual da Semana Santa.
Imitação de Cristo.

LIVROS DIDÁTICOS:

Primeiro Catecismo.
Catecismo da Primeira Comunhão.
Compêndio de Civilidade.
Compêndio de Psicologia.
Eneida.
Metamorfoses.
Florilégio Nacional — 1.º e 2.º ano.
Florilégio Nacional — 3.º e 4.º ano.
História Bíblica — para o curso Primário.
História Sagrada — para o curso Secundário.
História Eclesiástica.
Língua Italiana (Gramática).
Livros de Leitura, 1.º, 2.º, 3.º e 4.º ano.
Noções de História da Literatura Grega.
O Canto da Igreja — (Pequena Gramática).
Apontamentos de Música Sacra — (Curso de Canto Gregoriano).

JUVENÍLIA

Cantos para a vida de Colégio e do Lar