

Josinéia Godinho

**DO ILUMINISMO AO CECILIANISMO:
A MÚSICA MINEIRA PARA A MISSA
NOS SÉCULOS XVIII E XIX**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Estudo das Práticas Musicais

Orientador: Prof. Maurício Alves Loureiro
Co-Orientador: Paulo Castagna

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2008

G585d Godinho, Josinéia
Do iluminismo ao cecilianismo: a música
mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX /
Josinéia Godinho. --2008.

145 fls., enc. ; il.
Bibliografia: 138-145

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Minas Gerais, Escola de Música
Orientador: Prof. Dr. Maurício Alves Loureiro
Co-Orientador: Prof. Dr. Paulo Castagna

1. Música sacra. 2. Liturgia – Análise musical
3. Música – Minas Gerais – Séc. XVIII. 4. Música -
Minas Gerais – Séc. XIX. I. Loureiro, Maurício
Alves. II. Castagna, Paulo. III. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 783

Banca examinadora

Aos meus pais:

José Godinho (*in memoriam*)

e Néia Godinho

AGRADECIMENTOS

Aos professores Maurício Alves Loureiro e Paulo Castagna, pelas orientações preciosas, informações e fontes fornecidas e pela paciente leitura e correção deste trabalho.

Ao Prof. André Cavazotti, pelos conselhos práticos, pelo incentivo e apoio, imprescindíveis para a conclusão deste trabalho.

A Aluizio José Viegas, pela generosidade em ceder material e informações importantes para esta pesquisa.

Ao Pe. Geovane Luís da Silva, pela inestimável ajuda na compreensão dos elementos litúrgicos pertinentes a este trabalho.

Ao Prof. José Arnaldo Coelho, pelas indicações precisas para a complementação histórica do contexto de Minas Gerais.

Aos professores Vitor Gabriel de Araújo e Marcelo Campos Hazan, pelas informações sobre edições, importantes na parte inicial deste trabalho.

A Elisa Freixo, por me proporcionar a aproximação com Minas Gerais e sua cultura musical e religiosa, elementos motivadores da pesquisa.

A Mary Ângela Biason, pela informações cedidas sobre fontes do Museu da Inconfidência.

Ao prof. Harry Crowl Jr., pelas informações cedidas sobre as fontes da sua edição.

Ao Seminário Maior São José, pela generosa abertura de sua biblioteca.

À Lira Sanjoanense, pelo acesso a obras pertencentes ao seu acervo.

Ao Museu da Música de Mariana e à Casa do Pilar de Ouro Preto, pelo acesso aos seus catálogos e bases de dados para pesquisa.

DO ILUMINISMO AO CECILIANISMO: A MÚSICA MINEIRA PARA A MISSA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

RESUMO

No formulário da Missa fica explícita a uniformidade litúrgica desenvolvida pela Igreja Católica Romana no decorrer dos séculos. Pela grande expansão do Catolicismo, o texto do ordinário da Missa foi o mais usado pelos compositores em toda a história da música, mas a uniformidade desejada no campo litúrgico nunca foi alcançada no plano musical, independentemente das tentativas de regulamentação por parte da Igreja. Este trabalho enfoca a composição para Missas em Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, visando detectar tendências estilísticas em comum entre os compositores, as relações dessas tendências com as linhas estilísticas gerais observadas na Europa, no mesmo período e, finalmente, a conformidade, ou não, das obras com as especificações litúrgicas relativas à música. Nesta investigação, servirão como base as linhas estabelecidas por duas correntes de pensamento de grande impacto para a compreensão da liturgia e da música sacra: o iluminismo e o cecilianismo.

ABSTRACT

The rite of Mass shows the liturgical uniformity developed by the Roman Catholic Church in the course of several centuries. Due to the great dissemination of Catholicism, the Mass ordinary was the most used text in the entire history of music, but the desired uniformity in the liturgical level was never reached in its musical counterpart, even though the Church made many attempts in order to regulate it. The focus of this study is the musical composition of Masses in Minas Gerais (Brazil) in the 18th and 19th centuries, trying to find out common stylistic tendencies, relations between these tendencies and general contemporary European stylistic traits and, finally, if these pieces follow or not liturgical regulations regarding sacred music. The conceptual framework of this research is based on two movements that had great influence on the ideas about liturgy and sacred music of that time: the Enlightenment and the Cecilianism.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Partes do próprio e do ordinário da Missa	16
Tabela 2 – Partes da missa, o próprio, os cânticos do celebrante e o ordinário.	35
Tabela 3 – Seleção das Missas abordadas com indicação do código utilizado no texto.	67
Tabela 4 – Relação das Missas em ordem crescente quanto ao número de compassos.	79
Tabela 5 – Missas em ordem crescente quanto ao número de itens no texto do Gloria.	82
Tabela 6 - Reutilização de motivos entre as partes de missas.....	85
Tabela 7 - Subdivisões de movimentos: Kyrie I	85
Tabela 8 - Subdivisões de movimentos: <i>Cum sanctu spiritu</i>	85
Tabela 9 - Ocorrência da forma ABA.....	86
Tabela 10 - Ocorrência da forma AA ou AA'	86
Tabela 11 - Missas - instrumentação em ordem crescente	87
Tabela 12 - Dobramento das partes vocais pelas instrumentais.....	93
Tabela 13 - Movimentos independentes para solos.....	98
Tabela 14 - Frequência de solos em textos específicos - ordem crescente.....	100
Tabela 15 - Ocorrência de solos instrumentais	100
Tabela 16 - Ocorrência de estilo antigo nas partes das Missas	103

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 - MDO2 - Reaproveitamento de motivos.....	106
Exemplo musical 2 - ELM2 – Kyrie - Reaproveitamento de motivos	107
Exemplo musical 3 - JCL1 - Reaproveitamento de motivos	109
Exemplo musical 4 – JCL2 – Kyrie - Reaproveitamento de motivos	111
Exemplo musical 5 - JCL2 – Gloria - Reaproveitamento de motivos.....	113
Exemplo musical 6 - JMX1 - Reaproveitamento de motivos	115
Exemplo musical 7 – PJS - Reaproveitamento de motivos	116
Exemplo musical 8 – JPS - Duo.....	118
Exemplo musical 9 - Solo MDO 2 - coloraturas e ornamentação.....	119
Exemplo musical 10 - JCL 1 - Laudamus - coloraturas e cadência	119
Exemplo musical 11 - JCL1 - Cadências de solos	119
Exemplo musical 12 - JCL2 - Coloraturas solo tenor.....	120
Exemplo musical 13 - JCL2 - Solo com coro	121

Exemplo musical 14 - PJS - Solo de baixo	122
Exemplo musical 15 - PJS - Duo alto e tenor	122
Exemplo musical 16 - JCL1 - Solo de vlc.	123
Exemplo musical 17 - JCL2 - Cadência solo vl.I.....	124
Exemplo musical 18 - MDO1 - Estilo fugato	124
Exemplo musical 19 - ELM1 - Estilo fugato	125
Exemplo musical 20 - JCL1 - Estilo fugato - Christe.....	125
Exemplo musical 21 - JCL1 - Fuga Amén.....	126
Exemplo musical 22 - JCL2 - Fuga Amen.....	127
Exemplo musical 23 - PJS - Estilo fugato - Kyrie.....	128
Exemplo musical 24 - ELM1 - Baixo corrido.....	128
Exemplo musical 25 - ELM2 - Baixo corrido.....	129
Exemplo musical 26 - JCL1 - Baixo corrido	129
Exemplo musical 27 - JCL2 - Baixo corrido.....	130

LISTA DE ABREVIATURAS

S	soprano
SI e SII	soprano I e soprano II
A	alto (contralto)
AI e AII	contralto I e contralto II
T	tenor
TI e TII	tenor I e tenor II
B	baixo
BI e BII	baixo I e baixo II
vl. I	violino I
vl. II	violino II
vla.	viola
vlc.	violoncelo
cb.	contrabaixo
bx.	baixo instrumental
fl.	flauta
fl.I	flauta I
fl. II	flauta II
ob.	oboé
ob. I	oboé I
ob. II	oboé II
cl.	clarineta
trpa.	trompa
trpa. I	trompa I

trpa. II	trompa II
trpt.	trompete
trpt. I	trompete I
trpt. II	trompete II
oph.	ophicleide
timp.	tímpano

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. Metodologia.....	13
2. MISSA E LITURGIA.....	14
2.1. Definição Etimológica.....	14
2.2. A Estrutura do Rito Romano	15
2.3. O Formulário do Rito Tridentino	16
2.4. Tipos de Missas e suas implicações na Pompa Litúrgica.....	17
2.5. Evolução Histórica da Liturgia	19
3. MISSA E MÚSICA	33
3.1. Panorama da Composição de Missas a partir do Surgimento da Polifonia....	33
4. MISSAS MINEIRAS.....	65
4.1. Critério de escolha das obras a serem analisadas.....	65
4.2. Apresentação do corpo de obras a ser analisado.....	67
4.3. Fontes das edições.....	69
4.4. Levantamento Biográfico dos Compositores.....	71
4.5. Contexto sócio-musical	74
5. ESTUDO COMPARATIVO DAS MISSAS	79
5.1. Dimensões.....	79
5.2. Forma.....	83
5.3. Instrumentação	86
5.4. Relação coro orquestra	91
5.5. Solos	97
5.6. Uso do estilo antigo.....	102
5.7. Baixo corrido	105
5.8. Exemplos Musicais	106
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
7. BIBLIOGRAFIA.....	138

1. INTRODUÇÃO

“Se a observação de um gênero musical se torna mais atrativa e mais frutífera quanto mais longa for a sua sobrevivência no decorrer dos séculos, quanto maior for a sua difusão e seu cultivo pelas mais diferentes nações, quanto mais problemas ele apresentar devido à sua posição particular e suas ligações com outras formas musicais, então a história da Missa deverá ser uma das mais incitantes.” (Schmidt – Görg).¹

Levando em conta a música ocidental dos últimos doze ou treze séculos, podemos afirmar sem dúvida que nenhum outro texto foi tão usado para composições musicais quanto o do Ordinário da Missa romana. Esse fato corrobora, no campo musical, o impacto do cristianismo e dos seus efeitos na cultura do ocidente.

Se, no âmbito europeu, o cristianismo, principalmente na forma do catolicismo romano, foi importante agente na construção, preservação e difusão da cultura, também na América latina, a partir dos descobrimentos, exerceu a mesma influência. Pois o ciclo dos grandes descobrimentos, ainda que tenha sido motivado pela necessidade comercial de encontrar rotas alternativas para o comércio da Europa com os países orientais, teve também uma inegável dimensão missionária. Assim, a fé católica foi sendo difundida nos países colonizados, de forma metódica e eficiente, recorrendo até mesmo, se necessário, ao uso da força. Os resultados dessa difusão estão presentes até hoje, principalmente nos países de colonização portuguesa e espanhola.

No que se refere à sua estrutura, a Missa é constituída por duas partes claramente distintas: o *Ordinarium* e o *Proprium*. O *Ordinarium Missae* mantém-se inalterado durante todo o ano, salvo em algumas ocasiões em que os textos sofrem, não modificações, propriamente, mas supressões. Já o *Proprium* é composto das partes variáveis da Liturgia, que sofrerão modificações de acordo com diversos fatores, entre eles: a época litúrgica em que a missa é celebrada, a ordem religiosa que a celebra, o santo a ser homenageado, o país em que é celebrada, etc.

Numa observação mais detida da história da formação do rito da Missa, fica clara a intenção de alcançar um formato que unificasse as celebrações, independentemente do local e época em que elas acontecessem. A partir do momento

¹ „Wenn die Betrachtung einer musikalischen Gattung umso anziehender und ergebnisreicher sein wird, je länger diese Gattung den Lauf der Jahrhunderte überdauerte, je weiter sie unter den verschiedensten Nationen verbreitet und gepflegt wurde, je mehr Probleme sie durch eine eigenartige Stellung, durch Verbindungen zu anderen musikalischen Gattungen in sich birgt, dann dürfte die Geschichte der Messe stets von besonderem Reiz sein“. SCHMIDT-GÖRG, Joseph. *Geschichte der Messe, Das Musikwerk – eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Arno Volk Verlag, Köln, 1951. p. 5-16. p.5

em que a igreja católica assumiu uma forma mais institucionalizada, os esforços foram concentrados com o intuito de dar à Missa uma feição de “absoluta e perene imutabilidade”². Pode-se dizer que o processo de formação e cristalização da *formula missae* consumiu praticamente doze séculos (partindo do século IV até o Concílio de Trento [1545-63]) e mostrou-se como uma das faces mais claras da centralização da autoridade papal.

Quanto à música para a Missa, porém, a uniformização e centralização não foram possíveis, devido a grande diversidade de influências culturais de cada lugar e época. Restou, então, à igreja fornecer parâmetros para que a música, mesmo dentro da particularidade de cada região, mantivesse características básicas que fizessem dela um instrumento útil, capaz de agregar valores às cerimônias litúrgicas. Nem sempre as tentativas da igreja, ao longo dos séculos, de regulamentar a música sacra foram coroadas pelo êxito.

No Brasil, como em outros países de colonização portuguesa e espanhola, a fé católica e a celebração da Missa estiveram presentes desde os primeiros momentos, estabelecendo também uma conexão entre Roma e as fronteiras do novo mundo. Os descobrimentos aconteceram quando a Igreja começava a viver as tensões que culminariam na reforma protestante. Mas o período em que foram criadas as obras enfocadas neste trabalho corresponde muito mais ao final do barroco, ao iluminismo e aos inícios do movimento litúrgico do século XIX. Esse período tem sido classificado pelos teóricos atuais como de profunda estagnação na área da liturgia, extremo distanciamento entre os fiéis e as celebrações e o conseqüente florescimento das devoções populares e individuais, em detrimento da Missa propriamente dita.

Examinando os acervos brasileiros, em particular os de Minas Gerais, podemos encontrar reflexos dessa situação. Ao lado das composições de Missas, observa-se uma grande quantidade de peças para festas de santos, Trezenas, Novenas e outras formas, influenciadas pela devoção popular, em alguns casos, inclusive, com o uso da língua vernácula.

Este trabalho atém-se, intencionalmente, às questões básicas da liturgia romana, fazendo uma breve descrição do processo de formação da estrutura da Missa, assim

² Segundo Marsili, este foi, principalmente, o objetivo do papa Pio V (1504-1572), parcialmente atingido e responsável por um “contínuo mal-estar litúrgico”, fomentador de diversas iniciativas de reformas na Liturgia a partir do século XVII, culminando no movimento litúrgico do início do século XX e, posteriormente, no Concílio Vaticano II (1962-65). MARSILI, Salvatore (*et al.*). *Panorama histórico geral da liturgia*. Paulinas. São Paulo, 1986.p. 267-274. Informação contida na página 267.

como do desenvolvimento histórico da música feita para ela, passando também pelos diversos tipos de Missas existentes. Essa abordagem, puramente teórica e bibliográfica, faz-se necessária pelo fato de que muitos dos aspectos abordados têm reflexos e implicações claras na composição musical do ordinário da Missa. Exemplos de tais implicações são as classificações das Missas entre festiva e ferial, cujos efeitos são decisivos sobre a forma de compor, sobre a suntuosidade e dimensões das peças musicais e dos textos a serem cantados ou suprimidos.³

Este trabalho nasceu da proposta de estabelecer comparações entre um grupo seletivo de Missas de compositores mineiros atuantes nos séculos XVIII e XIX, a fim de investigar as seguintes relações:

- Da composição musical com a regulamentação litúrgica referente à música sacra.
- Das obras entre si, buscando levantar semelhanças e diferenças no uso dos recursos de composição.

A escolha de restringir o estudo a obras de compositores de Minas Gerais levou em consideração a riqueza e representatividade dos acervos mineiros no cenário da música nacional, assim como o peso dos compositores em questão para a história da música no Brasil. Outro fator relevante foi o acesso a acervos e informações sobre as obras ser facilitado pela proximidade geográfica.

Mesmo não sendo em primeira análise, o objetivo deste estudo, de estabelecer e comprovar influências da música européia na música mineira do período em questão, mostrou-se procedente. No decorrer da investigação, observou-se forte presença dessas influências, de modo a não poderem ser ignoradas. A referência a elas, porém, neste trabalho será feita somente nas indicações bibliográficas, sem a apresentação efetiva de obras musicais específicas, uma vez que a reunião de exemplos musicais para o estabelecimento destas bases de comparação extrapolaria em muito as proporções deste estudo.

Por maior praticidade, as citações em língua estrangeira, neste trabalho, foram todas traduzidas pela autora.

³ Cf. p. 17-19.

1.1. Metodologia

Como primeiro passo, foi feito um levantamento das Missas existentes no acervo do Museu da Música de Mariana, através do seu catálogo. Muitas obras foram encontradas, na sua maioria, ainda não editadas. Esse fato nos levou a refletir sobre a viabilidade de trabalhar com obras não editadas, que requereriam uma edição prévia, como passo básico para o estudo. A edição de obras levaria o trabalho a questionamentos muito distantes daqueles a que se propôs, além de demandar longo tempo, precioso para as investigações mais próprias ao estudo.

Por esta razão foi tomada a decisão de se trabalhar com obras editadas, fossem essas edições comerciais ou não. Partindo deste ponto, seguiu-se o levantamento das Missas editadas à disposição, não somente através de catálogos, mas através de consulta a pesquisadores.

Chegamos a um grupo de dez obras, um número, a nosso ver, adequado para dar idéia das tendências musicais seguidas pelos músicos mineiros no período abordado, facilitando a coleta de dados para estabelecer comparações. Mas que restringe a pesquisa a uma quantidade de informações passível de estudo, dentro dos limites de tempo colocados para a conclusão do trabalho, fator que assegurou viabilidade à pesquisa.

A partir do estabelecimento do grupo de obras a ser focado, o trabalho passou a ser feito em duas frentes: (1) a investigação do contexto histórico da Missa como forma litúrgica e seu desenvolvimento como gênero musical, dando atenção especial às tendências estilísticas da música européia nos séculos XVIII e XIX; (2) a coleta de informações sobre as obras selecionadas, seus compositores e sobre o contexto musical de Minas Gerais, na época. Partindo desse material, o trabalho enfocou as obras dentro de parâmetros que possibilitassem comparações em três diferentes níveis:

1. Das obras entre si.
2. Das obras com as tendências estilísticas européias constatadas no levantamento bibliográfico.
3. Das obras com as regulamentações litúrgicas vigentes quanto à música sacra.

2. MISSA E LITURGIA

2.1. Definição Etimológica

Etimologicamente, o termo Missa designa a despedida dos componentes de uma reunião qualquer, seja ela cívica ou litúrgica. Estabeleceu-se de uma derivação da fórmula de despedida – *ite, missa est* – que encerrava a Missa dos catecúmenos nas celebrações dos primeiros séculos do cristianismo.

A designação *Missa* para a celebração litúrgica dos cristãos foi sendo estabelecida de forma gradual, principalmente a partir do século VI. Até então, são encontrados diversos termos para designar os encontros litúrgicos do Cristianismo:

- Refeição do Senhor⁴
- Partir do Pão⁵
- Eucaristia⁶ – tradução grega do termo “ação de graças”, vindo das orações judaicas feitas antes e após as refeições familiares (*berâkâh*).
- Liturgia – termo grego usado principalmente pelos cristãos orientais, significando serviço do Senhor. Derivado de um termo secular que descrevia qualquer serviço público prestado pelos cidadãos gregos. Com a supremacia do latim como língua litúrgica da Igreja, o termo caiu em desuso.
- Oblação, sacrifício e oferenda são citados em textos patrísticos.⁷

Segundo Martimort⁸, durante muito tempo, houve um grande esforço, por parte dos teólogos, em estabelecer para o termo Missa um significado etimológico de missão (*missio*), com a finalidade de dar à despedida da celebração um caráter de envio dos fiéis para a evangelização. Porém as raízes latinas da palavra não permitem tal margem de abordagem.

Para melhor entender a Missa como forma litúrgica e, posteriormente, como gênero musical, alguns conceitos básicos ligados à liturgia serão esclarecidos a seguir:

⁴BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios*. Imprensa Bíblica Brasileira. Rio de Janeiro, 1990. Cap. 11. 20 a 33. p. 166.

⁵BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Atos dos Apóstolos*. Imprensa Bíblica Brasileira. Rio de Janeiro, 1990. Cap. 2.42, 46; 20.7, 11; 27.35. p. 116; 126; 144.

⁶Citado no *Didaché*

⁷FORTESCUE, Adrian: Liturgy of the Mass, Transcribed by Douglas J. Potter. *The Catholic Encyclopedia online*. Disponível em: < www.newadvent.org/cathen/09790b.htm>. Acesso em: 30/10/2006.

⁸MARTIMORT, A.G.. *A Igreja em oração – Introdução à Liturgia*. Editora Ora e Labora, Mosteiro de Singeverga e Desclèe e Cie. Tournai, 1965. p. 291-292.

- A estrutura do rito romano
- O formulário do rito tridentino
- Tipos de missas

2.2. A Estrutura do Rito Romano

Para Fortescue “a Missa consiste em uma estrutura imutável, à qual em certos pontos fixos orações, leituras e cantos variáveis são ajustados.”⁹

A estrutura fixa é o Ordinário, enquanto as partes variáveis compõem o Próprio. As variações dos textos do próprio dependerão de diversos parâmetros:

- Do tempo litúrgico – *Proprium de Tempore*
- Do calendário das festas de santos – *Proprium de Sanctis*
- De acordo com a diocese, ordem religiosa ou monastério em que é celebrada – *Proprium Missae e Proprium Officii*.

Devido à grande quantidade de festas, principalmente de memória de santos, pode acontecer, com frequência, a coincidência de festas num mesmo dia. O grau de importância de cada uma delas e as rubricas existentes a respeito serão levados em consideração para determinar qual festa terá a prioridade de celebração.¹⁰

A Tabela 1 mostra as partes do ordinário e do próprio da Missa. Duas partes dentro da liturgia da comunhão, o prefácio e o cânon podem ser vistos como possuindo uma posição intermediária entre ordinário e próprio, pois são variáveis. Mas suas variações não são regidas pelos parâmetros apontados acima, além de possuírem um número muito mais restrito de textos.¹¹

⁹The Mass consists of an unchanged framework into which at certain fixed points the variable prayers, lessons, and chants are fitted. FORTESCUE, Adrian: *Liturgy of the Mass*, Transcribed by Douglas J. Potter. *The Catholic Encyclopedia online*. Disponível em: < www.newadvent.org/cathen/09790b.htm >. Acesso em: 30/10/2006.

¹⁰ O missal romano reúne, na parte *Rubricae Generales Missalis*, a classificação das festas assim como das missas. Os domingos e dias de semana (férias) são classificados em diversos níveis, maiores e menores, de primeira e segunda classe, assim como as festas, em duples e semiduples, contando essas categorias também com uma série de subdivisões. COELHO. p. 85-87.

¹¹idem.

Tabela 1 – Partes do próprio e do ordinário da Missa

Ordinário	Próprio
Kyrie	Intróito
Gloria	Gradual (Aleluia ou tracto, seqüência)
Credo	Ofertório
Sanctus-Benedictus	Comunhão
Agnus Dei	Leituras
	Orações do celebrante

2.3. O Formulário do Rito Tridentino

A Missa Tridentina segue o rito romano de acordo com o *Missale Romanum* de 1570, cuja reformulação foi solicitada pelo concílio de Trento. A estrutura do rito é apresentada como se segue:¹²

Procissão de entrada - composta pelo turiferário, acólitos, cerimoniário, subdiácono, diácono e celebrante.

Aos pés do altar, têm lugar:

- as orações preparatórias:
 - *Asperges* – aos domingos
 - *Vidi aquam* – no tempo pascal
- Intróito – Salmo *Judica me*
- Confissão de pecados – *Confiteor*

Incensação do altar

Kyrie Eleison – cantado pelo coro

Gloria in excelsis – entonado pelo celebrante e cantado pelo coro. Suprimido na Quaresma, no Advento e nas Missas de Réquiem.

Saudação – *Dominus vobiscum*

Colecta – oração do dia

Lectio – leitura da Epístola pelo diácono

Gradual – salmo cantado pelo coro

Aleluia – na Quaresma, é substituído pelo tracto e, em grandes festas, como Páscoa, Pentecostes e Corpus Christi, por uma seqüência própria da festa.

¹² FORTESCUE.

Leitura do Evangelho – feita pelo celebrante ou pelo diácono

Sermão ou homilia – não é necessária em Missas feriais.

Credo – aos domingos e em certas festas, cantado pelo coro, com entonação do celebrante. Nas Missas feriais, é suprimido.

Ofertório – oferendas do pão e do vinho. Neste tempo, o coro pode cantar o ofertório ou o órgão tem a permissão de tocar.¹³ Enquanto isso, o celebrante faz a lavagem cerimonial das mãos, ao mesmo tempo em que recita diversas orações preparatórias em voz baixa.

Saudação – *dominus vobiscum/sursum corda*

Prefacio

Sanctus

Benedictus

Pater noster

Embolismo – oração complementar do *Pater noster*

Fração do pão

Pax vobiscum

Agnus dei – cantado pelo coro

Communio

Postcommunio – canto após a comunhão

Ite, missa est

Benção do celebrante

Oração final

Evangelho final – geralmente tirado dos primeiros versos do Evangelho de S. João.

2.4. Tipos de Missas e suas implicações na Pompa Litúrgica

Mesmo que, dentro da compreensão litúrgica, a Missa seja sempre a mesma em todos os lugares, é possível classificá-las quanto ao seu tipo. A classificação é necessária, pois influirá diretamente nas características da Missa de diversos modos,

¹³O órgão tem a permissão de tocar, solisticamente, no início da Missa, antes que o celebrante chegue ao altar, no ofertório, na comunhão e ao final.

como nos textos do próprio, assim como no grau de solenidade da celebração. A seguir, os critérios de classificação de Coelho¹⁴:

1. A partir de variações no formulário da Missa, ocasionadas pelo Calendário litúrgico;

1.1. De acordo com o Calendário litúrgico:

- Missa festiva – são sempre as Missas dominicais, das grandes festas litúrgicas (Natal, Pentecostes, etc.) ou que celebrem alguma solenidade (acontecimentos importantes da vida de Cristo, da Virgem Maria ou de santos).
- Missa ferial – Missa celebrada nos dias de semana (férias), com pouquíssimo aparato musical, sem homilia, com a supressão do Credo e do Gloria, nos períodos de penitência.

1.2. Fora do calendário litúrgico:

- Missa votiva - celebrada por uma intenção especial (*votum*), podendo ser de natureza bem diversa, como ordenações, aniversários de religiosos ou autoridades ou como intercessão em grandes calamidades.
- Missa de réquiem (missa de defuntos) – em intenção de um falecido. Poderá ser pontifical, solene, cantada ou privada.

2. A partir do cerimonial, subdividido em solenidades internas e externas

2.1. Solenidade interna

- Missa conventual – Missa pública de ordens religiosas que, além da recitação da liturgia das horas, têm a obrigação litúrgica de celebrar, diariamente, uma Missa pública.
- Missa capitular – Missa dos membros do capítulo¹⁵ de uma catedral.

2.2. Solenidade externa

- Missa solene – celebrada por vários sacerdotes, de modo geral, em ocasiões festivas e/ou especiais. Costumam ter duração mais longa e aparato musical festivo, contando com a presença de coro e instrumentos. De acordo com o grau hierárquico do celebrante, ela será denominada:

- Papal – quando celebrada pelo papa.

¹⁴ COELHO. p. 87-88.

¹⁵ Capítulo: aqui, como a designação do grupo de clérigos que auxilia o bispo na administração de uma diocese. Neste caso, os membros do capítulo recebem o nome de canônicos.

- Pontifical – celebrada por um bispo, em uma catedral ou igreja de grande importância, contando com a participação de presbíteros, diáconos, subdiáconos e acólitos.
 - Sacerdotal – celebrada pelo padre.
 - Missa não solene – celebrada por um único sacerdote, sem a ajuda de outros ministros, podendo ser rezada ou cantada. Grande parte das Missas feriais se encaixa nesta categoria.
3. De acordo com as pessoas para as quais a missa é celebrada:
- Missa conventual – celebrada dentro dos conventos e monastérios, para os membros das ordens religiosas.
 - Missa paroquial - Missa celebrada, dominicalmente, nas paróquias. Estas são sempre festivas
 - Missa privada – celebrada por um único padre, que assume todas as funções litúrgicas (do diácono, subdiácono, coro, etc.), lendo as partes da Missa, sem canto e sem a assistência dos fiéis. Ele pode contar com a ajuda de um ministrante. Também chamada *missa lecta*.

Conforme o que pudemos ver acima, podem ocorrer muitas variações no rito da Missa, de acordo com sua classificação. Porém o rito básico será sempre o da Missa dos domingos normais ou das festas simples. A partir dele, são feitas mudanças de acordo com os parâmetros acima citados.

2.5. Evolução Histórica da Liturgia¹⁶

A igreja cristã primitiva iniciou suas atividades dentro das sinagogas. Inúmeros relatos bíblicos do livro dos Atos dos Apóstolos descrevem o costume dos primeiros cristãos, eles próprios judeus de nascimento e formação, de ir, aos sábados, às sinagogas para tomar parte nas atividades litúrgicas, usando as leituras do Velho Testamento como ponto de partida para a exposição da sua nova doutrina. Exatamente por essa raiz comum, as celebrações litúrgicas do catolicismo primitivo têm raízes profundas na liturgia judaica. A própria instituição da Eucaristia (Última Ceia), conforme descrita na

¹⁶ As informações históricas aqui referidas foram extraídas na sua maior parte dos trabalhos dos seguintes autores: Coelho, Borobio, Jungmann, Martimort, Flores e Neuhauser (*et. al*). Outras referências mais pontuais serão acrescentadas no decorrer do texto.

Bíblia ¹⁷, integrava uma das mais importantes festas do calendário litúrgico Judaico, o *Pessah*. No Judaísmo, mesmo as refeições diárias, no âmbito familiar, recebiam uma conotação litúrgica, contando com orações específicas e bênçãos para o início e o final de cada refeição (*berâkâh*). Interessante notar que a Igreja Cristã primitiva, como abordamos à frente, manteve o costume de reunir-se para refeições, nos chamados *Ágapes*, momentos nos quais orações e cânticos também eram utilizados.

Nos primeiros séculos do Cristianismo, os fiéis reuniam-se, em geral, com a finalidade de executar três tipos distintos de atos litúrgicos:

1. Cerimônias memoriais de renovação da Ceia Eucarística – com enfoque para a comunhão entre os fiéis, principalmente os já batizados, tendo, como momento central, o Partir do Pão ou a Eucaristia. Podiam ser, ou não, complementadas por uma refeição conjunta, o *Ágape*.
2. Encontros de Catequese e oração – ênfase dada para leituras do Velho e do Novo Testamentos, assim como para a pregação, a oração e os cânticos. Serviam como instrumento de formação e consolidação dos novos convertidos ao Cristianismo.
3. Cerimônias para administração de Sacramentos – Batismo, Ordenações (de diáconos, presbíteros, bispos), unção de enfermos e exorcismos.

Sobre a Liturgia Cristã dos três primeiros séculos depois de Cristo, há poucos registros históricos. As descrições mais detalhadas dos ritos foram encontradas no *Didaqué* ¹⁸ e na *Apologia* de S. Justino, Mártir. Nas obras de outros autores desse período, há abordagens mais gerais sobre a Liturgia, instruções sobre festas específicas, culto a mártires e a relíquias¹⁹.

Dois tipos distintos de reuniões litúrgicas, cujas raízes se encontram ainda nos tempos apostólicos, começam a ter estruturas cada vez mais estáveis e formas fixas:

1. A assembléia catequética.

Como catecúmenos, eram identificados os simpatizantes da Fé Cristã, assim como os recém convertidos, ainda em processo de doutrinação. Os iniciantes na Fé deveriam ser instruídos através de leituras do Velho Testamento, das Epístolas dos

¹⁷ BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Evangelho segundo Mateus*. Imprensa Bíblica Brasileira. Rio de Janeiro, 1990. Cap. 26. 26-30. p. 31. *Evangelho segundo Marcos*. 14. 22-26. p.52. *Evangelho segundo Lucas*. Cap. 22. 15-23. p. 85. *Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios*. Cap. 11. 23-29. p. 166.

¹⁸ O *Didaqué*, conhecido também como *Doctrina Apostolorum*, tem a data aproximada entre 80 e 106 D. C. e contém instruções litúrgicas e doutrinárias destinadas às comunidades cristãs do primeiro século. Foi citado por diversos Pais da Igreja, nos séculos III e IV, como embasamento de suas ordenanças. O manuscrito, julgado perdido por vários séculos, foi reencontrado na Grécia, no final do século XIX.

¹⁹ Outros textos: *Pastor de Hermas* (135-150); *Epistolae* (107), S. Inácio de Antioquia, *Martyrium S. Polycarpi* (155), diversos escritos de S. Irineu, Tertuliano de Cartago e S. Cipriano de Cartago.

Apóstolos, de Salmos e de orações, assim como de pregações e depoimentos de pessoas do círculo mais próximo dos Apóstolos. O doutrinamento visava preparar os catecúmenos para o sacramento do Batismo, recebido após uma série de escrutínios²⁰.

2. Assembléia dos fiéis.

A assembléia dos fiéis era reservada aos cristãos batizados e tinha caráter mais memorial e centrado na ceia eucarística. Já possuía uma estrutura muito próxima do que será o corpo central da liturgia eucarística romana a partir do século VI: narração da instituição da Ceia, palavras consecratórias e oração dominical (Pai Nosso). Como forma de comunhão entre os membros da Igreja, era realizada após as refeições comuns (Ágape Litúrgico). Com o passar do tempo, a assembléia litúrgica dissociou-se das refeições coletivas e veio juntar-se à assembléia dos catecúmenos.

A junção das duas assembléias gerou a necessidade de um momento de transição no qual os presentes ainda não batizados e, portanto, não autorizados a participar da parte sacramental da reunião, fossem despedidos. Assim, após os ritos iniciais e leituras bíblicas, os catecúmenos e os suspeitos de pecados graves eram despedidos pelo diácono com a fórmula: *ite, missa est*, para que, então, somente os fiéis ficassem para a celebração eucarística.

O século IV trouxe a liberdade religiosa acoplada à oficialização do Cristianismo como religião do império romano. Se, por um lado, as perseguições dos primeiros séculos contribuíram para a disseminação da fé cristã por praticamente todo o império, através dos esforços missionários dos fugitivos da Diáspora, por outro lado, os ritos nascidos em comunidades completamente diferentes entre si, principalmente do ponto de vista cultural, apresentavam uma variedade considerada excessiva para uma igreja que pretendia institucionalizar-se.²¹

Até então, o excesso de diversidade é patente em vários níveis: a língua litúrgica oscila entre a grega e a latina. Em Roma, as celebrações são feitas em grego, porém com a adição de um número crescente de frases latinas. A partir de uma estrutura básica composta de orações, leituras bíblicas e administração de sacramentos, cada região desenvolve uma série de variantes.

²⁰ Ritos de apresentação dos catecúmenos na assembléia dos fiéis, com o objetivo de comprovar suas virtudes.

²¹ Coelho reduz as famílias litúrgicas a quatro tipos principais que, por sua vez, apresentam grande número de ramificações: Os tipos orientais, subdivididos em siríaco e alexandrino, e os tipos ocidentais, subdivididos em galicano e romano.

Com o apoio oficial do império, a igreja cristã inicia o seu período, não só de institucionalização, mas muito mais, de centralização. O Bispo de Roma adquirirá cada vez mais poderes, culminando por tornar-se papa, detendo assim o poder de governo da igreja cristã ocidental. Um dos recursos mais poderosos na formação da estrutura daquela que se tornaria a Igreja Católica Apostólica Romana, responsável por sua coesão através dos séculos, será a liturgia. Fórmulas litúrgicas pré-estabelecidas, cristalizadas e unificadas pela língua latina, cujas modificações e adições só poderiam ser ratificadas pelo Papa, pessoalmente, contribuíram muito para o fortalecimento da autoridade papal. A validade da Liturgia como fator de unificação da Igreja é descrito de forma muito pertinente por Coelho: “A unidade da Liturgia é a melhor garantia da sua ortodoxia, um forte vínculo que estreita o supremo pastor e as ovelhas, e até o meio mais prático de evitar reparos e associar todos os fiéis à prece oficial da Santa Igreja.”²²

Partindo desse princípio, no final do século IV, tem início o longo processo de depuração das diversas correntes litúrgicas existentes na Igreja cristã, com o objetivo de chegar a uma forma de rito litúrgico que pudesse ser seguida por todas as paróquias, independentemente de sua localização.²³

No intuito de sistematizar e unificar os ritos, além de facilitar a atuação dos diferentes dirigentes das celebrações, surgiram diferentes livros litúrgicos:

- Os Sacramentários – reunindo fórmulas e orações litúrgicas destinadas à atuação dos Sacerdotes.²⁴
- Os Lecionários – transcrições das leituras bíblicas a serem feitas a cada dia e para festas específicas.
- Antifonário – compêndio de cantos antifonais e responsoriais.²⁵
- *Ordines Romani* – descrições detalhadas do cerimonial das celebrações litúrgicas, mas sem os textos a serem usados.²⁶

²² COELHO, p. 233

²³ Os teóricos católicos não são unânimes quanto à duração desse período de depuração e unificação da liturgia católica: Coelho o situa entre os séculos IV e VI, Martimort entre os séculos V e VIII e Fortescue afirma que, no século VII, a liturgia romana já estava cristalizada na forma como é conhecida e celebrada hoje.

²⁴ Dentre os Sacramentários desse período, os mais destacados e que já continham fórmulas usadas até os nossos dias foram: Sacramentário Leonino (século VII), Sacramentário Gelasiano (Século VII) e Sacramentário Gregoriano (ca.700). Deve-se ressaltar que, apesar de esses escritos serem atribuídos a Papas, respectivamente S. Leão Magno (440-461), Papa Gelásio (492-496) e S. Gregório I († 604), datam de períodos posteriores.

²⁵ *Antiphonale Gregorianum*, coletânea feita por S. Gregório, que reúne e ordena cânticos de períodos anteriores ao seu papado (560-604) e também acrescenta outros coletados por ele.

Esses livros, além de terem formado a base da liturgia romana dos primeiros séculos, são considerados, ainda hoje, “monumentos litúrgicos” a partir dos quais é possível reunir um grande número de informações sobre as práticas litúrgicas do primeiro milênio da Igreja.

A maioria dos liturgistas concorda em afirmar que o esforço de unificação da liturgia romana obteve o ápice do seu sucesso com as reformas de Gregório VII (1073-1085). Nos séculos anteriores, grandes passos nessa direção haviam sido dados. O principal deles foi a adoção do ritual romano no reino dos francos, ordenada por Carlos Magno. Esse processo aconteceu de forma coerente e calculada, incluindo o ensino de latim a todos o clérigos, dando a eles a possibilidade de recitar o rito romano sem dificuldades. A disseminação tão eficiente da liturgia romana prepara o solo para as reformas de Gregório VII. Essas reformas expurgam todas as influências de tradições não romanas, além de fortalecer, de forma decisiva, a autoridade papal, à qual são reservadas as decisões sobre mudanças nos ritos litúrgicos e a aprovação para as canonizações, conseqüentemente, para o acréscimo do número de festas religiosas.

Um outro fenômeno cada vez mais presente, a partir do século XII, e que viria a ter grandes implicações para a estrutura litúrgica dos séculos seguintes foi a proliferação das missas privadas.

Na sua origem, as missas foram pensadas para serem celebradas por vários clérigos, ou seja, para serem concelebradas. Desde os primeiros séculos, as missas deveriam ser celebradas pelo Bispo (ou, posteriormente, pelo Papa), assessorado por clérigos de hierarquia inferior que tinham a obrigação de desempenhar as diversas funções litúrgicas. Essas missas, de característica solene e de difícil execução, perderam força na Idade Média. Ganhou força a missa privada ou solitária, celebrada por um único religioso ou, no máximo, com a ajuda de um acólito. Essas celebrações eram mais curtas, pois abreviavam ao máximo as orações e leituras, além de prescindir do canto, permitindo que os salmos fossem somente recitados.

Para Coelho, a propagação da missa privada, foi responsável, de um lado, por uma mudança na estrutura até mesmo arquitetônica das igrejas, além de contribuir para distanciar o povo do clero:

“A multiplicação das Missas privadas arrasta consigo a multiplicação das igrejas, nem sempre presididas por um pároco, pastor oficial das almas; e,

²⁶ Como monumentos litúrgicos, os *ordines romani* são fontes preciosas para a pesquisa da história da liturgia, pelo fato de trazerem descrições dos ritos católicos de um longo período histórico compreendendo desde o século VIII até pelo menos o século XIV. Consistem em 15 volumes numerados.

dentro de cada igreja, a multiplicação de capelas e dos altares que outrora se agrupavam ao redor da abside basilical, como que para prestar homenagem ao altar-mor; e agora, nas igrejas góticas, se estendem também para lá do transepto, ao longo das naves.” (COELHO, p.238).

O uso da língua latina na liturgia e a proliferação das missas privadas contribuíram para um maior distanciamento entre a Liturgia da Igreja e os fiéis. Perdendo-se o sentido da celebração, ela se torna algo para ser assistido, mais do que para se tomar parte. Segundo Martimort: “A liturgia é considerada uma atividade dos clérigos em benefício dos fiéis, mais do que uma ação da qual estes participam.” (MARTIMORT, p.72.).

O distanciamento entre os fiéis e a liturgia oficial favorecerá o florescimento das devoções particulares, o incremento do culto aos Santos e às Relíquias, algumas vezes levados a um excesso próximo da superstição²⁷. Inúmeros acréscimos são feitos aos ritos existentes provocando uma desagregação crescente da liturgia. Dentro da Igreja, é cada vez maior o número daqueles que reconhecem a necessidade de uma extensa reforma interna, não só do ponto de vista litúrgico, mas também teológico. Esse será o solo propício para os movimentos reformadores dos séculos XIV e XV.

Para muitos, a Reforma Protestante é uma resposta contundente ao estado praticamente caótico no qual se encontrava a Igreja Romana, no final da Idade Média. Pelo menos um século antes do início oficial da Reforma, movimentos internos na mesma linha haviam sido sufocados, entre eles o de Jan Huss, na Boêmia. O próprio Lutero iniciou seu movimento com o intuito de proceder a reformas que purificassem a Igreja, mas sem a clara intenção de cisma. Anos após a publicação das 95 Teses (1517), tornou-se clara sua impossibilidade de se manter no seio da Igreja. Por outro lado, as grandes mudanças ocorridas na sociedade do início da Idade Moderna, a ampliação dos horizontes do pensamento humano e a crescente valorização da individualidade, em contraposição à postura conservadora da Igreja, também foram fatores decisivos para o aparecimento de um movimento de proporções extensas como o da Reforma Protestante.

Tendo em vista este quadro, seria unilateral encarar o Concílio de Trento (1545-1563) somente como uma reação ao movimento da Reforma e às suas novas idéias doutrinárias. Muito além disso, o Concílio atenderia a necessidade interna de reforma,

²⁷ No início do concílio de Trento, foi formada uma comissão responsável pelo levantamento dos abusos na celebração das missas. Borobio sugere a seguinte catalogação dos abusos: “Se se buscar um denominador comum ao inventário feito pela comissão, todos os abusos podem ser classificados sob as rubricas de avareza, irreverência e superstição”. p. 116

manifestada anteriormente, porém postergada por um longo período e tornada inadiável depois do aparecimento das igrejas protestantes.

Este argumento pode ser reforçado por uma observação dos temas principais abordados pelo Concílio: a Teologia dos Sacramentos e a Liturgia. Em ambos os campos, o intuito do Concílio, muito mais do que responder aos argumentos contrários dos Reformadores, era o de detectar e coibir os abusos existentes, além de regulamentar as práticas litúrgicas para o futuro, fechando assim a porta para novas críticas que pudessem resultar em novo enfraquecimento da instituição. Porém, dentre os dois pontos centrais, durante a reunião propriamente, as questões teológicas e dogmáticas tiveram primazia, compondo os temas da maior parte dos decretos promulgados durante o Concílio. No que se referiu à Liturgia, o trabalho se ateve à listagem dos abusos vigentes, principalmente na celebração da missa, e à sua condenação²⁸. Em linhas gerais, esses abusos poderiam ser classificados em três grandes categorias: “avareza, irreverência e superstição²⁹”. Segundo Borobio³⁰, possivelmente, o tema foi evitado por razões de caráter principalmente político. Uma vez que as questões litúrgicas foram abordadas, de forma mais prática, somente no final do Concílio (1562-63), as decisões tomadas foram a de confiar ao Papa a tarefa de uma revisão nos livros litúrgicos e a de delegar, também a ele, as decisões principais quanto a mudanças nos usos litúrgicos. Cumprindo as designações do Concílio, nos anos subsequentes, o papa Pio V levou adiante a revisão dos livros litúrgicos, editando o *Breviarium Romanum* (1568) e o *Missale Romanum* (1570).

O objetivo das revisões foi o de retirar dos livros os excessos acrescentados à Liturgia da Idade Média. A idéia era restaurar a Liturgia “às primeiras normas e ritos dos Santos Padres³¹”. Na prática, o Rito Romano voltaria a ser, com pequenas modificações, aquele estabelecido por Gregório VII. Qualquer variação desses ritos só poderia ser validada se fosse comprovada uma tradição de uso superior a duzentos anos. Levando mais adiante o esforço de regulamentação da Liturgia, o Papa Sixto V cria, em 1588, a Sagrada congregação dos Ritos, que terá, a partir de então, a responsabilidade de controlar o cumprimento dos decretos litúrgicos.

²⁸Já no início do Concílio, em 1547, foi designada uma comissão para fazer a compilação dos abusos existentes na celebração da missa. A sua coibição foi realizada através do decreto disciplinar do Concílio *De observandis et evitandis in celebratione missae* (1562).

²⁹ (BOROBIO, p. 116)

³⁰ “Na opinião dos legados, contudo, esses “abusos” não eram matéria própria de um debate conciliar; eles temiam, sem dúvida, que muitos bispos colocassem mais lenha na fogueira, expondo outros abusos, e fornecessem aos protestantes ainda mais motivos de crítica” (BOROBIO, p. 116)

Para assegurar a observância dos ritos descritos no *Missale Romanum* era também necessária uma descrição detalhada de cada passagem das celebrações, que não desse espaço para interpretações que pudessem originar variações regionais. Essa função foi cumprida pelas Rubricas, que foram, sem dúvida, responsáveis pela difusão da unidade do rito romano. Principalmente, após os grandes descobrimentos, a partir dos quais, a Igreja passou a ter pontos extremamente distantes, sem contato constante com Roma ou com as principais autoridades eclesiásticas. Através do Missal e de suas Rubricas, rapidamente difundidos pela criação da imprensa, foi possível manter, tanto nas Américas quanto nos pontos missionários do Pacífico, a unidade ritual da igreja, imposta por Roma.

A atmosfera litúrgica do período pós-tridentino terá, como tema central, o triunfo da Igreja que, após a Reforma Protestante, com seus principais dogmas confrontados pelos reformadores, passa por um período de reflexão e depuração dos abusos existentes, reapresentando-se vitoriosa e pronta a ressaltar publicamente os seus principais valores. Uma das grandes expressões desse período, e grande pilar de diferenciação entre protestantes e católicos, é a devoção pública ao Santíssimo Sacramento, cuja veneração e exaltação é feita em procissões pomposas e de grande conteúdo alegórico. Não sem motivo, em alguns escritos sobre a história da Liturgia Romana, o século XVII recebe o título de “século da exposição freqüente”.³²

Esta tendência à exposição, leva a grandes mudanças, até mesmo na arquitetura dos templos que passam a ter a aparência de teatros e anfiteatros, como se fossem salas de espetáculo, nas quais o rito litúrgico deve ser assistido sem que haja, necessariamente, um envolvimento pessoal. Mesmo havendo uma orientação expressa do Concílio de Trento quanto à redução das missas privadas, as igrejas barrocas apresentam uma grande quantidade de altares laterais. Neles, as imagens de santos têm lugar de destaque, dando continuidade à tradição medieval de devoção pessoal aos santos.

A Liturgia propriamente dita, porém, não é um tema predominante nos séculos XVII e XVIII. A visão de mundo, e de homem, do barroco tem muito pouco em comum com a liturgia tradicional da igreja. Isso faz com que haja um grande distanciamento

³¹ *Ad pristinam sanctorum Patrum normam ac ritum.* (MARTIMORT, p. 78 e BOROBIO, p. 118)

³² BOROBIO, p.119.

entre os fiéis e as práticas litúrgicas.³³ Por outro lado, a pompa litúrgica e o aspecto de espetáculo eram terrenos frutíferos para a proliferação da arte dentro dos parâmetros litúrgicos. Se, por um lado, as artes estavam a serviço da Igreja, como meio de afirmar seu poder e destaque como promotora de cultura, por outro lado, elas utilizavam os meios que a Igreja fornecia para uma expressão própria, usando, às vezes, o rito litúrgico somente como pretexto.

No campo musical, esse processo também se mostra, de modo patente, nas subdivisões cada vez mais freqüentes feitas nos textos do Ordinário da Missa, com o intuito de melhor aproveitá-los para a expressão musical, a partir dos caracteres diferentes do texto de cada parte. Pelo excesso de subdivisões com finalidades expressivas, as dimensões das composições foram tomando proporções que extrapolavam, em muito, os ramos do rito litúrgico. Para resolver esse impasse, a solução encontrada, partindo de parâmetros obviamente estéticos, em detrimento dos litúrgicos, foi o de definir como Missa, enquanto gênero musical, o textos do *Kyrie* e do *Gloria* do *Ordinarium Missae*. Musicalmente, quando a referência fosse feita ao Credo, o termo passaria a se referir aos textos do *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* do Ordinário.

O Iluminismo trouxe grandes mudanças no pensamento antropológico e filosófico, cujos reflexos foram rapidamente sentidos na Igreja e em sua forma de compreender a Liturgia. Essa necessidade de mudança deu origem a movimentos de reforma litúrgica cujos reflexos se estenderam até o século XX. Algumas das idéias de inovação litúrgica propostas nesse período só puderam ser colocadas em prática após o Concílio Vaticano II.

Dentre diversos pontos carentes de reforma, a música sacra era um dos de maior relevância. Muitos eram os relatos de abusos nas atividades musicais das missas, a ponto de atrapalhar a devoção, em lugar de incentivá-la. Na tentativa de coibir tais abusos e de dar diretrizes claras quanto ao caráter e funções da música sacra, Bento XIV (1740-1758) promulgou, em 19 de Fevereiro de 1749, a encíclica “*Annus, qui hunc vertentem annum insequitur*”³⁴. Essas diretrizes porém, na prática, foram aplicadas de

³³ Esta situação é descrita de forma bastante clara por Jungmann: “Na realidade, o barroco sentia pouco interesse pelas formas litúrgicas. Seu distanciamento delas era muito grande. O barroco e a liturgia tradicional formavam mundos distintos.” (JUNGMANN, p.196 e 197)

³⁴ A encíclica tem como título: “*Annus, qui hunc vertentem annum insequitur ut Fraternitas Tua cognitum, et compertum habet, jubilæus est*”(o ano que dá sequência a este já em seu curso, para que Tua Fraternidade tenha conhecimento e certeza, é um jubileu”) MONTEIRO, Maurício. *A Encíclica Annus qui*

forma bastante desigual, sendo cumpridas e mesmo expandidas em alguns locais e praticamente ignoradas em outros.³⁵

Uma das tônicas do Iluminismo na Igreja é o uso primordial da racionalidade, buscando uma prática religiosa iluminada pela cultura e pela inteligência que, por sua vez, requer simplicidade e comedimento nas cerimônias litúrgicas. Ocorre uma análise racional das cerimônias litúrgicas e diversos vícios são detectados:

“Concentrando a atenção no âmbito do Iluminismo religioso e, em particular, o católico, deve-se dizer também que o Iluminismo denunciou a piedade popular porque se alimentava de certa superstição e do fanatismo, enquanto pretendia buscar uma prática religiosa iluminada pela inteligência e pela cultura”. (FLORES. P. 69)

Essa corrente entra em choque direto com as tendências barrocas de triunfalismo, exposição freqüente e pompa litúrgica. Algumas manifestações da devoção popular, reconhecidas como fruto de fanatismo e superstição, tendem a ser condenadas³⁶. Porém, no mesmo período, cresce no seio da Igreja o devocionalismo, movimento equivalente ao pietismo na igreja luterana, iniciativa que valoriza a prática devocional pessoal em detrimento das práticas litúrgicas da igreja.

Coerentemente com o pensamento racionalista reinante, a liturgia não tem mais o caráter representativo ou de reforço do caráter de mistério dos Sacramentos, mas torna-se um ato educativo, com objetivos altamente moralizantes.³⁷ A idéia de Liturgia, como sintetiza Flores, seria:

“...Em última análise, a liturgia, para o Iluminismo, era pouco mais do que um meio para a educação moral do ser humano e não a realização da adoração de Deus em espírito e verdade.”³⁸

Dentre as iniciativas de reforma do Iluminismo católico, a de maior destaque foi a do Sínodo de Pistóia, de 1786. Alguns dos seus objetivos eram:

- Retorno à centralidade do culto à Eucaristia e afastamento da crescente devoção popular.
- Busca de maior participação ativa dos fiéis na celebração.

de Benedito XIV & a música no ocidente cristão: um ensaio preliminar - São Paulo 1998. [São Paulo]: Sociedade Brasileira de Musicologia, s.d. 60 p. (Publicação especial n. 2)

³⁵ Cf. p. 49-52.

³⁶ “Um dos pontos de batalha foi o de pôr freio ao novo culto ao Sagrado Coração, propagado pelos jesuítas, e aos novos santos não plenamente reconhecidos, às relíquias e às imagens da Virgem Maria”. (FLORES, 2006. p. 70). Interessante notar que estas tendências da devoção popular eram muito fortes nas Minas Gerais, no período de atuação dos compositores das obras analisadas.

³⁷ Esta idéia é descrita por Flores da seguinte forma: “Nesta perspectiva, deve-se considerar também a liturgia, que, do ponto de vista filosófico-teórico, não é, em primeiro lugar, a ação salvífica de Cristo, celebrada e participada no culto, mas um meio para o progresso do indivíduo no sentido moral e pedagógico.” (FLORES, p. 68)

- Menor importância para a missa privada, busca de centralização das celebrações, sugerindo a diminuição dos altares laterais – a igreja deveria ter, preferencialmente, somente um altar.

A tônica do Sínodo foi a simplificação da Liturgia: “Mas a urgência central da reforma litúrgica do Iluminismo católico era a ‘tendência à simplificação [...] ao caráter comunitário [...] à compreensão e à edificação’.”(Flores, [2006]).

Simplificação aqui entendida como “a eliminação de todo o supérfluo, de todo elemento que pudesse ser inútil.”³⁹ A tendência dos delegados do Sínodo se exprimia da seguinte forma:

“A maioria pedia, porém, somente a simplificação externa, isto é, a luta contra os exageros a propósito de procissões, peregrinações e confrarias, contra os abusos relativos a bênçãos e exorcismo, sobretudo o uso excessivo da bênção eucarística.”⁴⁰

As reformas litúrgicas propostas não foram levadas adiante porque o Sínodo foi condenado pelo papa Pio VI, em virtude dos decretos publicados relativos à Igreja e à sua hierarquia. Porém muitas das idéias ali colocadas serviram de base para as reformas levadas a termo pelo Concílio Vaticano II, em 1967.

Praticamente no mesmo período, na Alemanha, despontavam iniciativas semelhantes, partindo dos ideais litúrgicos iluministas, mas já levantando alguns dos pontos que viriam a servir de base para a restauração litúrgica e para o *cecilianismo*, movimentos marcantes para a igreja nos séculos XIX e XX.⁴¹

A igreja, no início do século XIX, procura recolocar-se na sociedade após as grandes mudanças ocorridas no final do século anterior. Após a revolução francesa, as guerras napoleônicas e a secularização, havia grande necessidade de reavaliação das práticas litúrgicas, em vigor até então, e de reposicionamento, em busca de uma reaproximação entre o povo e a liturgia.

O romantismo trouxe, nas artes, a busca das tradições medieval e barroca, provocando, por um lado, a redescoberta e a valorização das obras realizadas pelos artistas dos séculos anteriores, mas, por outro, uma visão nostálgica e tendenciosa sobre esses períodos, em detrimento da produção artística contemporânea. Do ponto de vista litúrgico, também as tradições estabelecidas no barroco e na idade média são vistas como mais adequadas ao verdadeiro sentimento de piedade, do que aquelas

³⁸ FLORES, p. 68

³⁹ FLORES, p. 71.

⁴⁰ FLORES, p. 71.

⁴¹ NEUHAUSER, p.271.

estabelecidas pelo iluminismo. Assim, como nas artes, a tendência da liturgia é negar o momento presente e estabelecer referenciais a partir de um passado idealizado. O pensamento litúrgico romântico privilegia a mística idealizada do período medieval e valoriza a devoção pessoal, que deve ser incentivada pela liturgia:

“No desvencilhar-se da realidade, mística e infinidade adquirem significado. O individualismo racional do iluminismo se transforma em uma experiência sentimental subjetiva e individual, que dá ao religioso um novo sentido.”⁴²

As reformas litúrgicas propostas no início do século XIX são vistas como um movimento de restauração, pois têm o objetivo de devolver à liturgia contemporânea as virtudes perdidas no decorrer dos séculos. Os escritos de J. M. Sailer (1751-1832) e de Prósper Guéranger (1805-1875) desempenham papel de destaque no estabelecimento da teoria litúrgica, cujos efeitos se fazem sentir até os dias atuais. A tônica das obras de Sailer foi a importância do culto para a vida da igreja, vendo a liturgia como “alma vivificante, princípio vital, que forma os fiéis como uma sociedade orgânica”.⁴³ Para outros, do mesmo círculo:

“ao culto (ou à liturgia) é atribuída a tarefa de fazer com que as verdades colocadas somente exteriormente por meio da doutrina e da pregação, sejam assimiladas interiormente”.⁴⁴

Sailer veio a desempenhar papel central no cecilianismo, cercado de músicos simpatizantes, incentivando e fazendo de Regensburg, seu bispado, o centro irradiador do movimento. Guéranger atuou, de forma decisiva, na restauração litúrgica através da renovação da vida monástica no mosteiro de Solesmes e dos estudos ali realizados sobre liturgia e canto gregoriano.⁴⁵

O cecilianismo ou movimento cecilianista, ocorrido no século XIX e centrado na Alemanha, foi um movimento dedicado à reforma da música sacra católica. Como reação à secularização e aos ideais racionalistas do Iluminismo, o movimento tinha o objetivo de restaurar a música sacra de acordo com os padrões estabelecidos pelo Concílio de Trento e pela encíclica *Annus qui hunc*, do papa Bento XIV. Assim, trabalhando a serviço da liturgia, ela teria o objetivo único de contribuir para a

⁴² FELLERER. p. 217. In der Lösung von der Wirklichkeit gewinnen Mystik und Unendlichkeit Bedeutung. Der rationale Individualismus der Aufklärung wird zu einem subjektiven und individuellen Gefühlserlebnis, das dem Religiösen einen neuen Sinn gibt.

⁴³ SAILER, *apud* CATTANEO p. 458 e FLORES p. 73-74.

⁴⁴ MÖHLER (1796-1838) *apud* CATTANEO, p. 459. Al culto viene assegnato il compito di far sì che la verità imparata solo esteriormente per mezzo della dottrina e della predicazione, siano assimilate interiormente.

atmosfera de devoção e piedade das celebrações e não para a excelência e a individualidade artística.

O nome cecilianismo deriva da devoção à Santa Cecília, considerada a padroeira dos músicos. E das Corporações Cecilianas (*Congregazioni Ceciliani*), agremiações que, desde o século XV, reuniam e organizavam o ofício dos músicos em diversos países da Europa.

Guéranger compreendeu a liturgia como a “oração da igreja”, além de confirmar a primazia hierárquica da liturgia romana sobre as liturgias particulares regionais. O autor, que produziu uma obra abrangente, como *L’anneé liturgique*, comentário explicativo de todo o ano litúrgico, também chamou atenção para a necessidade de explicar ao povo, de forma clara e prática, os textos e as cerimônias da liturgia. Mas, por outro lado, a tradição litúrgica era, para ele, de suma importância e considerava a oração litúrgica comunitária superior às orações e devoções individuais. Em consequência dessa posição de admiração em relação às tradições, Guéranger foi um dos maiores opositores ao uso da língua vernácula nas missas, prática já relativamente comum em algumas regiões da Europa, visando maior participação do povo na celebração. Para ele, a língua latina era sagrada e envolvia os mistérios da liturgia como um “halo protetor”, uma vez que o povo não deveria penetrar totalmente nesses mistérios.⁴⁶

O apego dos teóricos da restauração litúrgica à idade média deveu-se à idealização do período como “a expressão mais autêntica da vida da Igreja, enquanto se considerava que estava impregnada de liturgia”⁴⁷

Outro pólo irradiador da restauração, a abadia de Beuron (1873), teve o mérito de transplantar, da França para a Alemanha, as idéias e práticas de renovação monástica beneditina. Além de ter sido a casa mãe de dois mosteiros de importância central para o movimento litúrgico do século XX: Maredsous, na Bélgica, e Maria Laach, na Alemanha.⁴⁸ Ali, também se desenvolveu uma escola de arte cuja proposta foi: “[...] integrar a unidade artística num único espaço litúrgico e criar certa harmonia entre a liturgia e a arte”.⁴⁹

⁴⁵ Três obras de Guéranger podem ser apontadas como de grande importância para a formação da nova compreensão de liturgia no século XIX: *Considérations sur la liturgie catholique*, 1830; *Les institutions liturgiques*, 1840-1851; *L’anneé liturgique*, 1841-1866. FLORES. p. 75

⁴⁶ FLORES. p. 76.

⁴⁷ FLORES. *loc.cit.*

⁴⁸ Na cripta do mosteiro de Maria Laach, foi realizada, em 1º de Agosto de 1916, a primeira missa *versus populum*, antecipando uma prática de participação dos fiéis na liturgia que só pôde ser concretizada no concílio Vaticano II.

⁴⁹ *Ibid.* p 77.

A restauração litúrgica do século XIX devolveu à liturgia a importância que ela havia perdido no iluminismo, que a considerava somente um veículo de educação moral e social. Porém, todos os esforços realizados não conseguiram aproximar a liturgia dos fiéis. Até mesmo porque, em alguns locais, como Alemanha e França, os fiéis já se achavam mais inseridos na liturgia pelos cantos em língua vernácula e liturgias regionais. Assim, a retomada do latim e a uniformização da liturgia romana representaram um retrocesso na prática desses fiéis. O distanciamento entre os fiéis e a liturgia pode ser justificado, ainda, pelo fato de o movimento de restauração ter se desenvolvido entre a elite cultural, como fruto da idealização do passado e dos movimentos de revalorização das artes de períodos anteriores. Desse modo, o movimento permaneceu, em parte, no campo teórico, muito longe da realidade prática dos fiéis, principalmente dos residentes fora dos grandes centros. Nesse período, a visão da liturgia se estabelece como algo “intemporal e a-histórico”, superada somente pelo concílio Vaticano II (1962-65) ⁵⁰. Segundo Borobio: “o culto cristão chega a ser considerado como realidade intangível e misteriosa, obra perfeitíssima do Espírito, ao abrigo de toda a evolução histórica, envolto pelo halo protetor de uma língua sagrada: a língua latina.”⁵¹

Corroborando a linha de pensamento do movimento de restauração litúrgica, o papa Pio X, no *Motu proprio tra le sollecitudini*, de 1903, reafirma mais uma vez a importância da liturgia, definindo-a como “a primeira e indispensável fonte do verdadeiro espírito cristão”.⁵²

⁵⁰ BOROBIO. p.59.

⁵¹ BOROBIO. p. 122.

⁵² FLORES. p. 79

3. MISSA E MÚSICA

3.1. Panorama da Composição de Missas a partir do Surgimento da Polifonia⁵³

As celebrações litúrgicas do cristianismo, desde os tempos apostólicos, foram acompanhadas de música. No próprio texto do Novo Testamento, encontramos menções à música usada entre os cristãos, como a de S. Paulo que, em uma de suas cartas, diz: “falando entre vós em salmos e hinos e cânticos espirituais, cantando e salmodiando ao Senhor no vosso coração.”⁵⁴

O uso dos salmos comprova que as primeiras comunidades cristãs absorveram, não somente, aspectos litúrgicos e formais do culto judaico, mas, também, elementos musicais. No que se refere à forma de cantar, já nos primeiros séculos, foi introduzida a prática dos cantos antifonal e responsorial.⁵⁵ Nos hinos, em sua maioria com temáticas de louvor a Deus, era comum os textos serem em prosa livre, motivo de descontentamento para alguns grupos que defendiam o uso exclusivo de textos extraídos da Bíblia⁵⁶ para a música da igreja. Nos primeiros três séculos do Cristianismo, a

⁵³ As informações históricas desta parte foram extraídas, em sua maioria, de trabalhos dos seguintes autores: Kast, Senn, Schmidt-Görg, Nohl, Fellerer (*et al.*). Outras referências, mais pontuais, serão acrescentadas no decorrer do texto.

⁵⁴ BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Epístola de Paulo aos Efésios*. Imprensa Bíblica Brasileira. Rio de Janeiro, 1990. Cap.2. 19. p. 185.

⁵⁵ Os salmos eram, quase sempre, precedidos de antífona, um verso geralmente extraído também de outros salmos, cuja temática deveria sinalizar a idéia central do salmo, cantado a seguir. Ela é cantada antes do início do salmo e, depois, inserida entre os versículos, podendo ser repetida após cada verso ou a cada dois. No canto antifonal, o coro é dividido em duas partes que se alternam, cantando antífona e versículos. No canto responsorial, o coro responde ao canto de um solista. Provavelmente, já a partir do século V, as funções do coro, antes sob responsabilidade dos clérigos, passaram a ser designadas a um grupo de cantores especialmente treinados para isso, denominado *schola cantorum*.

⁵⁶ Também para esta regra, os documentos históricos mostram posições contrastantes dos líderes da igreja, tanto em apoio, como em crítica. Prova, porém, da aceitação cada vez maior de textos de criação livre para a liturgia e para a música é que a maior parte dos textos do ordinário da missa não é extraída do cânon bíblico. Documentos do século X mostram que a discussão se manteve viva ainda por um longo período da história da igreja, como num texto de Agobardo de Lyon: “Ninguém se atreva a cantar em nossa igreja nem mesmo a considerar a possibilidade, ou a levantar a discussão da colocação arbitrária de textos que não sejam retirados do Cânon da Sagrada Escritura”. *Apud* KIRCHENMUSIK (Niemand möge sich anmaßen, die Melodien von Responsorien und Antiphonen mit willkürlich dazu gesetzten Texten, die nicht dem Kanon der hl. Schrift entnommen sind, in unserer Kirche zu singen, ja nicht einmal eine solche Möglichkeit in Erwägung zu ziehen oder die Sprache darauf zu bringen.). Em contrário, se manifesta Walahfrid Strabo dizendo: “Por alguns são rejeitados os hinos que reconhecidamente foram feitos para o engrandecimento de Deus e vitória dos apóstolos e mártires [...] porque eles não estão contidos no cânon da Bíblia e por isso não podem ser atribuídos à tradição apostólica; com isso rejeitam também aqueles hinos compostos pelos homens, os quais nós diariamente cantamos ao final de cada salmo “*Gloria et honor Patri et Filio et spiritu sancto in saecula saeculorum, amen!...*”. *apud* KIRCHENMUSIK (Von einigen werden die Hymnen, die bekanntlich zur Verherrlichung Gottes und der

música da missa, assim como a liturgia, apresentava grande diversidade entre as regiões onde viviam comunidades cristãs. O esforço de unificação e uniformização, tanto da liturgia quanto da música, teve seus incícios somente a partir do século IV.⁵⁷

Por longo período, na história da igreja, a música usada nas missas era concebida para uma voz, em regra, sem acompanhamento instrumental⁵⁸. O esforço de unificação da liturgia, iniciado no século IV, estendeu-se, de forma prática para a música, até por volta do século VIII. A partir do reino dos francos, a liturgia e a música da igreja romana foram difundidas, de forma sistemática e eficiente, para todas as regiões do mundo cristão da época.⁵⁹ O canto gregoriano, que seria usado como base da música litúrgica nos séculos seguintes, foi sendo depurado a partir das diversas tradições locais. Uniformizado, passa a poder, também, ser difundido e fixado através dos primeiros sistemas de notação musical, surgidos por volta do século IX.⁶⁰

Nos primórdios do desenvolvimento da forma da Missa, ficaram estabelecidas as partes que deveriam ser recitadas ou cantadas, única e exclusivamente, pelo celebrante e seus auxiliares e as outras, que poderiam ser cantadas por um coro ou pela assembléia. A Tabela 2 mostra a subdivisão das partes da Missa, destacando o próprio, cânticos do celebrante e o ordinário.⁶¹

Siege der Apostel und Märtyrer gedichtet worden sind [...] deswegen verworfen, weil sie nicht im Kanon der Bibel enthalten sind und auch nicht auf apostolische Tradition zurückgehen; damit verwerfen sie aber auch jenen von Menschen gedichteten Hymnus, den wir täglich ... am Schluß jedes Psalmes singen »Gloria et honor Patri et Filio et Spiritui sancto in saecula saeculorum, amen«..)

⁵⁷ Cf. p. 21-22.

⁵⁸ Os poucos documentos históricos que falam sobre a música na missa nos primeiros séculos apontam controvérsias entre os líderes das diferentes comunidades cristãs com referência ao uso ou não de instrumentos musicais, como descrito por... “O uso de instrumentos musicais era inicialmente proibido nos cultos, para que estes se diferenciasssem dos cultos pagãos e do serviço do templo judaico, pelo menos de acordo com as especificações do bispo de Cesaréa, Eusebio (fim do século III). Por outro lado, outros líderes como Clemente de Alexandria permitem o uso da harpa ou cítara, pois o rei Davi utilizara este tipo de instrumento para o louvor de Deus. O uso de outros instrumentos ele rejeita da mesma forma. KIRCHENMUSIK. A extrema rejeição ao uso dos instrumentos nos cultos pelo alto clero leva à suposição de que, pelo menos nos primeiros séculos, eles foram usados com frequência.”

⁵⁹ Cf. p. 23.

⁶⁰ Em KIRCHENMUSIK é citado o *Gesta Caroli*, relato do monge Notker Balbus (840-912), da abadia de St. Gallen, Suíça (612-1823) no qual ele descreve o envio de cantores romanos para o reino dos francos, com a tarefa de ensinar-lhes o canto litúrgico como era praticado em Roma. O longo processo de unificação do canto, iniciado séculos antes, teve seu ápice no pontificado de Gregório II(715-795). Com o passar dos séculos, no esforço de legitimar e dar maior autoridade ao canto, foi sendo difundida a versão de que a organização dos cantos da igreja havia sido obra do papa S. Gregório Magno (590-604). *Ibidem*.

⁶¹ A tabela e grande parte das informações desta parte foram colhidas de: SCHMIDT-GÖRG, Joseph. *Geschichte der Messe, Das Musikwerk – eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Arno Volk Verlag. Köln, 1951. p. 5-16. e STÄBLEIN, Bruno. *Messe – Die lateinische Messe. Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite Auflage, Band 9. Bärenreiter Verlag, Kassel/J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, 1989.p.149-158.

Tabela 2 – Subdivisão das partes da missa, destacando o próprio, cânticos do celebrante e o ordinário.

Ordinário	Cânticos do Celebrante	Próprio
		Intróito
Kyrie		
Gloria		
	Oração	
	Epístola	
		Gradual
		Aleluia
	Evangelho	
Credo		
		Ofertório
	Prefácio	
Santo		
	Pai Nosso	
Agnus Dei		
		Comunhão
	Oração	
	Ite missa est	

Os primeiros documentos de música para missa a mais de uma voz aparecem desde o século IX; chama a atenção, nos arquivos da época, o fato de que a maioria das peças a duas ou três vozes é de música para o próprio da missa.⁶² Nestas peças, o número maior de vozes, em geral três, era alcançado através da inserção de vozes que se moviam paralelamente ao tema gregoriano, com distâncias de quarta e quinta acima e abaixo do tema.

A partir dos primeiros exemplos de música polifônica para missa, acontece, gradativamente, uma mudança quanto à ênfase de compor para o próprio da missa. Nos séculos seguintes, a tendência de se compor mais para o ordinário foi se cristalizando, já que era maior a possibilidade de reutilização das obras, devido ao uso fixo desses textos na liturgia. Dessa mudança de ênfase, foi possível desenvolver a idéia de missa como

⁶² O tratado musical *Musica Enchiriadis*, do século IX, apresenta os primeiros modelos de música para missa a mais de uma voz. Quanto à primazia das peças polifônicas usando textos do próprio da missa, podemos ter uma idéia comparando a divisão entre música para ordinário e próprio na fonte do *Winchester Tropharium*, do Século XI: composto de, entre outros, 55 Aleluia e 19 tractus (canto do

composição musical cíclica, abrangendo o texto completo do ordinário. Do século XIV, vêm, então, os primeiros registros de missas completas, de autores conhecidos ou não:

- Guillaume de Machaut (1300? 1377) – Messe de Notre-Dame
- Messe de Tournai
- Missa de Toulouse
- Missa de Barcelona

Partindo dessa modificação na forma de compreender a música para a missa, diversos compositores contribuíram para o estabelecimento, nos séculos seguintes, de um grande leque de recursos para musicar o texto do ordinário.⁶³ Nesse período, continuam a ser raras as missas compostas inteiras, abrangendo todas as partes do ordinário. Com maior frequência, é possível identificar missas formadas de partes compostas por autores diferentes e reunidas de acordo com o gosto e conveniência do regente de cada coro. Nota-se também, claramente, o intercâmbio entre a música profana e a música sacra em geral, com um crescente avanço das formas e estilos profanos como inspiração para a composição sacra. Sem dúvida, a fluidez, cada vez maior, entre música sacra e profana pode ser explicada pelo fato de que muitos músicos dividiam suas atividades, igualmente, entre a igreja e as cortes dos nobres ou, também, por serem responsáveis, dentro de uma corte, pela música tanto sacra quanto profana.

Procurando sintetizar as diferentes possibilidades de composição de missas entre os séculos XIV a XVI, podemos ressaltar alguns dos tipos mais recorrentes:

- Missas baseadas em um *cantus firmus* determinado, sacro ou profano⁶⁴. Essas obras faziam uso de técnicas contrapontísticas complexas. O *cantus firmus*, geralmente colocado no tenor, em valores longos, era apresentado integralmente uma ou duas vezes em cada parte da Missa, dependendo da extensão do texto, sendo um dos pontos mais importantes para dar unidade à missa e fortalecê-la como forma cíclica.

próprio da missa, usado no lugar do Aleluia, antes do Evangelho, durante os períodos de penitência) contra 12 *Kyrie* e 8 *Gloriae*.

⁶³ Citando, rápida e esquematicamente, apenas três compositores importantes no século XV e seus recursos de composição para missa: Johannes Ockeghem (c.1410-1497) – uso de blocos homofônicos como contraposição dentro da estrutura polifônica da missa. Jakob Obrecht (1450-1505) – uso de imitação, diminuição e aumento do *cantus firmus*, uso de seqüências. Josquin Desprez (c. 1440- 1521) – Alternância entre seções homofônicas e polifônicas, sendo as primeiras usadas como forma de ressaltar o texto.

⁶⁴ Um dos *cantus firmi* profanos mais usados, desde o século XIII, foi “l’homme armé”, uma canção de soldados utilizada como tema para missas de compositores como Dufay, Josquin, Ockeghem e em duas missas compostas por Palestrina.

- Missas de paródia. Eram obras polifônicas pré-existentes, de caráter sacro ou profano, que recebiam o texto do ordinário da missa, podendo assim ser reutilizadas.
- Ordinário polifônico. Missas com tema gregoriano tratado de forma polifônica. Forma alternada contrapondo partes gregorianas em uníssono com partes polifônicas.
- Missas policorais. Mais presentes a partir do início do século XVI, são missas baseadas no princípio da homofonia. Utilizam, como principal recurso, a contraposição entre diferentes coros, seja vocais ou instrumentais. A tendência do estilo policoral foi a de aumentar gradativamente o número de vozes nas composições, o que acabou por se transformar em empecilho para o entendimento do texto cantado.

O ponto de partida do período histórico mais relevante para o nosso estudo é a música polifônica para missa que, a partir do início do século XVI, apresenta facetas e possibilidades múltiplas de composição e já é influenciada, de forma decisiva, pela música profana.

A reforma protestante, além de ter significado o início de novas correntes de pensamento e de culto, dentro do cristianismo, teve efeitos marcantes para a música sacra. Os reformadores conheciam, como referência de música sacra, obras com grande influência da música secular, alto grau de artificialidade⁶⁵, em língua latina e longe da compreensão e participação da assembleia. Procuraram, então, como instrumento de propagação das suas idéias, usar músicas de melodias mais simples e conhecidas do povo⁶⁶, com o texto em língua vernácula.

A igreja, através do Concílio de Trento (1545-1563), procura detectar e corrigir os problemas existentes, tanto no campo teológico quanto litúrgico. As questões litúrgicas foram tratadas de forma breve e, podemos dizer, quase superficial. Porém, atrelada à discussão da liturgia, foi tratada, também sucintamente, a questão musical.

Dois pontos principais podem ser ressaltados, dentro das decisões do concílio quanto à música:

⁶⁵ O termo é usado, aqui, no sentido do uso extremo de técnicas complexas de composição, como contraponto intrincado, grande número de vozes, politextualidade.

⁶⁶ Muitas das melodias de corais luteranos foram retiradas de cantos paralitúrgicos e de canções populares. Podemos ver nisso uma continuação da prática da paródia, já presente na composição para missas desde o século XIV.

- A rejeição ao uso de melodias profanas, como base ou tema, na composição de missas.
- A música deveria ser composta de tal forma que o texto pudesse ser claramente entendido.

Desses dois pontos, certamente, o segundo representava a maior preocupação do concílio, levando-se em conta o uso catequético da música nas igrejas protestantes. Nas missas polifônicas da época, com frequência, em partes de textos mais longos, como *Gloria* e *Credo*, usava-se o recurso da politextualidade, de modo que cada uma das vozes era responsável por uma parte do texto que era cantado simultaneamente. A compreensão do texto cantado era dificultada, ainda mais, pela técnica de contraponto intrincado, aliada a um grande número de vozes.

Na discussão sobre o tipo de música adequado para missa, visando a clareza do texto e o incentivo à devoção dos fiéis, havia a idéia de coibir os abusos existentes⁶⁷. Mas havia, também, a preocupação em manter, na música, o aspecto festivo e artístico que ela trazia até então. Essa era uma forma, até mesmo, de fazer oposição à liturgia mais ascética de algumas linhas do protestantismo, em especial a dos calvinistas. Ponderando os diversos argumentos, a 22ª reunião do concílio, do dia 17 de Setembro de 1562, promulgou a permissão do uso da polifonia, desde que “as palavras possam ser compreendidas claramente por todos”.⁶⁸

O concílio reconheceu na música de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), o seu ideal para a composição de missas. Ele usava a polifonia de forma transparente para as partes da missa cujo texto fosse mais curto. Para as outras partes, com textos mais longos, utilizava trechos de homofonia com o texto praticamente declamado, a fim de facilitar sua compreensão. Esse reconhecimento tornou-se efetivo com a nomeação de Palestrina para o cargo de compositor do coro papal pelo papa Pio IV (1559-1565).⁶⁹

⁶⁷ Em alguns casos de missas sobre *cantus firmi* profanos, os textos das canções, muitas vezes de conteúdo duvidoso e impróprio para a liturgia, era mantido na sua íntegra, escondido pelo grande número de vozes e pela declamação simultânea dos textos.

⁶⁸ KIRCHENMUSIK.

⁶⁹ Estudiosos atribuem a Palestrina uma compreensão quase total dos objetivos do concílio de Trento, quanto à reforma da música sacra. Não somente pela sua longa experiência com a música sacra da época, em seu posto como regente do coro papal, mas também pelas suas ligações com diversos clérigos de destaque no movimento da contra-reforma. Entre eles figurava o papa Marcelo II (1501-1555), cujo pontificado durou somente 21 dias durante o concílio, assim como o cardeal S. Carlos Borromeo, participante destacado no encontro como responsável pela comissão encarregada de coordenar as reformas da música sacra no período posterior ao concílio. Outra figura de central importância como influência na compreensão litúrgica e musical de Palestrina foi S. Filippo Neri, fundador da congregação do oratório, da qual foi diretor musical. (OTTEN, p. 1e 2.)

Sendo a música de Palestrina polifônica e *a capella*, foi necessário um posicionamento pós-conciliar que estabelecesse parâmetros para o uso de instrumentos nas missas. O Concílio de Milão (1565) permitiu somente o uso do órgão, porém, apenas três anos depois, o Sínodo de Ravena (1568) flexibilizou essas disposições, abrindo possibilidade para a utilização de outros instrumentos nas missas.

Em Roma, neste período, encontramos compositores cuja obra continha quantidade bastante expressiva de missas e cujo estilo se mantém polifônico⁷⁰, procurando, no entanto, uma adequação às normas do concílio de Trento. Mas, em Veneza, a situação é muito diversa. Ali, sediado na basílica de S. Marco, em especial, a partir da nomeação de Adrian Willaert (1490-1562) como mestre de capela, em 1527, estabeleceu-se um novo estilo de composição pela atuação de compositores que, em sua maioria, se dedicavam, principalmente, à composição de outros gêneros que não a missa.⁷¹

Algumas características do novo estilo, que mostram claramente a sua diferenciação da escola romana são aqui citadas:

- Uma crescente primazia da voz superior sobre as outras e, a partir disto, uma preferência pela escrita homofônica, na qual, freqüentemente, as vozes eram divididas em vários coros.
- Uso de instrumentos desempenhando não somente a função de acompanhamento, mas também fazendo contraposição aos grupos vocais.⁷²

⁷⁰ É interessante destacar as relações estilísticas entre Palestrina e três compositores de grande destaque na música sacra polifônica na Espanha. Cristóbal de Morales (1550-1553), integrante do coro papal entre 1535 e 1545, cujas missas podem ter influenciado a obra de Palestrina. Francisco Guerrero (1528-1599), aluno de Morales na Espanha. E Tomás Luís de Victoria (1548-1611), provavelmente aluno de Palestrina durante a sua estadia em Roma.

⁷¹ Na obra de compositores da escola romana como Morales, Palestrina e Victoria podemos constatar a composição de um grande número de missas, chegando, como no caso de Palestrina, a um número superior a 100. Já na escola veneziana, a preferência é pela composição de textos fora do ordinário, sendo Adrian Willaert e Giovanni Croce (1557-1609) os que deixaram maior número de missas: o primeiro nove e o segundo treze. A música da escola veneziana privilegia outros textos sacros que não os do ordinário da missa usando, para a expressão deles, a música monódica e o estilo concertante. (KAST p. 181).

⁷² Segundo Ongario, na segunda metade do séc. XVI foi institucionalizada a contratação de instrumentistas em Veneza: “A maior mudança ocorrida durante o mandato de Zarlino (1565–90), foi em 1568 a nomeação de um grupo permanente de instrumentistas, para colaborar na celebração dos dias festivos mais importantes, uma formalização de uma prática existente. Nas décadas subsequentes os procuradores aumentaram este grupo. Alguns dos instrumentistas deveriam sustentar as vozes do coro, outros parecem ter sido engajados somente para tocar partes instrumentais. Em todas as festas maiores, este núcleo de instrumentistas era completado por algo entre quatro até catorze músicos adicionais. (The major change that occurred during Zarlino's tenure (1565–90) was the appointment in 1568 of a permanent group of instrumentalists to assist in the celebration of the most important feast days, a formalization of an existing practice. In subsequent decades the procurators added to this group: some of the instrumentalists were required to support the voices of the choir, others seem to have been hired

- Contraposição espacial de grupos sonoros contrastantes.
- Preocupação de sujeitar o acento rítmico da melodia ao acento do texto, facilitando, assim, sua compreensão. Uso de efeitos rítmicos e de dissonâncias com o intuito de ressaltar elementos textuais.

Os dois estilos, coexistentes a partir do século XVI, foram denominados por Cláudio Monteverdi como, respectivamente, *prima prattica*, para o estilo romano incorporado por Palestrina e sua escola; e *seconda prattica*, para o estilo da escola veneziana. Teóricos posteriores deram às duas escolas os nomes de *stile antico* e *stile moderno*⁷³. Desde o século XVII, diversos compositores mesclam, em sua prática, os dois estilos dentro de uma mesma composição, lançando as bases do que seria, posteriormente, chamado de estilo misto.⁷⁴

Para os governos absolutistas do século XVII, o poder terreno era a representação do poder divino. Assim como a música feita nas cortes devia ser suntuosa, para representar a riqueza e o poder dos reis, a música na igreja devia refletir a glória e o poder divinos. A nobreza, patrocinadora das artes, tanto na corte quanto na igreja, incentivava a música de alta qualidade, como forma de representação do seu poder político e econômico⁷⁵. Na missa, a eucaristia é o momento em que a majestade divina (*maiestas domini*) se manifesta e a música deve acompanhar esse acontecimento dignamente.

exclusively to play instrumental music. On all major feast days this nucleus of instrumentalists was supplemented by anything from four to 14 additional players.) (ONGARIO, 2003.)

⁷³ SENN, p. 183. Os termos foram definidos por Monteverdi, de forma clara, em sua resposta ao teórico G. M. Artusi que, no artigo L'Artusi *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica*, de 1600, acusou o compositor de quebrar e subverter as regras de contraponto estabelecidas por Zarlino, além de introduzir dissonâncias de forma súbita e sem preparação adequada. Em sua fundamentação, Monteverdi argumenta que, na *prima prattica*, a “música é senhora do discurso” e, na *seconda*, “o discurso é senhor da música”, sendo assim, o contraponto deverá permitir algum tipo de compromisso a favor da melhor expressão do texto. (CHEW, Geoffrey. *Monteverdi, Claudio - Theoretical and aesthetic basis of works, The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 23/01/2008.)

⁷⁴ Na obra do próprio Monteverdi, há exemplos de mescla de estilos, como em sua *Messa a 4 da capella Selva morale* (1641), à qual ele acrescentou partes concertantes que poderiam ser usadas no lugar das partes em estilo antigo. (SENN, p. 184)

⁷⁵ “O brilho do Santo Império Romano se perpetua nos príncipes, como participantes, como membros deste império. Príncipes, Bispos e Abades são seus representantes. Como alegoria da ordem e da harmonia terrenas eles são a uma representação das regências divina e secular. Como os palácios aparecem como representação dos príncipes, assim são as igrejas barrocas com cúpulas uma representação da majestade divina. [...] As áreas livres diante dos palácios e das igrejas devem despertar a percepção para o horizonte e para o infinito”. (HABERL p. 153.) (Der Glanz des heiligen Römischen Reiches lebt weiter in den Fürsten als Teilhabern, als Glieder dieses Imperiums. Fürsten, Bischöfe und Äbte sind seine Repräsentanten. Als Allegorie der Weltordnung, und Weltharmonie sind sie eine Rāpresentation des göttlichen und des weltlichen Regiments. Wie die Paläste als Darstellung des Fürsten erscheinen, so sind die Barocke Kuppelkirchen eine Darstellung der göttlichen Majestät. [...] Der freie Raum vor den Palästen und Kirchen soll den Sinn für Weite und Grenzlosigkeit wecken.)

É enorme a influência da música profana, em parte, porque os mesmos músicos são responsáveis pela música, tanto nas cortes como nas igrejas. Assim, os recursos de expressão musical mais usados na música profana são levados para a música sacra de forma natural, com o objetivo de torná-la o mais suntuosa possível, adquirindo uma função representativa que reforça, ainda, os ideais pós-tridentinos de vitória da igreja e de exposição de seus dogmas e do seu poder.⁷⁶

A música polifônica tem grande destaque nas celebrações litúrgicas, dando a elas a solenidade e a festividade almejadas. Mas, talvez pelo fato de os compositores serem, em número crescente, leigos e não mais religiosos, a liturgia, principalmente os textos fixos da missa, são encarados como excelentes pretextos para a expressão artística. Não existe mais a preocupação única de subordinar a música ao rito litúrgico e à letra dos textos. O objetivo passa a ser, também e cada vez mais, o de alcançar a excelência estética.⁷⁷ Até mesmo pela localização do coro dentro das igrejas, fica claro o distanciamento entre música e liturgia:

“No limite fronteiro entre a igreja e o exterior, está o coro, uma tribuna distanciada do presbitério, que reflete a separação e a independência adquiridas pela expressão musical no barroco diante da ação litúrgica.” (MARTIMORT, p.118)

A comparação feita por Claudio Monteverdi em sua disputa com Artusi afirmando que, no estilo moderno, a palavra deve dirigir a música, pode ser tomada como ponto de partida para entender o posicionamento dos compositores quanto à relação entre música e palavra. Na escola de Palestrina, seguindo as determinações do Concílio de Trento, o objetivo principal era o de evitar influências profanas na música e tornar o texto o mais inteligível possível. As gerações seguintes, porém, principalmente nas escolas veneziana e napolitana, desejavam não somente comunicar o texto, mas também descrevê-lo musicalmente e, se possível, usá-lo de modo a comover, ensinar e deleitar as pessoas⁷⁸. A retórica, como parte integrante da formação dos músicos, teve

⁷⁶ “A disseminação da pompa barroca, que procurava uma expressão musical adequada às catedrais amplas e extremamente suntuosas, deu origem, na escola romana, ao estilo “colossal” que, usando até doze coros, se afirmou também nas composições para missa. A obra mais representativa desse gênero é a missa a 53 vozes de O. Benevoli para a inauguração da Catedral de Salzburgo (1628)”. (SENN, p.192)

⁷⁷ “Explicamos, por outro lado, que a música eclesiástica, por ir passando progressivamente para as mãos dos seculares, se esquecesse mais de uma vez de que a sua função teria que subordinar-se às exigências do culto. A extensão que se dava às interpretações musicais, transcendia com frequência o processo litúrgico, e como já não se entendia a liturgia e, por outra parte, prevaleciam critérios puramente estéticos, o culto eclesiástico se viu não só inundado, senão oprimido pelo domínio onipotente da arte, até dar a impressão de ser o culto ‘concertos sacros sob pretexto da liturgia’. Dificilmente a música queria sujeitar-se à letra dos textos” (JUNGMANN, p. 203)

⁷⁸ “Todos os conceitos retóricos relacionados à música originaram-se na extensa literatura sobre oratória e retórica dos antigos escritores gregos e romanos, principalmente de Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

papel de destaque na composição musical dos séculos XVII e XVIII.⁷⁹ O músico deveria ser, assim como o orador, capaz de captar a atenção dos seus ouvintes, mas não somente isso, também deveria despertar neles diferentes afetos, através da descrição musical das paixões humanas, para, finalmente, convencê-los da veracidade dos argumentos apresentados⁸⁰. Se, na música profana, principalmente na ópera, a grande gama dos afetos humanos era posta à vista, para comover o público, na música sacra, esse recurso passou a ser utilizado muito mais, ainda, não somente para representar a glória e o poder divinos, mas como agente de propagação e fortalecimento da fé.⁸¹ Para alguns, “provocar e satisfazer os afetos” deveria ser “o objetivo último da música”⁸².

Entre as heranças mais duradouras e de maior influência está a divisão em cinco partes da arte do discurso verbal em *inventio* (achando o argumento), *dispositio* (ordenando o argumento), *elocutio* (estilo) *memoria* e *pronunciatio* (apresentação), com o objetivo de comover (*movere*), deleitar (*delectare*), e instruir (*docere*). As exigências de Quintiliano para um orador bem treinado incluíam ‘conhecimento dos princípios da música, que tem o poder de excitar ou acalmar as emoções humanas.’ WILSON, 2003. (All rhetorically related musical concepts originated in the extensive literature on oratory and rhetoric by ancient Greek and Roman writers, principally Aristotle, Cicero and Quintilian. Among the enduring and influential legacies of this tradition is a fivefold division of the art of verbal discourse into *inventio* (finding the argument), *dispositio* (ordering the argument), *elocutio* (style), *memoria* and *pronunciatio* (delivery), with the aim of moving (*movere*), delighting (*delectare*) and instructing (*docere*). Quintilian’s requirements for the well-trained orator included ‘knowledge of the principles of music, which have power to excite or assuage the emotions of mankind’).

⁷⁹ O sistema educacional europeu, desde a idade média, compreendia o estudo do *trivium* - gramática, lógica e retórica – como ponto de partida, passando depois para o *quadrivium* – aritmética, geometria, astronomia e música, criando com isso um embasamento suficiente para o estudo da filosofia e da teologia.

⁸⁰ “Um afeto (*Affekt* em alemão, do grego ‘*pathos*’ e do latim ‘*affectus*’) consiste num estado de espírito racionalizado. Depois de 1600 a representação dos afetos se tornou uma necessidade estética da maioria dos compositores barrocos, independente da sua nacionalidade, e a base fundamental de numerosos tratados. Durante o período Barroco o compositor estava obrigado, como o orador, a provocar nos ouvintes estados emocionais idealizados – tristeza, ódio, amor, alegria, ira, dúvida e assim por diante – e todos os aspectos da composição musical refletiam este propósito afetivo. Enquanto era mais fácil apreciar isto na música associada a um texto, o objetivo da música instrumental era o mesmo”. BUELOW (An affect (‘*Affekt*’ in German, from the Greek ‘*pathos*’ and the Latin ‘*affectus*’) consists of a rationalized emotional state or passion. After 1600 the representation of the Affects became the aesthetic necessity of most Baroque composers, whatever their nationality, and the fundamental basis of numerous treatises. During the Baroque period the composer was obliged, like the orator, to arouse in the listener idealized emotional states – sadness, hate, love, joy, anger, doubt and so on – and every aspect of musical composition reflected this affective purpose. While it was easier to appreciate it in music associated with a text, the aim in instrumental music was the same.)

⁸¹ A música sacra protestante, principalmente a luterana na Alemanha, incentivada pela afirmação de Lutero: “Pois a música é um dom e favor de Deus, não um dom humano[...] música é um sermão em som” (LUTHER, *apud* BARTEL, P.3) desenvolveu, de forma sistematizada, a retórica musical. Segundo Bartel, “somente na Alemanha isto se desenvolveu em uma adoção entusiástica e adaptação da terminologia retórica, métodos e estruturas. Isto resultou numa verdadeira retórica musical, um ‘dialeto local alemão’ que floresceu particularmente nas obras de *Kantors* luteranos.”(BARTEL, p. ix)

(For music is a gift and largesse of God, not a human gift. [...] music is a sermon in sound...

...only in Germany did this develop into an enthusiastic adoption and adaptation of rhetorical terminology, methods and structures. This resulted in a veritable music rhetoric, a “local German dialect” which flourished particularly in the writings of Lutheran *Kantors*.)

⁸² DAMANN, p.813.

Este objetivo poderia ser alcançado através da utilização calculada das tonalidades, figuras rítmicas e melódicas, assim como de dissonâncias e de pausas.⁸³

A ópera, como um dos gêneros musicais mais propícios para a representação e excitação dos afetos, passa a exercer grande influência no estilo de composição de missas:

“Em geral a reserva dos compositores de dar uma interpretação própria aos textos da missa, típica do século XVII, começa a dar lugar a um crescente e intensivo desejo de expressão, que recorre também a elementos da música profana, principalmente da ópera. Ao lado da seriedade da oposta mentalidade litúrgica do *stile antico* estão a alegria mundana e a solenidade da fé, que vem à tona tanto nas construções suntuosas das igrejas como em uma música sacra assertiva e jubilosa.” (SENN, p.195)⁸⁴

A escola romana, apesar de manter uma tendência conservadora com a manutenção do estilo polifônico dentro dos moldes de Palestrina, recebe algumas influências do estilo concertante. São claramente reconhecidas nas práticas de acrescentar linhas de baixo contínuo às obras de Palestrina, adaptações de suas missas para outras formações e acréscimo de partes instrumentais.⁸⁵

Na Itália do final do século XVII, nota-se um deslocamento dos centros musicais, tendo Nápoles como cidade de maior destaque, tanto para a música secular quanto sacra. Óperas, oratórios e cantatas apresentavam rica instrumentação, com grandes grupos de metais e madeiras, além das cordas. Diferentemente dos séculos anteriores, a música vocal não é mais vista como base única para a composição musical, a música instrumental adquire a primazia e passa a influenciar a condução das partes vocais.⁸⁶ As missas compostas pela escola napolitana ou sob sua influência mesclam

⁸³ “O compositor barroco planejava o conteúdo afetivo de cada obra, ou seção ou movimento de cada obra, com todos os recursos do seu ofício, e ele esperava que a resposta da sua audiência fosse baseada num conhecimento equivalente do significado de sua música. Todos os elementos da música – escalas, ritmo, estrutura harmônica, tonalidade, alinhamento melódico, formas, cores instrumentais, etc. – eram interpretadas afetivamente. Os estilos, formas e técnicas de composição da música barroca eram, portanto, sempre o resultado deste conceito dos afetos.” BUELOW, 2003. (The Baroque composer planned the affective content of each work, or section or movement of a work, with all the devices of his craft, and he expected the response of his audience to be based on an equally rational insight into the meaning of his music. All the elements of music – scales, rhythm, harmonic structure, tonality, melodic range, forms, instrumental color and so on – were interpreted affectively. The styles, forms and compositional techniques of Baroque music were therefore always the result of this concept of the Affects.)

⁸⁴ Im allgemeinen beginnt die dem 17. Jh. eigene Zurückhaltung in der persönlichen Ausdeutung des Messetextes einem subjektiv gesteigerten, intensiveren Ausdruckswillen Platz zu machen, der auch Elemente der weltl. Musik, vor allem der Oper heranzieht. Neben dem Ernst und der jenseitig-liturg. Gesinnung des *stile antico* stehen Weltfreude und Feierlichkeit des Bekenntnisses, die ebenso in diesseitig-prunkvollen Kirchenbauten wie in einer lebensbejahenden, jubelnden KM. zum Ausdruck kommen;

⁸⁵ Senn cita as adaptações da Missa Papae Marcelli de Palestrina para 8 vozes por F. Soriano, para quatro e doze vozes por G. F. Anerio para três coros por St. Nascimbene, além da instrumentação feita por Bach para a *Missa sine nomine* com 2 trompetes, 4 trombones, contrabaixo, cravo e órgão. (SENN, p.191)

⁸⁶ SCHMIDT-GÖRG, p. 14.

recursos formais e estilísticos desses gêneros, em voga na época. Sob tais influências, absorvem gradativamente a divisão de suas partes entre solistas e coro. As partes solistas – árias, duetos ou tercetos – alternam-se com partes corais, tanto homofônicas como polifônicas. No geral, as partes homofônicas aparecem nos trechos iniciais das grandes partes do texto do ordinário – Kyrie, Gloria, Credo –, assim como nos trechos em que se alternam com as intervenções dos solistas. Já em algumas missas desse período, pode-se notar o uso de fugas ou fugatos nos trechos finais do Gloria e do Credo, recurso bastante utilizado nos séculos seguintes, por vários compositores⁸⁷.

Há uma grande tendência de virtuosismo nas partes solísticas:

“A condução melódica dos solos é ariosa, de doçura e cantabilidade napolitanas, mas recebe também instrumentalismos, entre eles coloraturas virtuosísticas; mas coloraturas, também cadências e trinados em árias de missas são “não somente uma forma puramente ornamental, senão um princípio expressivo” (Fellerer)” *apud* (SENN, p. 195)⁸⁸

Subdivisões, cada vez mais frequentes, são feitas nos textos do Ordinário da Missa com o intuito de melhor aproveitá-los para a expressão musical, a partir dos afetos diferentes do texto de cada parte⁸⁹. Pelo excesso de subdivisões com finalidades expressivas, as dimensões das composições foram tomando proporções que extrapolavam, em muito, os limites do rito litúrgico. Para resolver esse impasse, a solução encontrada, partindo de parâmetros obviamente estéticos, em detrimento dos litúrgicos, foi o de definir como Missa, enquanto gênero musical, o textos do *Kyrie* e do *Gloria* do ordinário da Missa. Musicalmente, quando a referência fosse feita ao Credo, o termo passaria a se referir aos textos do *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* do Ordinário.

Registros históricos apontam a prática de reduzir a Missa ao *Kyrie* e *Gloria* na Escola Napolitana no século XVII:

“Mas o stilo antiquo invade diversas missas no comum ‘stilus mixtus’. A mistura é traçada por três elementos principais: coros em stilo antiquo com dobramento orquestral das vozes; coros onde a orquestra tem um papel

⁸⁷ Senn e Schmidt-Görg apontam Antonio Bertali (1605-1669) como um dos precursores no uso de fugas e fugatos para as partes do Amén tanto do Gloria quanto do Credo. (SENN. P. 193, SCHMIDT-GÖRG, p. 13)

⁸⁸ Die Stimmführung des Solos ist ariös, von neap. Weichheit und Kantabilität, nimmt aber auch Instrumentalisten, mitunter virtuose Koloraturen auf; aber Koloratur, auch Kadenz und Triller in Messenarien sind “nicht eine rein ornamentale Form, sondern Ausdrucksprinzip”.(Fellerer).

⁸⁹ Apesar da preocupação de representar os afetos do texto da missa, tendência era a de focar um afeto mais geral para cada parte: “Sem levar em conta representações sonoras de palavras isoladas, como “*descendit*”, “*ascendit*”, *vivos et mortuos*”, entre outras, a composição das partes individualmente era definida mais pela atmosfera geral do texto do que pelas palavras isoladamente.” SENN, p 195 (Von tonmalerischen Figuren auf einzelne Worte, wie “*descendit*”, “*ascendit*”, *vivos et mortuos*”, abgesehen, bestimmte die Kompos. der Einzelteile, eher ein allgemeiner Stimmungsgehalt als das einzelne Textwort.)

proeminente na organização formal; e música para vozes solistas. Para acomodá-los, o texto da Missa era seccionado, como em algumas composições do século XVII, sendo que para os Napolitanos as partes individualmente eram mais ou menos independentes entre si e a música mais importante para missa consistia em composições somente do Kyrie e do Gloria.”⁹⁰

Outra forma de composição do período é a chamada “missa concertata”⁹¹, na qual os instrumentos têm partes solísticas obrigatórias, desempenhando um papel tão importante quanto as partes vocais.⁹² Há uma integração da orquestra,⁹³ dentro das composições para a missa, através de uma transição “do coral para o princípio solista individual com o som das cordas como base” (OREL *apud* SENN, p. 196)⁹⁴

Do ponto de vista formal, existe também uma preocupação dos compositores em dar, às suas missas, unidade temática. A forma A B A, presente em óperas, cantatas e oratórios, também é utilizada, com frequência, nas missas, raramente dentro de movimentos mais curtos, mas para dar unidade formal às partes do ordinário da missa. Para isto, podemos encontrar repetição ou citação de motivos nas seguintes partes:⁹⁵

- *Kyrie* – primeiro e segundo *Kyrie* iguais ou com grandes semelhanças, em contraposição ao *Christe*, freqüentemente solístico. Em algumas composições os motivos do *Kyrie* ainda reapareceriam no final no *Agnus Dei*.

⁹⁰ But the *stile antico* also pervades many masses in the more common ‘*stilus mixtus*’. The mixture is drawn from three main elements: choruses in *stile antico* with orchestral doubling of the voices; choruses where the orchestra plays a prominent part in the formal organization; and music for solo voices. To accommodate these, the text of the Mass was sectionalized, as in certain 17th-century settings, except that for the Neapolitans the individual items were more or less independent of each other and much important mass music consists of settings of only the Kyrie and Gloria. (ARNOLD e HARPER)

⁹¹ Senn define o termo concertato da seguinte forma: “o ‘*concertato*’ ou ‘*da concerto*’ colocado após o título de uma composição não tem um significado único, mas denomina a contraposição ou mescla de grupos instrumentais ou vocais (temporalmente concomitantes ou em sucessão) principalmente de uma ou várias vozes que se destacam do restante do grupo sonoro”. SENN, p. 187. (Das dem Titel einer Kompos. nachgesetzte “*concertato*” oder “*da concerto*” hat keine einheitliche Bedeutung, sondern bezeichnet die Gegenüberstellung oder Mischung instr. oder vok. Klanggruppen(in zeitlichem Mit-oder Nacheinander) insbesondere einer oder mehrerer Einzelst., die sich vom übrigen Klang abheben.)

⁹² No estilo concertato, as partes vocais e instrumentais se encontravam em igualdade, não só de sua importância, mas tinham também características estruturais e formais tão próximas que possibilitavam, de acordo com a necessidade da situação, a substituição de uma parte vocal por uma instrumental e vice-versa.

⁹³ “Uma instrumentação diversificada em diferentes formações é utilizada, violinos (até quatro), violas contralto e tenor (até quatro), violetas (quatro) gambas, contrabaixo, clarinos, cornetas, que já desde o último quarto do século vem sendo gradativamente substituídos pelos oboés, fagotes, assim como trombones em três e trompetes e quatro tessituras e tímpanos (acoplados aos trompetes); o baixo contínuo é realizado além do órgão pela teorba e pelo chitarrone.” (SENN, p. 193) (Ein buntes Instrumentarium ind verschiedenartiger Besetzung wird herangezogen, V. (bis vier), A.-und T.-Va. (bis fünf)Violetten (vier), Gamben, Kb, Clarini, Zinken, die seit dem letztem Viertel des JH. allmählich von Ob. abgelöst werden, Fg. sowie Pos. in drei und Trp. in vier St.-Lagen und Pauken (in Verbindung mit Trp.); der Bc. wird neben der Orgel von Theorbe und Chitarrone ausgeführt;)

⁹⁴ “vom chorischen zum individuell-solistischen Satzprinzip mit dem Str.-Klang als Grundlage“.

⁹⁵ SCHMIDT-GÖRG, P. 14, SENN, P. 193.

- *Hosanna* – repetição dos motivos.
- *Gloria e Credo* – repetição dos motivos da primeira parte no trecho final.

Nas partes solistas, contrariando o uso corrente da época, a ária *da capo* não é usada em Missas porque implicaria uma repetição do texto, não condizente com as necessidades da situação litúrgica. São encontradas formas mais curtas, às vezes em duas partes, a primeira terminando na dominante ou na paralela e a segunda usando o mesmo material temático para retornar à tônica.

Seguindo as tendências iniciadas no final do século anterior, principalmente na escola napolitana, o século XVIII apresenta, portanto, uma música sacra completamente ancorada nos recursos expressivos seculares, com o uso crescente de instrumentos de orquestra e do virtuosismo vocal e instrumental, mais próprios do estilo operístico e teatral do que do estilo sacro. A música, que através da representação dos afetos deveria levar os fiéis à devoção e à piedade, acaba por ser um agente de distração e de distanciamento do objetivo litúrgico maior com a sedução exercida pelo prazer estético. Na metade do século XVIII, levantam-se vozes de crítica a essa tendência:⁹⁶

“Quando tantos sons de vozes e de instrumentos e harmonizações engenhosas para não dizer luxuriantes ressoando pelas igrejas, vem atrair a atenção dos ouvidos e das almas; todas as coisas são regidas pelo prazer, nada suscita a devoção, [...] Quem não vê que com tal música os sentidos são dispersos da contemplação das coisas celestes?” (Muratori *apud* Cattaneo [2003]).⁹⁷

O ponto principal levantado pelos críticos era a primazia do estilo teatral dentro da música sacra, promovendo um enorme afastamento de uma das principais premissas estabelecidas pelo concílio de Trento, a eliminação de elementos profanos na música sacra.

Inspirado pelas críticas cada vez mais numerosas por parte do clero e em preparação para o ano santo de 1750, o papa Bento XIV (1740-1758) promulgou, em 19 de Fevereiro de 1749, a encíclica “*Annus, qui hunc vertentem annum insequitur*”, estabelecendo os parâmetros para uma música sacra que “inclinasse as almas dos fiéis à

⁹⁶ Fellerer cita, além de A. L. Muratori, cujos escritos condenavam os abusos da música sacra vigente, também os escritos do provincial de Tarragona que, em 1738, condenavam o “*lacrimabilem musicae liturgicae statum*”. Cita, ainda, o cardeal J. Bona que, em 1744, diz: “a música sacra serve, não à alegria sensorial, mas ao despertar da piedade e deve na sua expressão e interpretação corresponder a estes objetivos”. FELLERER, p. 149 ([...] dass die Kirchenmusik nicht der sinnlichen Freude, sondern der Erweckung der Frömmigkeit diene und in Ausdruck und Vortrag diesem Ziele entsprechen müsse..)

⁹⁷ “Quando tanti rumori di voci e di strumenti e armonizzazioni ingegnose per non dire lussuose risuonano nelle chiese, vien rapita l’attenzione dell’udito e degli animi: tutto le cose sono ordinate per il diletto nulla eccita la devozione, [...] Chi non vede che con simili musiche l’animo è diltolto dalla contemplazione delle cose delesti?” A. L. Muratori, *Liturgia romana vetus*, Venezia 1748, I.

devoção e piedade”.⁹⁸ Confirmando as disposições do concílio de Trento e diversos decretos da Congregação dos Ritos⁹⁹, a encíclica condena o uso de elementos teatrais (profanos)¹⁰⁰ e confirma a necessidade de ter, principalmente na composição de missas, o texto completo e claramente inteligível. O uso do órgão como instrumento litúrgico por excelência é incentivado e a atuação dos instrumentos de orquestra é submetida a regras mais severas. A encíclica apresenta uma lista de instrumentos não desejáveis na música sacra, pelo seu caráter demasiadamente teatral, mas não condena a música sacra orquestral de forma geral.¹⁰¹ Pela primeira vez, um escrito litúrgico da igreja relaciona, claramente, instrumentos orquestrais permitidos dentro da missa, dando assim uma legitimação tácita ao acompanhamento orquestral para a música sacra, que poderá sim, ao contrário do que vinha sendo afirmado através dos séculos, contribuir para a criação da atmosfera de piedade e contrição durante a missa. Os instrumentos serão úteis para reforçar o entendimento do afeto do texto em questão, além de ser um recurso bem-vindo para a sensibilização dos fiéis (*movere*):

“O despertar do afeto interno dá sentido à música sacra instrumental, já que através dela, muito além do efeito da música vocal, o povo pode ser conduzido e sensibilizado para o sentido das coisas espirituais. Para o cumprimento desta missão é necessário que o caráter vocal predomine e que os instrumentos não se pautem em efeitos virtuosísticos. Eles devem, em prol do entendimento da palavra e do recolhimento, de acordo com a situação, também calar. A palavra deve se manter clara e não pode ser encoberta por uma orquestração muito forte. A atmosfera de piedade deve definir tanto a forma instrumental quanto musical como um todo.” (FELLERER, p.150)¹⁰²

⁹⁸ “*Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat*”. ANNUS QUI HUNC, apud FELLERER, p. 151.

⁹⁹ Cf. p. 25.

¹⁰⁰ O emprego do termo teatral como sinônimo do profano, nos textos litúrgicos do século XVIII, é comentado da seguinte forma: “Em regra são censurados os elementos operísticos da música sacra instrumental, que distraem os fiéis da devoção ou dificultam a participação litúrgica.[...] Na teoria musical do século XVIII dentro da teoria dos estilos havia a categoria do teatral, mas não a do profano. Portanto, ficava extremamente cômodo usar ambos os termos como sinônimos, uma vez que as dificuldades que se colocam e se desfazem por si mesmas na definição de profano na música sacra até hoje não estão resolvidas.” (UNVERRICHT, p.159) (In der Regel werden die opernmässigen Züge der kirchlichen Instrumentalmusik gerügt, welche den Kirchenbesucher von der Andacht ablenken oder eine liturgische Mitfeier verhindern. [...] In der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts gab es innerhalb der Stillehre zwar den Begriff des Theatralischen, nicht aber den des Weltlichen. So lag es äusserst nahe, beide Bezeichnungen synonym zu verwenden, zumal die Schwierigkeiten, die sich bei der Begriffsbestimmung des Weltlichen in der Kirchenmusik ergeben und von selbst einstellen, bis jetzt noch nicht ausgeräumt sind.)

¹⁰¹ Devido a diferentes enfoques na tradução da encíclica *Annus qui*, existem controvérsias sobre a exatidão da lista de instrumentos censurados nela: Fellerer inclui na lista tímpanos, trompas, trompetes, flautas, saltérios e alaúdes, deixando como permitidos apenas os instrumentos de cordas e os oboés. Já em Kirchenmusik, as cítaras e saltérios são listados como permitidos.

¹⁰² Die Erweckung des inneren Affekts gibt der kirchlichen Instrumentalmusik ihren Sinn, da damit über die Wirkung der Vokalmusik hinaus das Volk zum Sinn der geistlichen Dinge hingeführt und erregt werden kann. Zur Erfüllung dieser Aufgabe ist es notwendig, dass der Vokalcharakter überwiegt und die Instrumente nicht auf virtuose vokale und instrumentale Effekte gerichtet sind. Sie müssen im Interesse des Wortverständnisses und der Sammlung unter Umständen auch schweigen. Das Wort muss

Outra questão abordada na encíclica é a da clareza do texto. Além de tentar recolocar o texto em posição de primazia dentro da composição musical, no caso das missas, o objetivo era também recuperar a apresentação integral do texto nas composições. O costume de musicar, de forma longa e subdividida, as partes do Kyrie e do Gloria do ordinário, em detrimento das outras partes que, em alguns casos, eram tratadas musicalmente de forma muito resumida e, em outros, eram apenas recitadas ou até mesmo suprimidas (no caso do Credo), levou o papa a confirmar, em seu documento, as disposições regulamentadas por decretos anteriores, que exigiam a apresentação integral do texto da missa.¹⁰³

A encíclica tratou também da regulamentação das épocas litúrgicas em que vigorava a proibição do uso de instrumentos: a Quaresma e o Advento (com exceção do 3º domingo do advento e 4º domingo da quaresma), assim como em Missas de réquiem e exéquias. Para esses períodos, recomendou-se o uso do canto *a capella* e do *stile antico*.¹⁰⁴

O objetivo final da encíclica *Annus qui hunc* foi retomar, para a música sacra, principalmente para a composição de Missas, a linha estabelecida pelo concílio de Trento, reafirmada por diversos decretos posteriores, mas praticamente ignorada por uma parcela significativa de compositores diante dos inúmeros recursos de expressão e de satisfação sensorial oferecidos pela música profana da época. Fellerer resume, de forma clara, os objetivos do papa com o documento, bastante condizentes com os ideais litúrgicos do período:

“A dignidade da missa na veneração da Maiestas Domini é a base do pensamento da encíclica de Bento XIV. Nela está a tarefa de despertar, com os meios artísticos pertencentes também à sua própria época, a piedade [...] Na realização da missa pomposa crescia, dentro da experiência artística, a experiência da oração e da adoração a Deus.” (FELLERER, p. 151)¹⁰⁵

A compreensão de liturgia e de música sacra, principalmente na segunda metade do século XVIII, foi marcada pela forte influência do Iluminismo. A pompa e a mística barrocas, pontos centrais de ancoramento da liturgia nos séculos anteriores, começam a

verständlich bleiben und darf nicht durch eine zu starke Orchestrierung verdeckt werden. Das Gefühl der Frömmigkeit ist für die instrumentale wie für die gesamte musikalische Gestalt bestimmend.

¹⁰³ O papa em sua encíclica reforça disposições do “*Cæremoniale Episcoporum*”, que continha todas as regras de procedimento para as diversas celebrações litúrgicas. A versão em vigor na época da encíclica era a de 1600 e o próprio papa Bento XIV promoveu atualizações em 1741 e 1752. SCHULTE.

¹⁰⁴ FELLERER, p. 150 e 151.

¹⁰⁵ Die Würde des Gottesdienstes in der Ehrfurcht vor der Majestas Domini ist die Grundlage der Gedanken der Enzyklika Benedikts XIV. In ihr liegt die Aufgabe, mit den entsprechenden künstlerischen

ser questionadas, combatidas e, gradativamente, substituídas pela disposição de encarar as diversas facetas da vida com racionalidade, na busca de entender, através da razão, tanto o mundo real como o imaginário:

“Com a sua razão e sua capacidade de pensamento, o homem pode entender e esquadrihar o mundo aparente até conseguir uma visão completa dos mundos imaginário e verdadeiro. Ele se utilizará da razão (ratio) e terá consciência de todos os processos existentes.”
(PREUSSNER, p .810)¹⁰⁶

Para alcançar essa compreensão de mundo, será necessário, não só o uso da razão, mas também a autonomia de seu uso,¹⁰⁷ livre da direção de outrem. No campo litúrgico, a nova corrente de pensamento provoca uma transição na centralidade das celebrações. O foco passa da liturgia teocêntrica, que objetiva refletir o poder e a glória divinas e conduzir os fiéis à oração e à piedade, para a liturgia antropocêntrica, que visa transmitir, através de uma religião prática, princípios morais e de conduta que façam, dos fiéis, pessoas melhores e mais úteis à sociedade. Sobretudo, há a preocupação de “edificar” os fiéis, dando a eles preceitos de “moral e virtude”.¹⁰⁸

No que se refere à liturgia, a proposta iluminista é de simplificação, pela retirada dos excessos e exageros acumulados nos séculos anteriores. O objetivo é reduzir ou extinguir diversas práticas centradas em aspectos periféricos da liturgia, cujo cultivo acabou por desviar a atenção dos fiéis do objetivo principal da missa, a celebração

Mitteln, auch der eigenen Zeit, die Frömmigkeit zu wecken[...] In der Gestaltung des Prunkgottesdienstes wuchs im Erleben der Kunst das Erlebnis der Gottesverehrung und des Gebets.

¹⁰⁶ Mit seinem Verstande, mit seinem Denkvermögen, kann der Mensch die Welt der Erscheinungen begreifen und durchdringen, bis er ein totales Bild von der vorgestellten und der wirklichen Welt erhält. Er bediene sich der Vernunft (ratio), und er wird sich alle Vorgänge, die sind, bewusst machen können.

¹⁰⁷ Em seu ensaio, “O que é Iluminismo” (Was ist Aufklärung?), Kant aborda o tema do uso da razão sem tutoria alheia: “O que é Iluminismo? É a saída do homem da sua minoridade auto-provocada. Minoridade é a incapacidades de usar a própria razão sem direcionamento externo. Esta minoridade é auto-provocada, quando a causa dela não é a falta de inteligência, mas a falta de decisão e coragem de usá-la sem o comando de um outro. *Sapere aude!* Tem coragem de usar a tua própria razão é o lema do Iluminismo” (KANT, *apud* PREUSSNER p. 810). (Was ist Aufklärung? – sie ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht im Mangel des Verstandes, sondern der Entschliessung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. *Sapere aude!* Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, ist also der Wahlspruch der Aufklärung.)

¹⁰⁸ FELLERER, p. 198. “A missa perdeu no Iluminismo a sua base teocêntrica e foi, como exigido por Kant, entendido em primeira linha como serviço à humanidade. O pensamento educativo e a expressão popular e populista na forma simples é baseada nisto, em contraste à mística do culto do Barroco” (FELLERER, p. 201) (Der Gottesdienst hat in der Aufklärung seine theozentrische Grundlage verloren und ist, wie Kant es forderte, als Dienst am Menschen in erster Linie aufgefasst worden. Der Erziehungsgedanke und der volkstümliche und volkstümelne Ausdruck in einfacher Form ist damit begründet im Gegensatz zur Kulturmystik des Barock.)

eucarística.¹⁰⁹ No que se refere à música, a simplificação contribuirá para um entendimento mais claro do texto por parte do povo em geral, o que contribuirá para o cumprimento do objetivo educativo da liturgia. A excelência artística deve, sempre que necessário, ser preterida em prol da simplicidade, buscando o entendimento dos mais simples:

“Incentivar a edificação do povo através da razão é o dever da liturgia do iluminismo. A partir disto não tem mais lugar na missa a arte superior, que no pensamento barroco é a única digna da adoração divina, mas o canto popular simples, inteligível para o povo simples e que serve para a sua edificação e educação moral”. (FELLERER, p. 201)¹¹⁰

A idéia de simplificação na música pode ser vista como a procura do uso mais ‘comedido’ dos recursos composicionais da época. A diminuição das partes solistas com elementos virtuosísticos e teatrais era proposta tanto para as vozes quanto para os instrumentos. É desejado um uso ‘racional’ do aparato musical, com o qual a solenidade e dignidade da missa continuem a ser representadas de forma digna sem, no entanto, apelar, excessiva e desnecessariamente, para o aspecto puramente sensorial da música.

As premissas estabelecidas pela encíclica *Annus qui hunc* foram tomadas como base e expandidas pelos iluministas nas regulamentações para a música sacra da segunda metade do século XVIII. Determinações mais severas, estabelecidas pelo imperador austríaco José II (1741-1790), proibindo tímpanos, trompetes e o uso da música orquestral na igreja, contribuíram para uma simplificação da música em grande parte da Europa católica da época.¹¹¹ Em diversos países de língua germânica, o uso de missas orquestrais ficou restrito aos domingos e grandes festas. Nas missas semanais, foram introduzidos cantos em língua vernácula, com melodias simples e de grande apelo popular, visando a educação do povo, segundo relatos da época:

“Na capela imperial a música sacra contemporânea já foi abolida; as igrejas restantes seguirão o exemplo, todos se alegam agora pela forte música coral,

¹⁰⁹ Uma visão resumida de algumas das reformas propostas pelos iluministas católicos pode ser vista nas idéias levantadas no sínodo de Pistóia (1786): “É deveras interessante o elenco de pontos a reformar no campo litúrgico assinalado por esse Sínodo de Pistóia: um só altar em cada templo, participação dos fiéis, abolição da cobrança pela missa, redução das procissões, **música simples, grave e adaptada ao sentido das palavras**, ornamentação que não ofenda nem distraia o espírito, reforma do breviário e do missal, um novo ritual, redução do excessivo número de festas, leitura em um ano da Sagrada Escritura no ofício, etc.” (BOROBIO, p. 120) – grifo meu. Cf. p. 28 e 29.

¹¹⁰ Durch den Verstand die Erbauung des Volkes zu fördern ist die Aufgabe der Liturgie der Aufklärung. Daher hat nicht mehr die hohe Kunst, die im barocken Denken allein der Vererhrung Gottes würdig ist, Raum im Gottesdiens, sondern das einfache landessprachliche Lied, das dem einfachen Volk verständlich ist und seiner Erbauung und moralischen Erziehung dient.

¹¹¹ A proibição através do decreto imperial de 26 de janeiro de 1767 tinha efeito sobre o império austro-húngaro que, na época, abrangia grande extensão territorial da Europa, incluindo territórios ao sul da Alemanha, as atuais Polônia, República Tcheca, Hungria, Romênia, Bósnia e Croácia, partes da Suíça e da Holanda, além de vários territórios na Itália.

na qual todos podem cantar, e que alcança o coração da maioria – “a música figural foi totalmente abolida das igrejas, a não ser nas festas muito grandes e também foi proibido aos monges pregar” (Jornal *Berlinschen Nachrichten*, 1782, ., 948 e 1022 *apud* UNVERRICHT, p. 161).¹¹²

Paralelamente às idéias reinantes, que buscavam, como no caso acima citado, praticamente uma “abstinência”¹¹³ se comparada à pompa e ao prazer sensorial na música sacra do início do século, a composição de Missas continuava a utilizar-se de elementos da música secular, ainda que procurasse evitar as fórmulas mais aparentes da música teatral. Quanto à utilização de instrumentos, ainda era possível encontrar diversas formas de abordagem:¹¹⁴

- As missas solenes – obras de grandes dimensões, com instrumentação rica, incluindo os trompetes e tímpanos, por serem destinadas a grandes festas litúrgicas.
- Missas com a utilização de instrumentos obligatos¹¹⁵ – algumas, inclusive, com o órgão fazendo a parte concertante. Neste tipo, uma instrumentação recorrente era o ‘trio de igreja’ (Kirchentrio), composto de dois violinos e baixo contínuo, como formação instrumental mínima.
- Missas com instrumentos *colla parte* – nestas composições, a orquestra dobrava a parte do coro e os solistas eram acompanhados pelo baixo contínuo.
- Missas com acompanhamento instrumental – nas quais a orquestra tem parte independente.

Nota-se, nas Missas, porém, neste mesmo período, uma tendência ao abandono das grandes árias solísticas, de grande virtuosismo vocal. No lugar do solista, começa a ter preferência um quarteto solista, que dialoga com o coro¹¹⁶ que, para que possa ser bem entendido, declama o texto de forma homofônica e silábica, freqüentemente em notas de valores curtos. Contrastando com a simplicidade e clareza da parte coral, a orquestra se movimenta de maneira mais livre e virtuosística, podendo até, em alguns momentos, ter a primazia temática da composição. Em outros momentos, a orquestra

¹¹²“In der Kayserl. Kapelle ist die zeitherige Kirchenmusik schon abgeschafft worden; die übrigen Kirchen weden nun wohl, nachfolgen, alles freut sich jetzt auf die kraftvolle Chormusik, wo jeder mit singen kann, und die auch am meisten ans Herz geht. – “die Figuralmusik ist nun ganz aus den Kirchen, ausser bei sehr grossen Festen, abgeschafft, auch den Mönchen das Predigt untersagt worden. –”

¹¹³ UNVERRICHT, p.160.

¹¹⁴ SENN, p. 201.

¹¹⁵ Se referindo a instrumentos com partes concertantes obrigatórias para o entendimento da estrutural musical da peça.

antecipa, de forma ornamentada, elementos temáticos que serão, depois, apresentados pelo coro ou pelos solistas, de forma mais plana, adaptada ao texto.¹¹⁷

Mesmo ignorando as especificações da encíclica *Annus qui hunc* e do *Caerimoniale Episcoporum*,¹¹⁸ a missa *brevis* continua sendo utilizada. O termo *brevis* poderia compreender, tanto as missas em que somente os textos do Kyrie e do Gloria eram musicados como, também, aquelas que usam todas as partes do ordinário, mas da forma mais curta possível, recorrendo, para isso, à sobreposição do texto entre as vozes.¹¹⁹

No outro extremo, encontravam-se as missas plenárias (ou plenas), nas quais, além de todas as partes do ordinário da missa, também algumas partes do próprio eram musicadas, com maior freqüência o intróito, o gradual e o ofertório e, muito raramente, a comunhão.¹²⁰

As missas solenes, reservadas para ocasiões festivas, abrangiam todas as partes do ordinário, além da rica instrumentação, apresentando um quarteto solista e, também, instrumentos solistas. A complexidade e virtuosismo das partes vocais e das instrumentais faziam dessas missas um tipo característico para grandes catedrais e paróquias urbanas, onde os recursos financeiros poderiam garantir a participação de músicos de alto nível. Era comum que missas solenes fossem compostas para ocasiões especiais da vida secular ou litúrgica, como aniversários da realeza ou consagrações de novas igrejas ou de prelados. As missas solenes do final do século XVIII, cada vez mais longas e complexas, tanto para os intérpretes, quanto para os ouvintes, foram se tornando cada vez mais estranhas à atmosfera litúrgica e mais próximas das salas de concerto. Assim, teve início o processo que levou as grandes missas do século XIX, em

¹¹⁶ Unverricht cita a resistência aos solos por serem encarados, primordialmente, como “uma fonte de perigo de um egoísmo artístico teatral” p. 166

¹¹⁷ Albrechtsberger (1736-1809) em seu método de composição de 1790: *Anweisung zur Composition* afirma que “partes de violino obrigato com notas em escalas ou salto, alcançam o melhor efeito” (obligate V. St. Mit laufenden oder springenden Noten..die beste Wirkung). (*Apud* SENN, p. 202.)

¹¹⁸ *Caerimoniale Episcoporum* é um livro litúrgico com os ritos e cerimônias que devem ser observados, nas missas e em outras funções litúrgicas, pelos bispos e religiosos dos diferentes graus da hierarquia eclesiástica, considerando a importância das igrejas em que se celebram as missas (catedrais, igrejas colegiadas, paróquias, etc.). Em 1600, foi promulgada uma edição corrigida do *Caerimoniale*, a primeira supervisionada pela recém-criada Congregação dos Ritos. Outras revisões se seguiram, inclusive durante o papado de Bento XIV, em 1741 e 1752. SCHULTE.

¹¹⁹ Unverricht cita, como exemplo dessa prática, a *missa brevis Sancti Johannis de Deo*, de 1775, para a qual o autor, Joseph Haydn, compõe um Gloria de 18 compassos usando a sobreposição do texto dividido entre as vozes (p. 163). Com muita freqüência, a instrumentação das missas breves era o ‘Kirchentrio’.

¹²⁰ Pelo caráter variável dos textos do próprio, as missas plenárias eram exceções, não só por serem ligadas a uma festa litúrgica específica, como, também, pelo nível de qualidade que exigiam, seja do coro, seja da orquestra (UNVERRICHT, p.163).

sua maioria, a serem compreendidas, já na sua criação, como obras, principalmente, de concerto, com foco claro e primordial na excelência artística. No entanto, tais características não impediam sua inserção em cerimônias litúrgicas, de acordo com a localidade, devido à crescente secularização vigente no período.

Em situação oposta à da missa solene do final do século XVIII, encontravam-se as missas rurais (*Landmessen*). Essas missas surgiram das necessidades práticas das paróquias que, distantes dos grandes centros, buscavam obras que pudessem ser apresentadas pelos músicos disponíveis na região em questão, mesmo que, para isso, precisassem ser adaptadas. Mas que, com sua linguagem musical simples, alcançassem, de forma direta e clara, os fiéis presentes à missa. Nesses casos, não havia a exigência de um alto nível artístico. O que importava era que elas pudessem ser interpretadas, em qualquer lugar, também por músicos com formação muito básica ou por grupos pequenos. Esses objetivos são claramente colocados no prefácio de uma publicação de missas rurais de Johann Melchior Dreyer, em 1790:

“Aos simpáticos amantes da arte musical.

As presentes seis missas não foram feitas com a intenção de através delas fazer um nome (fama), mas somente para promover a glória de Deus, e satisfazer os desejos de alguns senhores regentes de coros rurais, e de conventos femininos, que nem sempre têm pessoas suficientes, para apresentar coisas a muitas vozes e interpretar peças difíceis” (*apud* UNVERRICHT, p. 170)¹²¹

Essas missas tinham, como característica, formações vocal e instrumental mínimas, que podiam ser modificadas de acordo com as necessidades de cada grupo: tanto as partes instrumentais poderiam ser suprimidas ou reduzidas para serem tocadas ao órgão, quanto as partes vocais serem substituídas por instrumentos. Eram composições geralmente curtas, evitando repetições de texto e, algumas vezes, usando recitação salmódica para as partes mais longas do ordinário, como Gloria e Credo; a condução das partes vocais e instrumentais era bastante simples. Além dos objetivos práticos de interpretação, as missas rurais tinham por finalidade estabelecer uma linguagem musical próxima do povo, de modo simples e despretenso.¹²²

Seguindo essa tendência de se estabelecer uma linguagem musical que se aproximasse do povo simples e, também, com o intuito de fortalecer a atmosfera de

¹²¹ Prefácio de: VI/ MISSAE BREVES/ ET/ RURALES/ AD MODERNUM GENIUM. “An den geneigten Liebhaber der Tonkunst. Gegenwärtige 6. Messen sind nicht in der Absicht gesetzt worden, um sich dadurch einem Namen zu machen, sondern nur die Ehre Gottes zu befördern, und dem Verlangen einiger Herren Land-Chorregenten, und Frauen-Klöstern ein Genüge zu leisten, die nicht immer Leute genug haben, vollstimmige Sachen zu besetzen, und schwere Stücke aufzuführen.“

¹²² UNVERRICHT, p. 171.

piedade, em determinadas épocas litúrgicas, outro tipo de missa ganhou espaço a partir do final do século XVIII: a missa pastoril. As missas pastoris tiveram, provavelmente, as suas origens nas “*Arie pastoritae*”, em voga no barroco. Procuravam estabelecer, nas missas da festa de Natal, uma atmosfera bucólica e idílica que correspondesse à idealização do que teria sido o encontro, no campo, entre os pastores e os anjos que anunciavam o nascimento de Jesus. Usando, preferencialmente, compassos ternários compostos (3/8, 6/8, 9/8, etc.), uma instrumentação leve e evitando momentos dramáticos, os compositores procuravam criar uma atmosfera natalina de paz, tranqüilidade e vida idílica, idealizando a função dos pastores e a vida no campo. As partes do ordinário que poderiam representar um grande contraste com a atmosfera de Natal, como no Credo – *crucifixus* ..., *passus et sepultus est*... - eram simplesmente omitidas ou encobertas por repetições de sílabas.¹²³

A idéia iluminista de liturgia como instrumento de educação moral, através de uma música simples, de grande apelo à religiosidade popular, aliada aos decretos, por parte da igreja como, também, das autoridades seculares, visando a redução de elementos teatrais na música sacra e a diminuição dos instrumentos usados no acompanhamento, levaram a música sacra, no final do século XVIII e início do XIX, a uma situação de dualidade. Diferentemente do que ocorria nos séculos anteriores, quando músicos de renome transitavam com suas composições entre as esferas sacra e profana, cresceu a tendência para duas categorias de composições de música sacra. De um lado, a música sacra de concerto: grandes obras compostas por músicos em posições de destaque, sua extensão, freqüentemente, extrapolava os limites temporais das cerimônias litúrgicas e sua execução requeria recursos financeiros e grande aparato de músicos de alto nível.¹²⁴ De outro lado, aquela música feita para alcançar o povo

¹²³ Unverricht cita missas pastoris de Vogler e Diabelli nas quais essas partes do texto foram encobertas pela repetição das sílabas *na-tus*, da parte anterior – *et incarnatus est* – que nesse caso, ouvidas isoladamente, também remetem ao significado ‘nascido’ (*natus*). p. 169 e 170

¹²⁴ Algumas das razões que motivaram a migração das missas para a salas de concertos são resumidas da seguinte forma: “Não por menos a missa como gênero musical no decorrer do século XIX secularizou-se cada vez mais e mudou-se finalmente da igreja para a sala de concertos: a *Missa Solemnis* de Beethoven, os réquiens de Berlioz e de Verdi, a *Cäcilienmesse* de Berlioz, a *Ungarische Krönungsmesse* de Litz, sua *Graner Missa Solemnis*, a missa em fá menor de Bruckner, as *Missa di Gloria* de Rossini ou Puccini, são representantes proeminentes dessas missas concertantes que, devido às suas dimensões de tempo, do tamanho da orquestra necessária e do aparato coral e do local necessário na igreja para ambos, não são mais, ou somente com reservas, próprias para o uso litúrgico” (KIRCHENMUSIK.) (Nichtsdestoweniger wurde die Messe als musikalische Gattung im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr säkularisiert und zog schliesslich doch aus der Kirche in den Konzertsaal: Beethovens *Missa Solemnis*, Berlioz’ und Verdis Requiem, Grouds *Cäcilienmesse*, Litzs *Ungarische Krönungsmesse* und seiner *Graner Missa Solemnis*, Bruckners f-moll-Messe oder Rossinis oder Puccinis *Missa di Gloria* sind prominente Vertreter dieser konzertanten Messen, die aufgrund ihres zeitlichen Umfangs, der Grösse des

comum, em especial, nas regiões afastadas dos grandes centros: feita por músicos de projeção local, a linguagem musical próxima da tradição popular e a formação flexível facilitavam a sua execução por pequenos grupos de pessoas com formação musical muito básica¹²⁵. De modo geral, a composição de missas da primeira categoria demonstrou, nesse período, uma diminuição quantitativa, exatamente pelas restrições impostas aos compositores, enquanto as missas rurais e pastorais proliferaram, ainda que mantivessem uma abrangência muito restrita às suas regiões de origem.

No início do século XIX, após um período de grandes mudanças, encontramos a igreja procurando reagir às tendências antropocêntricas do século anterior e à perda de influência diante da secularização. A subjetividade substitui o racionalismo e promove uma busca de experiências emocionais próprias, dentre elas, as religiosas, principalmente místicas. Há uma negação do momento histórico presente e uma idealização de períodos históricos passados, preferencialmente Idade Média e Renascimento, acarretando uma mudança na compreensão da liturgia e dando-lhe uma nova função:

“Por um lado, a sua natureza está longe de um misticismo subjetivo, do outro se procura no passado um rompimento com a realidade atual. Nela procura-se alcançar a experiência religiosa que a realidade contemporânea no seu subjetivismo e individualismo não pode dar. Isto conduz a uma visão idealizada dos dados históricos que são vistos na música e na arquitetura sacras. A experiência histórica é transformada em um ideal estético. (WIORA, p. 231).¹²⁶

No campo da música sacra, motivados pelo alto grau de secularização das grandes missas de concerto, têm início movimentos de restauração que, seguindo a tendência de idealização do passado, negam a validade da música sacra contemporânea e enaltecem a dos séculos XV e XVI.

“A restauração deve ser entendida como um dos posicionamentos possíveis diante da situação reinante. A música sacra reagiu assim aos poderes da vida política e intelectual a partir do Iluminismo, da revolução de 1789 e da

benötigten Orchester-und Chorapparates und des dafür erforderlichen Raumes in der Kirche für den liturgischen Gebrauch nicht mehr oder nur noch eingeschränkt tauglich sind).

¹²⁵ “De forma alguma se deve ter dessas missas e vésperas rurais uma alta expectativa artística, elas não devem ser colocadas no mesmo nível nem medidas em seu valor musical com aquelas missas apresentadas em concertos. [...] elas atendem à demanda de poderem ser interpretadas em todos os lugares e genericamente. (UNVERRICHT, p. 170.) (Keineswegs darf an diese Landmesse und – vesper ein hochkünstlerischer Anspruch erhoben werden, sie dürfen in ihren musikalischen Wert nicht mit jenen Messen, die in Konzerten aufgeführt worden sind, auf gleiche Stufe gestellt und an ihnen gemessen werden. [...] sie erfüllten die Forderung, überall und allgemein aufführbar zu sein.)

¹²⁶ Einerseits liegt ihren Wesen ein subjektiver Mystizismus ferne, andererseits wird das religiöse Erlebnis erstrebt, das die zeitgegebene Wirklichkeit in ihren Subjektivismus und Individualismus nicht geben kann. Es wird in der Vergangenheit gesucht. Dies führt zu einer idealisierten Sicht historischer Gegebenheiten, die in der Kirchlichen Baukunst und Musik gesehen werden. Aus dem historischen Erlebnis wird eine ästhetische Idealvorstellung.

secularização por volta de 1800. Ela reagiu por outro lado ao desenvolvimento especificamente musical, que do período da escola vienense se encaminhava na direção da ‘Música Nova’, passando pela era de Wagner. Neste posicionamento prevaleceu a rejeição. A restauração fechou-se extremamente ao progresso do sinfonismo, da harmonia, do cromatismo, da modulação, da intensidade expressiva e a outras facetas da música” (WIORA, p. 219)¹²⁷

O movimento de restauração da música sacra desenvolveu-se principalmente na Alemanha, de onde as idéias foram irradiadas para outras partes do mundo, e seus esforços, devidamente sistematizados e propagados, alcançaram o auge no cecilianismo¹²⁸. A França contribuiu, de forma significativa, para o movimento nas áreas da pesquisa e da revitalização do canto gregoriano, encabeçadas pelos monges da abadia de Solesmes.

A publicação do ensaio “*Alte und neue Kirchenmusik*“ de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), em 1814, e a apresentação do *Miserere* de Allegri em Munique, em 1816¹²⁹, são vistos como pontos de partida para o movimento de restauração da música sacra, ainda que escritos anteriores e posteriores a estas datas tenham representado papéis importantes em sua fundamentação teórica e estética.¹³⁰

As idéias do movimento de restauração dão continuidade à linha de pensamento estabelecida pelo concílio de Trento e reafirmada nos séculos seguintes, de forma sistemática, pela igreja, visando uma separação clara entre a música profana e a música sacra. Assim, a polifonia nos moldes de Palestrina foi estabelecida como o estilo ideal para a música na igreja. Outro grande pilar do movimento é a renovação e cultivo do canto gregoriano como a música oficial e mais essencial da igreja.¹³¹

¹²⁷ Die Restauration ist als eine der möglichen Stellungnahmen zu den Hauptströmungen der Zeit zu verstehen. Die Kirchenmusik reagierte so auf Mächte des politischen und geistigen Lebens seit der Aufklärung, der Revolution von 1789 und der Säkularisierung um 1800. Sie reagierte andererseits auf die spezifisch musikalische Entwicklung die vom Zeitalter der Wiener Klassik über die Wagnerzeit in die Richtung zu „Neuen Musik“ hinführte. In dieser Stellungnahme überwog die Ablehnung. Die Restauration verschloss sich in hohen Masse dem Fortgang der Synphonik, Harmonik, Chromatik, Modulation, Intensität des Ausdrucks und anderer Seiten der Musik.

¹²⁸ WIORA, p. 219

¹²⁹ A apresentação aconteceu na sexta feira da paixão de 1816, na St. Michaelshofkirche, em Munique, sob a regência de C. Ett (1788-1867). SCHWERMER, p. 227.

¹³⁰ Podem ser, ainda, citados : “*Von dem Bunde der Religion mit der Kunst*” (Da Aliança da Religião com a Arte), de 1808, autoria de J. M. Sailer (1751-1832) que, mais tarde, foi indicado bispo de Regensburg, centro do movimento cecilianista, e “*Über die Reinheit der Tonkunst*” (Sobre a Pureza da Composição), de 1824, e seu prefácio, de 1825, publicados por A. F. J. Thibaut, jurista e músico amador de Heidelberg.

¹³¹ A mesma linha de conceituação romantizada, adotada em relação à polifonia, também se fazia presente na avaliação do canto gregoriano: “A nova valorização do coral gregoriano é fundamentada do pensamento organizacional romântico: O coral gregoriano é música natural, poesia natural primitiva, livre dos grilhões das medidas silábicas e da rima. Ele penetra até os lugares mais profundos da alma”. SCHWERMER, p.232. (Die neue Wertschätzung des gregorianischen Chorals wird aus dem

O processo histórico da música sacra é visto em três grandes períodos: uma idade de ouro, representada pelo auge da polifonia, com Palestrina e sua escola; uma época de decadência, representada pela música das escolas napolitana e vienense; e, finalmente, a época do renascimento da verdadeira música sacra, iniciada pelo movimento de restauração,¹³² assim descrito por Hoffmann: “*Este tempo que se abre agora para nós porá fim em toda degeneração leviana na arte.*”¹³³

Na visão dos restauradores, a música sacra ideal se coloca inteiramente a serviço da liturgia e somente adquire legitimação dentro do contexto litúrgico. Com esse papel utilitário, poderá, até mesmo, relegar a um segundo plano ou preterir completamente a excelência artística, em favor dos objetivos do culto:

“Ela não pode aqui fazer-se independente e querer fazer uso das suas forças, ela pode agir somente em integração profunda com o culto e em constante consideração a ele” (A. G. Stein *apud* WIORA, p. 221)¹³⁴

Ideal para a missa é a música de caráter etéreo, que produz uma atmosfera de recolhimento, simplicidade, pureza e atemporalidade, sem que seja interrompida ou marcada por arroubos dramáticos. Alguns desses parâmetros são levantados por Thibaut:

“A música sacra genuína pressupõe um coração profundo, sereno, introspectivo e puro.” Aqui tudo deveria ser ‘comedidamente sério, dignamente contido, inteiramente sublime e sem paixões.’ Na palavra-chave pureza estão unidos vários significados: distanciamento de todo o profano, integridade nos costumes, canto sem acompanhamento instrumental, técnica de composição pura ou rigorosa, movimento diatônico sem misturas com tríades claras.” (*apud* WIORA, p. 220)¹³⁵

Ao estabelecer os modelos para a música sacra “genuína”, os líderes do movimento usam, como base, a tradição musical da capela sistina, em Roma. E a valorização extrema da música polifônica da escola romana dos séculos XV e XVI é fortalecida pela tradição oral do coro papal, tanto quanto pela interpretação musical,

romantischen Organismus-Gedanken begründet: Der gregorianische Choral ist Naturmusik, urwüchsige Naturpoesie, frei von den Fesseln des Silbenmasses und des Reimes. Er dringt bis in den tiefsten Grund der Seele (R. Schlecht)

¹³² Não havia um consenso, entre os teóricos do movimento de restauração, sobre o período histórico exato da idade de ouro da música sacra: enquanto Thibaut a dividiu em duas fases – o século V e os séculos XV e XVI – Hoffmann definiu seu início com Palestrina e a sua continuidade por mais dois séculos, admitindo uma trajetória ascendente da música sacra durante este período. (WIORA, p. 221)

¹³³ Diese uns jetzt aufgegangene Zeit wird jeder leichtsinnigen Entartung in der Kunst Einhalt tun. (WIORA, p. 222)

¹³⁴ Sie darf hier nicht selbständig schalten und ihre Kräfte geltend machen wollen, sie darf nur im innigen Anschlusse an den Cultus überhaupt und in beständiger Rücksicht auf denselben wirken.

¹³⁵ Nach Thibaut setzt eche Kirchenmusik “ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt“ voraus. Hier solle alles „mässig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftslos sein.“ Im Leitwort Reinheit sind mehrere Bedeutungen vereinigt: Fernhalten alles Profanen, sittliche Lauterkeit, Gesang ohne Instrumente, reiner oder strenger Tonsatz, unvermischete Diatonik mit klaren Dreiklängen.

como também pelos relatos, freqüentemente romanceados, sobre episódios do período da atuação, ali, de Palestrina.¹³⁶

As idéias de buscar no passado a música sacra ideal deram grande impulso à pesquisa musicológica, nesse primeiro momento, ainda sem grandes pretensões de cunho histórico ou crítico. Muito mais com o objetivo de coletar material que pudesse ser usado de forma prática, além de servir como modelo para os compositores interessados em produzir obras genuinamente sacras. O resultado dessas pesquisas foi a publicação, no decorrer do século, de edições da obra completa (*Gesamtausgaben*) de compositores como Palestrina, Lasso, Bach e Händel, edições *Denkmäler*¹³⁷, assim como coletâneas de obras sacras dos séculos XV e XVI.¹³⁸

Do ponto de vista prático da interpretação musical, a referência dos reformadores é, também, a tradição do coro da Capela Sistina em Roma. Para lá, se dirigem diversos compositores e regentes alemães, procurando o diretor musical G. Bainsi, a fim de se familiarizarem com os aspectos interpretativos da tradição.¹³⁹ De volta à Alemanha, fundaram, em cidades como Munique, Heidelberg e Regensburg, grupos vocais com o objetivo de apresentar as obras dos mestres da escola romana. É importante notar que a proposta interpretativa não contemplava aspectos de fidelidade histórica, na interpretação, semelhantes às idéias de interpretação historicamente orientada vigentes a partir da década de 50 do século XX. A interpretação era fundamentada numa idealização das tradições. Desta forma, uma das principais premissas interpretativas era a de ter tempos lentos. Schwermer apresenta, como uma possível explicação para isso, a correlação feita entre a música e a arquitetura gótica:

“À estética de uma ‘música sacra pura’ pertence também a necessidade de correspondência entre os estilos musical e arquitetônico, onde no entanto, por desconhecimento, gregoriano e o estilo de Palestrina são vistos como góticos [...] Música sacra deve fluir em movimento lento-tranquilo. Wackenroder cita ‘aquela música sacra antiga em estilo gregoriano, que soa como um eterno Miserere Domine! e cujos tons lentos e graves logo

¹³⁶ Giuseppe Bainsi (1775-1844), diretor da música sacra papal, lançou, em 1828, a primeira biografia de Palestrina: *Memorie storico-critiche della, vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Essa obra deu impulsos significativos ao movimento cecilianista, assim como para a pesquisa e publicação da obra de Palestrina. A partir desse trabalho, iniciou-se a tradição de atribuir, ao compositor, títulos, tais como: *o maior compositor sacro de todos os tempos* ou *o salvador da música sacra*.

¹³⁷ SCHWERMER, p. 228. A palavra *Denkmahl* originalmente significa monumento. As edições conhecidas como “*Denkmähler Ausgaben*” tinham como proposta trazer à luz obras musicais de grande representatividade na história da música, transferindo para o campo musical o movimento romântico de coleta, restauração e exposição de tesouros (monumentos) das gerações passadas.

¹³⁸ Entre as coletâneas da época devem ser destacadas as editadas por Karl Proske (1794-1861), mestre de capela da catedral de Regensburg: *Musica Divina*, em quatro volumes publicados entre 1853 e 1862 e *Selectus Novus Missarum*, em dois volumes, entre 1857 e 1851. (GRATTAN-FLOOD.)

¹³⁹ Segundo Schwermer é sabido que C. Ett, K. Proske, F. Mendelssohn e O. Nicolai estiveram em Roma em contato com Bainsi. SCHWERMER, p. 227.

arrastam para vales profundos os peregrinos carregados de pecados.’[...] Daí resultou a desaceleração do tempo que era sentida como arcaica e solene. [...] Ritmos rápidos são vistos como extremamente excitantes e muito sensuais-profanas.” (SCHWEMER, p. 232)¹⁴⁰

Quanto à restauração do canto gregoriano, a abadia de Solesmes, na França, teve vital importância. Ao restaurar a abadia, o primeiro abade, Prosper Guèranger (1805–1875), estabeleceu como foco a revitalização da vida monástica e da liturgia, com atenção especial ao canto gregoriano. Para tanto, reuniu ali um grupo de religiosos interessados na pesquisa musicológica e na prática do canto gregoriano, que estabeleceu uma linha de pesquisa e interpretação em voga até os nossos dias. Uma das premissas, na edição, era a da validação de uma versão através da comparação de diversos manuscritos: “Teremos uma frase gregoriana em seu estado puro em uma peça em particular...quando exemplos de diversas igrejas a certa distância umas das outras compartilharem o mesmo texto”.¹⁴¹ Outra contribuição extremamente importante de Solesmes foi a publicação de fac-símiles de manuscritos antigos, abordando-os de forma comparativa e analítica. Na série *Paléographie Musicale*, iniciada em 1889, os fac-símiles eram apresentados acompanhados por um breve comentário sobre a história da fonte e sobre as peculiaridades da notação. Pretendia-se, assim, aumentar a exatidão das publicações a serem feitas e também “erguer o canto gregoriano do estado abjeto em que caiu, para prosseguir no trabalho da sua restauração até que a justiça completa seja feita, e que ele tenha recuperado sua beleza antiga completa que o fez tão próprio para a adoração divina”.¹⁴² A série também servia como forma de afirmar a correção das edições feitas por Solesmes em relação a outras, principalmente as edições alemãs.¹⁴³ A escola alemã, na metade do século XIX tendia a procurar simplificar as melodias

¹⁴⁰ Zur Ästhetik einer “reiner Kirchenmusik” gehört auch das Verlangen, dass Musikstil und Baustil der Kirche übereinstimmen, wobei allerdings aus Unkenntnis Choral und Palestrinastil als gothisch angesehen werden[...] Kirchenmusik soll in langsam-ruhiger Bewegung ablaufen. Wackenroder spricht von „jener alten, choralmäßigen Kirchenmusik, die wie ein ewiges Miserere Domine! klingt und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgern in den tiefen Tälern dahinschleichen“. [...] Daraus resultierte die Tempo-Verlangsamung, die als archaisch und feierlich empfunden wird. [...] Lebhaftige Rhythmen gelten als zu erregend und zu sinnlich-weltlich.

¹⁴¹ We have the Gregorian phrase in its pure state in a particular piece ... when examples from several churches at some distance from one another share the same text’ (*Institutions liturgiques*, 1840, p.306 *apud* CARDINE/HILEY).

¹⁴² “to raise Gregorian chant from the abject state into which it has fallen, to pursue the work of its restoration until complete justice is done, and it has recovered its full ancient beauty which rendered it so proper for divine worship’ (1st ser., xi). *apud* CARDINE/HILEY.

¹⁴³ A partir da edição revisada da *Editio Medicaea* (1614), lançada por F.X. Haberl, em Regensburg, e recomendada pelo papa Pio X, em 1873, estabeleceu-se uma disputa entre Solesmes e Regensburg quanto à validade dos métodos de edição usados. Por muito tempo, as edições de Regensburg foram consideradas

gregorianas através da supressão de melismas e da busca de uma fixação rítmica, a fim de facilitar a utilização prática.¹⁴⁴

Também do ponto de vista interpretativo, a abadia de Solesmes destaca-se por propor, no canto, uma acentuação rítmica livre, baseada na prosódia: “este é um ‘ritmo de oratória’ semelhante àquele do discurso, que adquire coerência através do respeito às palavras latinas e sua acentuação, e equilíbrio através das proporções existentes entre as várias divisões”.¹⁴⁵ Na Alemanha, a linha de interpretação era feita com acompanhamento ao órgão, usando encadeamentos harmônicos completamente estranhos à natureza do canto; o ritmo era uniformizado em valores iguais e os tempos eram lentos.¹⁴⁶

O conjunto das iniciativas dos restauradores da música sacra institucionalizou-se através da criação da **Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins (ACV)**, no ano de 1868, na convenção católica em Bamberg. Franz Xaver Witt (1834 - 1888) foi a figura central para a sistematização das idéias dos restauradores e sua difusão, vindo a culminar com a criação da ACV. A propagação das idéias se deu através de publicações: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* (1868), *Musica Sacra* (1868), *Cäcilienkalender* (1870), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, assim como da publicação de um catálogo das obras aprovadas para o uso litúrgico, de acordo com as regras da ACV, de palestras educativas, eventos para ensaios e apresentações das obras do catálogo, além da instituição de diversas escolas de música sacra, para formar músicos capazes de produzir e interpretar a verdadeira música sacra.¹⁴⁷

A ACV recebeu a legitimação papal através da breve¹⁴⁸ “*Multum ad movendus animos*”, de 1870, com o status de corporação de direito papal, estabelecendo oficialmente, como seu objetivo, a “manutenção da pureza” da música sacra.

A fixação estilística do cecilianismo em modelos históricos e fortemente idealizados limitou seriamente as possibilidades de composição dos músicos sacros do

as mais autênticas pelo Vaticano. Mas, a partir do início do século XX, os métodos de Solesmes foram ratificados e forneceram a base para a publicação da *Editio Vaticana*, na primeira década do século XX.

¹⁴⁴ SCHWERMER, p. 230-231.

¹⁴⁵ This is ‘oratorical rhythm’ similar to that of speech, which achieves coherence through respect for the Latin words and their accentuation, and balance through the proportions existing between the various divisions. CARDINE/HILEY.

¹⁴⁶ WIORA, p.223.

¹⁴⁷ WIORA, p.225.

¹⁴⁸ Breve (do latim curta) é um documento papal oficial mais simplificado e de menores proporções do que uma Bula. Ela dispensa uma série de formalidades requeridas nas bulas, o que favorece a rapidez e a eficiência de sua difusão. Tendo entrado em uso no século XV, levou praticamente à supressão das grandes bulas papais. (CATHOLIC ENCYCLOPEDIA online)

século XIX. A tendência estilística ‘historizante’ conduziu a um desenvolvimento no sentido da cópia do estilo antigo.

Privados das possibilidades expressivas usadas pela escola vienense, sob pena de terem suas obras classificadas como profanas ou teatrais, os compositores procuraram soluções sintetizadas em quatro linhas principais:

- A música vocal completamente comprometida com a cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI. Usando como ferramenta o ensino de contraponto, cujas linhas gerais foram estabelecidas por J. Fux, com o seu *Gradus ad Parnassum*, a busca é pela imitação e não por criações originais. Essa linha foi adotada pela grande parte dos compositores comprometidos com o cecilianismo e suas obras alcançaram grande projeção dentro do movimento.
- Outros optaram pela diminuição de elementos da música sacra orquestral, de forma a fazê-la mais simples, transformando-a, assim, em música de mais fácil execução. A redução demandava um número menor de instrumentos, sendo que os metais eram evitados e o uso de partes simples para os cantores, sem tessituras extremas, tanto nas partes vocais quanto nas instrumentais.¹⁴⁹
- Um terceiro grupo integrado, entre outros, por compositores como Liszt, Bruckner e Cornelius que, mesmo simpatizando e apoiando as idéias cecilianistas, preferiu não se comprometer com os ideais estilísticos propostos pelo movimento e continuou a usar a linguagem musical romântica contemporânea.
- Finalmente, um grupo que se propunha a fazer música sacra contemporânea polifônica, mesclando as influências de Palestrina e de Bach, sem a pretensão de produzir cópias de estilo. Como integrante desse grupo, pode ser destacado J. Rheinberger.

Retomando as idéias do concílio de Trento e da encíclica *Annus qui hunc*, o cecilianismo proclama a música vocal *a capella* como a mais indicada para o uso litúrgico e reafirma o órgão como único instrumento permitido para o

¹⁴⁹ Entre os compositores a adotarem esta linha, Schwermer cita Sigmund von Neukomm(1778-1858), professor de música da corte de D. João VI de Portugal e que permaneceu no Rio de Janeiro entre os anos de 1816 a 1821.

acompanhamento do canto. Como já acontecera anteriormente, os instrumentos de orquestra são vistos com reserva pelo seu alto grau de profanidade. O órgão, porém deveria se ater a sustentar o canto, sendo proibidas interferências solísticas, principalmente de longa duração.

As composições de missas com órgão obrigato (*Orgelmessen*) proliferaram, não só por estarem de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo cecilianismo, mas também pela praticidade de sua execução. Na parte vocal, há poucos trechos para solistas e todas as vozes se movimentam em tessituras confortáveis, evitando posições extremas, facilitando, assim, a sua execução por coros leigos.

As idéias cecilianistas receberam a chancela papal através do *Motu proprio* de 22 de novembro de 1903, “*Tra le sollecitudini*”, reconhecido por muitos como “o livro da lei da música sacra para toda a igreja”.¹⁵⁰ Aqui, temos, em linhas gerais, a concepção oficial de música sacra:

“Música sacra deveria possuir, no mais alto grau, as qualidades próprias para a liturgia, ou mais precisamente, santidade e pureza de forma, das quais a sua outra característica de universalidade brota espontaneamente. Ela deve ser santa e tem que, conseqüentemente, excluir toda a profanidade, não só de si mesma mas também da maneira como é interpretada por aqueles que a executam. Ela deve ser arte verdadeira, pois de outra forma não pode exercer sobre as mentes aquela influência que a igreja projeta quando recebe na sua liturgia a arte da música.”¹⁵¹ (GIETMANN, 1911)

O *motu proprio* reafirma as proposições do concílio de Trento quanto à aceitação da música contemporânea, desde que ela seja livre de elementos teatrais.

“A igreja sempre reconheceu e honrou o progresso nas artes, admitindo a serviço da religião tudo de bom e belo descoberto por gênios no decorrer da épocas – sempre, porém, com o devido respeito às leis litúrgicas. Conseqüentemente, a música moderna é admitida dentro da igreja, desde que ela, também, forneça composições de tal excelência, sobriedade, e gravidade, que elas não sejam de forma alguma indignas das funções litúrgicas.”¹⁵² (*ibid.*)

Condena, porém, a música contemporânea italiana pelo excesso de elementos teatrais:

¹⁵⁰ KIRCHENMUSIK: “kirchenmusikalisches Gesetzbuch für die ganze Kirche”.

¹⁵¹ Sacred music should possess, in the highest degree, the qualities proper to the liturgy, or more precisely, sanctity and purity of form from which its other character of universality spontaneously springs. It must be holy, and must therefore exclude all profanity, not only from itself but also from the manner in which it is presented by those who execute it. It must be true art, for otherwise it cannot exercise on the minds of the hearers that influence which the Church meditates when she welcomes into her liturgy the art of music.

¹⁵² “The Church has always recognized and honoured progress in the arts, admitting to the service of religion everything good and beautiful discovered by genius in the course of ages -- always, however, with due regard to the liturgical laws. Consequently, modern music is also admitted in the Church, since it, too, furnishes compositions of such excellence, sobriety, and gravity, that they are in no way unworthy of the liturgical functions.”

“Entre os diferentes tipos de música moderna, a menos conveniente para acompanhar as funções de adoração pública é a de estilo teatral, que estava em grande voga, principalmente na Itália durante o século passado. Esta, na sua essência natural, é diametralmente oposta ao canto gregoriano e à polifonia clássica e portanto à lei mais importante de toda a boa música. Além da estrutura intrínseca, o ritmo e o que é conhecido como convencional deste estilo adaptam-se, mas são impróprios às necessidades da verdadeira música litúrgica.”¹⁵³ (*ibid.*)

Estabelece a primazia do órgão e suas funções na liturgia:

“Apesar da música própria para a igreja ser música puramente vocal, música com o acompanhamento de órgão também é permitida. Em casos especiais, dentro dos devidos limites e dentro de necessidades próprias, outros instrumentos podem ser permitidos, mas nunca sem licença especial do ordinário, de acordo com o Caerimoniale episcoporum. Como o canto deveria ter sempre o lugar principal, o órgão ou instrumentos devem simplesmente sustentar e nunca cobri-lo. Não é permitido preceder o canto com longos prelúdios ou interrompê-lo com peças de intermezzo.”¹⁵⁴ (*ibid.*)

Além de proibir o uso de outros instrumentos dentro da igreja: “O piano e instrumentos frívolos e barulhentos (tambores, címbalos e sinos) são absolutamente excluídos. Instrumentos de sopro, por sua natureza mais agitada e impositiva, são admitidos somente em procissões fora da igreja”.¹⁵⁵

Finalmente, também em harmonia com os métodos cecilianistas, há a recomendação de que se promova a boa formação dos músicos sacros:

“Que sejam feitos esforços para apoiar e promover da melhor forma possível as escolas superiores de música sacra onde elas já existem e para ajudar na fundação delas onde ainda não há. É de suma importância para a própria igreja prover a instrução dos seus mestres, organistas e cantores de acordo com os verdadeiros princípios da arte sacra.”¹⁵⁶ (*ibid.*)

¹⁵³ Among the different kinds of modern music, that which appears least suitable for accompanying the functions of public worship is the theatrical style, which was in the greatest vogue, especially in Italy during the last century. This, of its very nature, is diametrically opposed to the Gregorian chant and classic polyphony, and therefore to the most important law of all good music. Besides the intrinsic structure, the rhythm and what is known as the conventionalism of this style adapt themselves but ill to the requirements of true liturgical music.

¹⁵⁴ Although the music proper to the Church is purely vocal music, music with the accompaniment of the organ is also permitted. In some special cases, within due limits and within the proper regards, other instruments may be allowed, but never without the special licence of the ordinary, according to the Caerimoniale episcoporum. As the chant should always have the principal place, the organ or instruments should merely sustain and never suppress it. It is not permitted to have the chant preceded by long preludes or to interrupt it with intermezzo pieces.

¹⁵⁵ The pianoforte and noisy and frivolous instruments (e.g. drums, cymbals, and bells) are absolutely excluded. Wind instruments by their nature more turbulent and obtrusive, are admissible only as an accompaniment to the singing in processions outside of the church

¹⁵⁶ Let efforts be made to support and promote in the best way possible the higher schools of sacred music where these already exist, and to help in founding them where they do not. It is of the utmost importance for the Church herself to provide for the instruction of its masters, organists, and singers according to the true principles of sacred art.

Nos anos seguintes à criação da ACV, as idéias e as reformas propostas por ela tiveram grande disseminação pela Europa, chegando também até os Estados Unidos. Países, como Holanda, Irlanda, Polônia e Hungria, chegaram a fundar associações nos moldes da ACV.

Na França, apesar do grande impacto do trabalho dos monges de Solesmes na pesquisa do canto gregoriano e na criação da *Schola cantorum* de Paris (1894), as idéias cecilianistas não chegaram a exercer influência sobre o estilo de composição na música sacra, cujas obras orquestrais, principalmente as missas, se mantiveram no estilo sinfônico romântico, tendendo, em alguns casos, para certo gigantismo.¹⁵⁷

Na Itália, mantendo uma tradição de séculos, os mesmos compositores responsáveis pela criação das óperas escreviam também a música sacra. Dessa forma, a proximidade estilística entre os dois gêneros se manteve inalterada, pelo menos, até 1870. Os efeitos teatrais e o virtuosismo vocal são transportados de forma natural para dentro da igreja. Por essa razão, a penetração das idéias cecilianistas acontece, ali, de forma lenta. Assim, somente em 1878 foi promulgada a proibição de contratação de *castrati* para a Capela Sistina, em 1884, houve restrições à música instrumental, através do papa Leão XIII e, em 1901, foi nomeada uma comissão para melhorias no canto litúrgico.

Do ponto de vista da composição musical, o cecilianismo propôs uma estética de características museológicas, através da supervalorização do antigo, em detrimento do contemporâneo. Mesmo tendo tido grande impacto para a compreensão da música sacra em geral, dentro da igreja, o movimento se manteve restrito a um grupo de estudiosos e simpatizantes da causa. A grande separação já existente entre a música sacra de concerto e a música sacra de uso cotidiano cresceu com as idéias cecilianistas, já que grande parte dos compositores de destaque no cenário musical da época não se deixou entusiasmar pelas propostas do movimento. Mas é inegável a importância do cecilianismo para a pesquisa, revitalização, edição e difusão do canto gregoriano, assim como na coleta, edição e apresentação da música dos séculos XV e XVI e, também, nos impulsos dados para a pesquisa musicológica, tanto da música sacra quanto da secular.

¹⁵⁷ Em KIRCHENMUSIK é citado o *Te Deum* de Berlioz, cuja apresentação, em 1855, contou com uma orquestra de 150 músicos, um coro duplo de 150 vozes e um coro infantil de 600 vozes.

4. MISSAS MINEIRAS

4.1. Critério de escolha das obras a serem analisadas

Sem muita dúvida, podemos concordar com o que Nohl afirma: “não poderia haver em todo o mundo e em todos os tempos nenhum texto religioso, que tenha sido musicado com tanta frequência quanto as partes do ordinário da Missa”.¹⁵⁸

Se, no repertório musical europeu, encontramos uma enorme quantidade de Missas no decorrer dos séculos, na mesma situação nos encontramos, ao entrar em contato com os acervos de música sacra mineira dos séculos XVIII e XIX. Nos levantamentos preliminares em busca de repertório, ative-me, basicamente, aos catálogos de três acervos: o do Museu da Música de Mariana, o do Museu da Inconfidência de Ouro Preto e o da Lira Sanjoanense de São João del Rei¹⁵⁹. Eles revelam um grande número de Missas e Credos compostos nesses séculos.

Diante desta riqueza, ficou clara a necessidade de delimitação do material de trabalho, procurando, por um lado, reunir, quantitativamente, um grupo de peças que permitisse enfoques tanto individuais, quanto coletivos, se comparadas umas às outras. Por outro lado, qualitativamente, a busca foi por obras que dessem um panorama da produção musical mineira, em diversas localidades, num período de quase dois séculos.

Do ponto de vista prático, colocou-se a questão de trabalhar com obras editadas ou não editadas. A escolha foi, então, a de trabalhar, única e exclusivamente, com material editado.

Se a busca por Missas mineiras desses dois séculos, nos acervos acima referidos, foi muito frutífera, a busca por Missas editadas teve resultado muito diverso. O número de obras editadas é extremamente pequeno, revelando um grande trabalho de edição a ser feito nos próximos anos.

A delimitação do uso exclusivo de obras editadas contribuiu para que o trabalho, desde seu início, ficasse focado na análise e no levantamento de dados, sem a necessidade de passar, antes, por uma longa e exaustiva fase de edição, o que teria, sem dúvida, sido necessário, se o material em questão fosse composto de peças ainda não editadas. Neste processo prévio de edição, facilmente poderia ocorrer desvios do

¹⁵⁸ Es dürfte wohl auf der ganzen Welt und zu allen Zeiten keinen religiösen Text gegeben haben, der so häufig vertont worden ist wie die Ordinarium-Stücke der Messe. NOHL. p.17.

¹⁵⁹ No caso dos museus de Mariana e de Ouro Preto, a consulta foi feita a catálogos impressos. A pesquisa na Lira Sanjoanense foi feita a partir de uma lista de Missas fornecida por Aluizio José Viegas.

verdadeiro foco da pesquisa, uma vez que, reconhecidamente, no decorrer desses processos, muitas questões específicas, com relação a técnicas e procedimentos de edição, podem ocupar um papel de maior destaque do que o desejado para um trabalho focado na análise. Portanto, no presente texto, questões editoriais serão abordadas somente quando forem de utilidade para a compreensão de aspectos analíticos ou estruturais das peças, sem o intuito de analisar os critérios utilizados por cada um dos editores.

Dentre as peças escolhidas, somente uma, a Missa de Catedral do Pe. José Maria Xavier, conta com uma edição não impressa, feita por Aluizio Viegas, da Lira Sanjoanense, para uso interno da corporação, não tendo sido publicada até hoje.

As obras editadas abriram a possibilidade de análise do trabalho de músicos atuantes em localidades bastante diversas entre si, dentro de um recorte temporal extremamente interessante, tanto na história geral quanto na mineira. O período recortado mostra-se repleto de tensões e mudanças que, por sua vez, tiveram reflexos palpáveis na compreensão de liturgia por parte da Igreja e, conseqüentemente, na sua visão em relação à música dentro do contexto litúrgico.

Assim, chegamos a um recorte temporal de 175 anos (1735-1910), levando em consideração o ano de nascimento do compositor mais antigo (Manoel Dias de Oliveira) e o de morte do mais recente (Presciliano Silva), entre os autores do corpo de obras escolhido. No cenário histórico internacional, o Iluminismo, a Revolução Francesa, os movimentos de secularização e o Romantismo permearam a compreensão de mundo, religião, liturgia e música sacra, enquanto, nesse período, as Minas Gerais testemunharam nada menos do que a decadência do Ciclo do Ouro, a Inconfidência Mineira, a Independência do Brasil, o Império e a Proclamação da República.

Partindo das obras estudadas, podemos ter uma pequena idéia da atividade musical de Minas Gerais, nesse período, tanto em localidades de destaque político e econômico, como Mariana e Ouro Preto, quanto em outras, menores, como o Serro ou Prados. Pode-se detectar relações claras entre a opulência econômica, o maior acesso a influências externas e as características da música sacra produzida em cada lugar.

Os músicos que atuaram em localidades de destaque, com grande afluência de pessoas e, também, com meios financeiros suficientes para a realização de cerimônias de maior pompa litúrgica, alcançaram, com certeza, maior destaque social, o que facilitou a disseminação de suas obras para cidades além dos limites próximos de sua área de atuação. Também as melhores possibilidades financeiras favoreciam a

contratação de músicos além dos radicados no local, agentes importantes no intercâmbio musical entre as cidades mineiras.

4.2. Apresentação do corpo de obras a ser analisado

O corpo de obras abordadas neste trabalho ficou fixado em dez Missas, de autoria de seis diferentes compositores, quatro deles representados por duas obras.

A tabela 3 lista as Missas abordadas neste trabalho, selecionadas a partir dos critérios já citados.¹⁶⁰

Para facilitar a referência às obras, ao longo do texto, foi atribuído um código para cada obra, conforme indicado na última coluna da mesma tabela.

Tabela 3 – Seleção das Missas abordadas com indicação do código utilizado no texto.

AUTOR	LOCAL	OBRA	CÓDIGO
Manoel Dias de Oliveira (1735-1813)	São José del-Rei	<i>Missa de Oitavo Tom</i>	MDO1
Manoel Dias de Oliveira		<i>Missa Abreviada em Ré</i>	MDO2
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805)	Serro/Vila Rica/Rio de Janeiro	<i>Missa em Fá maior</i>	ELM1
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita		<i>Missa em Mi bemol maior</i>	ELM2
Joaquim de Paula Souza (c.1780-1842)	Prados	<i>Missa pequena em Dó</i>	JPS
Pe. João de Deus Castro Lobo (1794-1832)	Vila Rica/Mariana	<i>Missa em Ré maior</i>	JCL1
Pe. João de Deus Castro Lobo		<i>Missa a oito vozes</i>	JCL2
Pe. José Maria Xavier (1819-1887)	São João del-Rei	<i>Missa de Catedral</i>	JMX1
Pe. José Maria Xavier		<i>Missa n.º. 5</i>	JMX2
Presciliano José da Silva (1854-1910)	São João del-Rei/ Campinas	<i>Missa a quatro vozes para pequena orchestra Op. 17</i>	PJS

Das dez Missas listadas, seis trabalham musicalmente somente os textos do *Kyrie* e do *Gloria* do ordinário da Missa. Esse tipo de tratamento de parte do texto pode ser atribuído às influências exercidas pela escola napolitana de composição na música brasileira dos séculos XVIII e XIX.¹⁶¹ Com o intuito de aumentar as possibilidades de expressão artística a partir do texto da Missa, ele foi sendo dividido em partes cada vez menores, resultando, o conjunto, em uma peça musical de longa duração. Passou a ser designada Missa, a obra musical abrangendo os textos do *Kyrie* e do *Gloria*, enquanto

¹⁶⁰ Referências detalhadas das edições são feitas na bibliografia, p 138.

como eram reconhecidas como Credo as peças abrangendo o Credo, o Sanctus, Benedictus e o Agnus Dei. Esta prática se manteve no Brasil, pelo menos, até o início do século XX, porém, no grupo de peças a serem trabalhadas, há algumas exceções:

- MDO 1 – Apresenta somente o *Kyrie* do Ordinário, pelo fato de tratar-se de uma missa ferial destinada a ao período da Quaresma, época litúrgica na qual o canto do Gloria é suprimido.
- ELM 1 – Foi editada como Missa e Credo, contendo, portanto, todas as partes do Ordinário. Porém, em consulta ao arquivo do Museu da Inconfidência, pode-se verificar que os manuscritos da Missa e do Credo são separados e que as cópias não dão embasamento para que se possa entender as duas partes como uma unidade. Ambas foram reunidas e editadas, pela primeira vez, por Curt Lange e, a partir de então, convencionou-se tratá-las como peça única.
- JCL 2 – Concebida originalmente como Missa e Credo, é uma das exceções à regra praticada desde o século XVII. A unidade temática e de tratamento vocal e instrumental entre Missa e Credo não deixa dúvidas quanto à idéia original de conceber uma peça única. Por outro lado, é flagrante a diferença entre as dimensões da Missa e do Credo: numa obra de 1442 compassos, 1026 foram dedicados à Missa e os 416 restantes ao Credo. A partir dessa observação, não seria incorreto afirmar que a obra foi concebida principalmente como Missa e que o Credo tem nela função secundária. Foi provavelmente composta para a Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto
- JPS – também pensada originalmente como Missa e Credo, apresenta, ao final do Credo, alusões temáticas às partes anteriores.

Para facilitar a comparação, nas peças que configuraram as exceções à regra, a análise atém-se, somente, às partes do *Kyrie* e do *Gloria*, a fim de manter uniformidade com as demais.

No decorrer deste trabalho, o termo Missa, do ponto de vista musical, é usado para designar as obras que se utilizam dos textos do *Kyrie* e do *Gloria*, entre os do ordinário da Missa, conforme a tradição herdada da escola napolitana do século XVII.

¹⁶¹ Vide p 43-44.

4.3. Fontes das edições

Dentre as edições utilizadas algumas nos fornecem informações detalhadas sobre as fontes nas quais são baseadas, enquanto, em outras, os dados disponíveis têm um caráter mais geral. Independentemente do detalhamento dos dados, foram utilizadas as seguintes fontes:

MDO1

Dois fontes pertencentes ao Museu da Música de Mariana:

- A – MMM MA-M06 [C-Un]. “*Missa de 8º Tom/ Com/ Violinos, e Baxo/ Pelo Snr. Cap.^{tam} Manoel Dias de Olivr.^a/ Para o uso do Snr.. Furr.^{el}/ Joze Glz. ‘Chaves’*”. Cópia de José Gonçalves Chaves [ou Leonardo de Mello ou a mando de um deles], sem local, [final do século XVIII ou início do século XIX]: Bx
- B – MMM BC-SS06 [G-1 C-Um]. “*Ofício de Ramos/ Com/ Introito, e Bradados/ Para o uso de / Leonardo de Mello*”. Cópia de Leonardo de Mello [ou José Gonçalves Chaves, ou a mando de um deles] sem local, [final do século XVIII ou início do século XIX]: SATB

MDO2

Três fontes pertencentes ao Museu da Música de Mariana:

- A – MMM SE-M08 [C-1]. “*MISSA/ EM / RE./ A 4 Vozes, 3 VV.^{os} 2 clarinetas 2 Pistons, e Baixo/ Auctor M^{el} Dias*” . Cópia de G[ervásio] J[osé da] F[onseca], [Serro?], 6-9/7/1872: STB, vln I, Vln II, Bx
- B – MMM SE-M08 [C-2]. “*Auctor M^{el} Dias Violetta Missa*”. Cópia de G[ervásio] J[osé da] F[onseca], [Serro?], 10/8/1872: Vla
- C – MMM SE-M08 [C-3]. “*Altus Missa por M.^{el} Dias*” [impresso no verso de “*CALENDARIO PARA 1908/ OFFERECIDO PELO ESCRITORIO DE PROCURATÓRIOS/ DE / ORPHILA AUGUSTA DA SILVA E SEBASTIÃO XAVIER/ Successores de JOÃO AGUSTO DA SILVA/ Séde – Avenida Liberdade 205. Bello Horizonte*]. Cópia de {Gervásio José da Fanseca?}, [Belo Horizonte?], c. 1908: A

Uma fonte pertencente ao Arquivo Histórico Monsenhor Horta/ ICHS/UFOP:

- D – ICHS/UFOP/AHMH s/cód. [C-Un]. “*Missa a 4 abreviada/ com/ Violinos e Baixo/ Pertence a Luciano Lazari Lessa*”. Cópia de Luciano Lazari Lessa, sem indicação de local, meados do século XIX: SAB, Vln I, Vln II, Bx

JPS

Três fontes pertencentes ao Museu da Música de Mariana:

- A – MMM BC-M03 [G-1 C-7]. Sem indicação de copista, sem local, [segunda metade do século XIX]: SATB, Vln I, Bx
- B – MMM BC-M06 [G-1 C-1]. Cópia de [Frutuoso de Matos Couto], sem local, [meados do século XIX]: Vln II
- C – MMM BC-M03[G-1 C-1]. Sem indicação de copista, sem local, [meados do século XIX]: Trpa I, Tpa II

Uma fonte pertencente à Sociedade Musical Euterpe Itabirana:

- SMEI-058. “*Missa/ Com violinos, trompas, / e Basso: Seu Autor? Manoel Dias: Pertence a ? Felício Per^a da S^a”*. Cópias de Felício Pereira da Silva, [Caeté? Itabira?], [primeira metade do século XIX]: Ob I, Ob II, Vla

ELM1

- Acervo de manuscritos musicais do Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto
- Acervo de manuscritos musicais do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos

ELM2

- Acervo de manuscritos musicais do Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto
- Restauração de Curt Lange

JCL1

Uma fonte pertencente ao Arquivo da Pia União Pão dos Pobres de Santo Antônio de Diamantina (também acessível, em fotocópia, no Museu da Música de Mariana e microfilmada pela PUCRJ)

- BRMGDIsa. PUCRJ-01 (0272-0338). “*Missa p^{lo} P^e João de Deos*”. (Título: flauta). Cópia (1862) “*Pertence a Benigna Maria de Jesus – S. Gonçalo*”: A,T, B, vl II, vla, vlc I, vlc II, fl I, ob II, cor I, corII, trpt I, trpt II

Um fonte pertencente à Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto:

- MI-FCLange024. “*Missa do Padre João de Deus/ A 4 vezes, violinos, viola, Flautas, Oboés/Trompas, Clarins, Violoncellos e Baixo*”. Cópia: Vicente Ferreira do Espírito Santo, 1869; José de Paula Felicíssimo, Ouro Preto, 06 set 1111874; Francisco Sales Couto, 2^a metade séc. XIX; Francisco de Paula Almeida Fraga, 2^a metade séc. XIX; Anacleto Nunes Maurício Lisboa, 2^a metade séc. XIX; Anons., 2^a metade séc. XIX; Antônio Ângelo, fins séc. XIX; Anons.,

fins séc. XIX. Carimbo: “*Vicente Ferreira do Espírito Santo/Professor de Música/Ouro Preto*”; “*Justino da Conceição/Professor de Música/ Bello Horizonte*”: SATB/vl I-II, vla, vlc I-II, ob I-II, cl I-II, trpt I-II, tbn, of/bx

JCL2

- Acervo de manuscritos musicais do Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto
- Acervo de manuscritos musicais do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos

JMX1

- Lira Sanjoanense

JMX2

- Lira Sanjoanense – edição supervisionada pelo autor – Munique, Alemanha

PJS

- Lira Sanjoanense – edição supervisionada pelo autor – Campinas, 3 de Setembro de 1885

4.4. Levantamento Biográfico dos Compositores

Há poucas informações biográficas disponíveis sobre os compositores mineiros nos séculos XVIII e XIX. Principalmente no que refere às datas em geral, notadamente às de início ou término de atividades em determinadas cidades. Para diferentes irmandades ou corporações musicais, freqüentemente, os dados são colhidos a partir de listas de provisões e ou de recibos de pagamentos por serviços prestados. Assim, algumas delas podem não ser absolutamente exatas. As informações presentes foram coletadas, em parte, nas edições das obras em questão e em textos na internet.¹⁶²

MANOEL DIAS DE OLIVEIRA (São José del-Rei. c.1735-1813).

Nascido em São José del-Rei (atualmente Tiradentes) e falecido na mesma cidade, onde atuou como organista, mestre de música e compositor, prestando serviços às irmandades locais. No campo secular, foi nomeado Capitão de Ordenança de Pé dos Homens Pardos Libertos de São José do Rio das Mortes, no ano de 1766, tendo

¹⁶² KATER, Carlos Elias. *Artes – Música Colonial – Biografia de Compositores e trechos de músicas*. Disponível em: <<http://www.cidadeshistoricas.art.br>> Cidades Históricas Brasileiras. Acesso em:12/08/2007.

alcançado, três anos depois, a patente de Alferes. Foram encontradas cópias de suas obras em diversas cidades mineiras e paulistas. No decorrer do século XIX, copistas atribuíram ao autor diversas obras, dando assim margem para dúvidas quanto à autoria de algumas peças tradicionalmente associadas a ele.¹⁶³

JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA (Serro, 1746; Rio de Janeiro, 1805).

Nascido no Serro e falecido no Rio de Janeiro, atuou por muitos anos como organista, mestre de música e compositor em Diamantina, na Matriz de Santo Antônio e para a Ordem Terceira do Carmo. Em 1798, transferiu-se para Vila Rica (atual Ouro Preto), onde foi contratado pela Ordem Terceira do Carmo, além de encarregar-se da música para Confraria do Santíssimo Sacramento, da Igreja do Pilar e para as quatro festas anuais promovidas pelo Senado e Câmara, em 1799. No Rio de Janeiro, a partir de 1801, exerceu a função de organista mais uma vez para a Ordem Terceira do Carmo.¹⁶⁴

JOAQUIM DE PAULA SOUZA (Prados, c. 1780-1842).

Exerceu, em Prados, sua cidade natal, as funções de compositor e músico prático, tendo sido a mola propulsora da vida musical do arraial, atuando como uma espécie de mentor. Tomou parte na vida pública exercendo o cargo de representante do arraial no Senado da Câmara da Vila de São José del-Rei, no período em que Prados pertencia a essa vila. Sua excelente caligrafia musical chama a atenção nas suas obras e nas cópias que fez de peças de outros autores, entre eles Manoel Dias de Oliveira e Lobo de Mesquita. Em seus manuscritos, acrescentava ao próprio nome a alcunha de “Bonsucesso”.¹⁶⁵

PE. JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (Vila Rica, 1794; Mariana, 1832).

Nascido em Vila Rica (Ouro Preto), recebeu sua formação teológica no Seminário Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana. Ordenado padre, exerceu funções de sacerdote na Igreja de São Pedro. Foi organista da Ordem Terceira do Carmo de Vila

¹⁶³ CASTAGNA, Paulo (coord). *Missa*. Acervo da música brasileira, restauração e difusão de partituras livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. p. 23.

¹⁶⁴ COTTA, André Guerra(org.).*Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*.Homenagem a José Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. FUNDARQ Mariana, 2005. p.21 a 25. KATER.

Rica, entre os anos de 1817 e 1824, onde também foi diretor do coro e da orquestra da Casa da Ópera. Atuou ainda como organista da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana e, provavelmente a partir de 1824, tornou-se Mestre Capela da Catedral. Faleceu em Mariana, em 1832, e está enterrado na igreja de São Francisco de Assis.¹⁶⁶

PE. JOSÉ MARIA XAVIER (São João del-Rei, 1819-1887).

Nascido em São João del-Rei, em 1819, filho e neto de músicos naturais de Mariana. Seu avô, José Joaquim de Miranda, fundou em 1776, em São João del-Rei, a corporação musical atualmente conhecida como Orquestra Lira Sanjoanense. Iniciou os estudos musicais com seu tio e padrinho, o Alferes Francisco de Paula de Miranda, diretor da Lira, na época. Ainda menino, começou a atuar na corporação, inicialmente como cantor (tiple – no naipe de sopranos) e, depois da mudança de voz, como instrumentista, destacando-se como clarinetista e violinista, além de dominar também a viola, o violão e o piano.

Em 1845, decidiu-se pela vocação sacerdotal, ingressando no Seminário Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana e, devido à formação humanística adquirida anteriormente, foi ordenado, já no ano seguinte, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Designado como vigário em Rio Preto, MG, ali permaneceu pouco mais de um ano, sendo forçado a retornar a São João por motivos de saúde. A partir de então, passou a exercer diversos cargos litúrgicos e civis na cidade, tais como: professor e capelão do Colégio Duval, Vigário da Vara da comarca, Comissário da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, capelão da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos e da Confraria de Nossa Senhora do Rosário. Dedicou-se, também, em São João del-Rei, ao ensino da Música.¹⁶⁷

PRESCILIANO SILVA (São João del-Rei, 1854; Campinas, 1910).

Nascido em uma família de músicos, descendia, pelo lado materno, do mestre de música Lourenço José Fernandes Braziel. Iniciou sua formação musical em São João del-Rei, sob a orientação de Martiniano Ribeiro Bastos, e prosseguiu sua formação no

¹⁶⁵ CASTAGNA. *ibid.*.

¹⁶⁶ CASTAGNA, (coord). *Pentecostes*. Acervo da música brasileira, restauração e difusão de partituras, livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. p. 23. KATER.

Real Conservatório de Música de Milão, em 1879, onde graduou-se em composição. De volta ao Brasil, estabeleceu-se em Campinas, onde se dedicou ao magistério. Exerceu também funções didáticas em diversas cidades do Rio de Janeiro, entre elas Friburgo, chegando a ter, entre seus alunos, a filha do então presidente, Campos Salles.¹⁶⁸

4.5. Contexto sócio-musical

A prática da música religiosa em Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, apresenta uma estrutura muito particular, devido à organização eclesiástica diferenciada da capitania. Certamente, o maior diferencial de Minas foi a inexistência de ordens regulares. Elas foram responsabilizadas, desde o início do ciclo do ouro, pela prática de desvio dos metais preciosos:

“É notório, aliás, que desde os primeiros descobrimentos de ouro nas Gerais, os religiosos, em geral, mas principalmente os frades, são apontados como dos que mais contribuem para a fuga do metal. Em documento contemporâneo daquelas explorações iniciais, existente na Biblioteca da Ajuda e incluído na “Informação Sobre as Minas do Brasil” impresso nos *Anais da Biblioteca Nacional* do Rio de Janeiro, já se alude à “grande multidão de frades que sobem às minas e que sôbre não quintarem o seu ouro ensinam e ajudam os seculares a que façam o mesmo” O remédio contra tais abusos estaria na limitação ou total exclusão desses religiosos das ditas minas.”¹⁶⁹

As diversas queixas a respeito do procedimento dos frades na sonegação do ouro levam a uma proibição do estabelecimento das ordens regulares em Minas Gerais. Como não chegou a ser cumprida com todo o rigor, a vigilância do poder secular se manteve sempre atenta:

“A exclusão dos frades do território de Minas é, e será ainda mais tarde, objeto de constantes preocupações da Coroa ou de seus agentes no Brasil. Em 1738 uma ordem régia ao governador da capitania determinará mesmo a prisão de todos os religiosos que estiverem nela “sem emprego ou licença”.”¹⁷⁰

A supressão das ordens regulares provocou, na organização da vida religiosa e, por conseguinte, na organização social e cultural de Minas, uma lacuna que veio a ser preenchida pelas irmandades.¹⁷¹ Estas agremiações abrigavam leigos, reunidos em torno de uma devoção específica. As irmandades poderiam ser: de obrigação – sob jurisdição eclesiástica e secular e com obrigatoriedade de possuir livros para prestação de

¹⁶⁷ VIEGAS, Aluizio José. *A obra musical do padre mestre José Maria Xavier*. Trabalho apresentado no Festival de Inverno da UFMG, São João del-Rei, 1987. Texto fornecido pelo autor. p.1-18

¹⁶⁸ *Ibidem*. p. 17-18.

¹⁶⁹ HOLANDA. p. 277.

¹⁷⁰ HOLANDA. p.278

¹⁷¹ *ibidem*.

contas;¹⁷² e de devoção – livres de qualquer tipo de formalidade.¹⁷³ Essas associações “se incumbiam de custear, erigir e adornar igrejas”¹⁷⁴, mas desempenhavam, também, um papel relevante na vida social das Minas Gerais:

“Falando em termos gerais, estas Irmandades e, mais tarde, as Ordens, cumpriam funções inteiramente diferentes dos sindicatos de hoje, apenas empenhados no bem-estar material dos seus associados. Eram organismos bastante fechados que obedeciam, em primeiro lugar, ao culto católico de forma rigorosa, à proteção dos seus membros, à ética na sua conduta, ao cuidado os enfermos, velhos e Irmãos pobres, ao acompanhamento à última morada e à veneração das suas almas por meio de missas individuais e coletivas. Não poucas destas Irmandades eram mesmo pequenas instituições financeiras, que auxiliavam os irmãos necessitados com empréstimos.”¹⁷⁵

Funções semelhantes foram exercidas pelas Ordens Terceiras, reunião de irmãos leigos, ligadas a uma ordem regular (ordem primeira) e que necessitavam de confirmação papal para a sua instituição.¹⁷⁶

As irmandades se estabeleciam nas matrizes, dividindo entre si, conforme a condição social e econômica de cada uma delas, os gastos para a ornamentação e manutenção do edifício¹⁷⁷. Cada irmandade ocupava um dos altares laterais da igreja, levando em conta, também, a hierarquia social das corporações. De praxe, o altar principal era ocupado e custeado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. Os irmãos tinham a obrigação de pagar anuidades, além de ofertas voluntárias, para melhoramentos no edifício ou necessidades pontuais da igreja; as irmandades contavam, além disso, com uma mesa diretiva com os cargos de juiz, procurador, escrivão e tesoureiro, cujo privilégio de ocupação custava anuidades muito mais altas do que as

¹⁷² As irmandades de obrigação possuíam, em geral, livros de termos, receita e despesa, batismo e óbito. Os dois primeiros, aqui citados, foram de grande ajuda para o mapeamento das atividades musicais em Minas nos séculos XVIII e XIX.

¹⁷³ LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. (Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto). Publicação do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, 1979, v. I. p.21.

¹⁷⁴ HOLANDA. p. 278.

¹⁷⁵ LANGE. p.17-18.

¹⁷⁶ Segundo Castagna, devido a essa ligação com as ordens primeiras, as ordens terceiras brasileiras seguiram os mesmos estatutos de suas congêneres em Portugal. CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. p.192.

¹⁷⁷ As irmandades e ordens terceiras agrupavam pessoas não somente pelas devoções específicas, mas também pelas diferenças raciais, sócio-econômicas e, finalmente, pelo ramo de atuação profissional. Curt Lange, ao tratar da Ordem Terceira de Penitência de São Francisco de Assis, em Vila Rica, diz que ela era formada por “homens brancos sem infância”, assim como a Ordem Terceira do Carmo. Neste contexto, não podemos deixar de citar as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a de São José do Homens Pardos. Quanto ao agrupamento de categorias profissionais em irmandades específicas, ele afirma: “como é sabido, na Ordem Terceira de São Francisco entraram preferencialmente os intelectuais, contrariamente à Ordem do Carmo, preferida pelos comerciantes”. LANGE. v.V. p. 194-195. Flávia Toni corrobora esta idéia comentando a possível filiação de Manoel Dias de Oliveira à Irmandade de Nossa

dos irmãos comuns.¹⁷⁸ Das anuidades e ofertas voluntárias eram pagos os serviços de música. As ordens terceiras possuíam, em geral, capelas próprias. Entre as funções das irmandades e ordens terceiras, estava também a organização e o custeio da música para diversas festas, litúrgicas ou não, privilégio regulamentado estritamente pela organização religiosa.

“As cerimônias católicas (litúrgicas ou não litúrgicas) não foram praticadas indistintamente por quaisquer centros ou comunidades religiosas. Grande parte delas foi exclusiva de dioceses, ordens religiosas, ordens terceiras, irmandades e outras instituições, direito conquistado oficialmente junto a setores administrativos da Igreja.”¹⁷⁹

A prática da música sacra nos séculos XVIII e XIX, em Minas, foi custeada, primordialmente, pelas organizações civis (Senado da Câmara), irmandades e ordens terceiras, cabendo ao clero as funções de regulamentação e coordenação sobre tal prática.¹⁸⁰ Os mestres de capela, além de serem responsáveis pela música nas celebrações das matrizes, tinham o dever de fiscalizar, também, as atividades musicais dentro de suas comarcas. Essa fiscalização incluía a verificação dos papéis dos músicos em atuação e a concessão de licenças de atuação para as corporações musicais de cada local. A função conferia a eles o privilégio de atuar junto a grupos musicais, recebendo pelos serviços prestados, mesmo que a participação não fosse solicitada.

Os professores de música estiveram presentes, desde muito cedo, na organização social da Capitania, fato atestado pelo registro do pagamento de honorários a músicos no ano de 1716, pela atuação musical na procissão do Senhor dos Passos.¹⁸¹ No decorrer das décadas seguintes, com o aumento da demanda pelos serviços musicais impulsionado pela proliferação das irmandades e de suas festas, assim como pela opulência decorrente da extração do ouro, o número de profissionais de música cresceu consideravelmente. Esses músicos, seguindo o exemplo dos profissionais de outros ofícios, agrupavam-se em corporações musicais, que prestavam serviços às

Senhora das Mercês em São José del Rei pelo fato de ela abrigar um grande número de militares e mulatos. TONI. p. 23

¹⁷⁸ LANGE. p. 31.

¹⁷⁹ CASTAGNA. p. 209.

¹⁸⁰ Curt Lange elucida a posição do clero, com relação à música sacra, como se segue: “Não foi o clero que se responsabilizou pelo pagamento da música, nas festividades religiosas, embora este clero tivesse notório interesse para que o culto divino fosse, como se dizia “abrilhantado com excelente música”. Convém elucidar que o clero jamais contratou os serviços de música. Nem o Governo de Ultramar se mostrava empenhado em orientar esteticamente grupos de músicos mais ou menos organizados, nos primórdios da formação da Capitania. A organização civil, sim, contratou as corporações de músicos para as festividades oficiais, mas os motivos da organização musical, a origem deste sentido coesivo dos músicos tinham maior profundidade.” p. 34-35.

¹⁸¹ LANGE. p.36.

organizações civis, irmandades e ordens terceiras. Os grupos musicais eram liderados por um regente ou diretor musical, responsável, perante os contratantes, pela boa qualidade da música, incluindo, frequentemente, a composição de peças e a preparação de partes vocais e instrumentais, assim como pelo bom andamento dos ensaios e pelo número correto de músicos nas apresentações. Ao final dos trabalhos, ele deveria receber o pagamento integral a fim de repassar aos membros do grupo.¹⁸² Exceção a essa regra, a organização musical da catedral da Sé de Mariana contava com um grupo estável de músicos e acólitos.¹⁸³

Na metade do século XVIII, a quantidade de corporações musicais em Vila Rica era tão grande, que o Senado da Câmara estabeleceu um sistema de leilões ou arrematações para os serviços musicais anuais nas festas sob a sua responsabilidade. Os regentes das corporações faziam seus lances e a Câmara selecionava o menor lance, estabelecendo com esse regente e sua corporação um ajuste ou contrato. Nesses contratos, as obrigações do regente ficavam claramente estipuladas, chegando a ter cláusulas prevendo a indicação de suplentes, no caso de impedimento do regente ou de participantes do grupo.¹⁸⁴ As festividades da Câmara de Vila Rica figuraram entre as de maior suntuosidade e representatividade da região. Podendo contratar grupos musicais maiores do que em outros locais, a Câmara exigia, assim, um grande aparato musical. Segundo Curt Lange, irmandades com maiores recursos financeiros contratavam um número maior de coros, como foi o caso da ordem de São Francisco que chegou a contratar até cinco coros para as procissões da penitência de Cinzas.¹⁸⁵

A suntuosidade das procissões e as grandes festas, tais como as do Triunfo Eucarístico e do Áureo Trono Episcopal nos permitem ver que, em Vila Rica, a idéia da celebração litúrgica e para-litúrgica assumia a forma de representação dos poderes divino, secular e eclesiástico. Nelas estava presente, também, a celebração e representação da *majestas domini*.¹⁸⁶

Se, por um lado, o florescimento da atividade aurífera, em Vila Rica, proporcionou, à Câmara e às Irmandades, recursos financeiros mais abundantes a serem investidos na música de festividades promovidas por elas, por outro lado, a decadência

¹⁸² CASTAGNA. p.227.

¹⁸³ A partir de 1749 a Sé de Mariana teve um “mestre de capela, um organista, quatro meninos cantores, chantre, subchantre e acólitos”. Lange. p. 36.

¹⁸⁴ CASTAGNA. p. 228.

¹⁸⁵ LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. (Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias). Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981, v. V .p. 207-208.

da extração de metais preciosos, após 1760, é apontada, frequentemente, como motivo de uma diminuição gradual nos gastos desses grupos com a música. Sem dúvida a decadência da produção de ouro mergulhou Minas Gerais em uma grande crise econômica, principalmente porque, por um longo período, a atividade agrícola na região foi desencorajada, quando não proibida, para evitar a divisão dos esforços da mão de obra escrava que deveria se concentrar na extração. Porém, por volta de 1770, o governo passou a adotar medidas de incentivo à agricultura na capitania, não somente como forma de garantia de subsistência, como também para a manutenção da ordem social: “De se cultivarem as terras rezulta grande utilidade aos Dízimos e aos Povos; entretémse muita gente que pela ociozidade se precipitão em terríveis vícios cauzando forte moléstia aos mais habitantes.”¹⁸⁷ No final do século, após uma mudança significativa na compreensão da economia da colônia, a capitania começou a investir na agricultura como fonte geradora de recursos, a dar espaço para o desenvolvimento de pequenas manufaturas e, graças à permissão concedida a estrangeiros para trabalharem e se estabelecerem, iniciou-se o trabalho de extração de ferro, na região.¹⁸⁸

As ponderações sobre as alternativas encontradas pela economia mineira para substituir os recursos que a extração de ouro deixou de gerar, depois de 1770 e no século XIX, são importantes para entender como puderam ser custeadas grandes obras. É o caso das duas missas do Pe. João de Deus de Castro Lobo, que previam um grande aparato musical e um grau de complexidade que nos levam a concluir que, para a sua execução, foram contratados músicos de alto nível técnico, mais caros do que os escolhidos para obras mais simples. As atividades do próprio Castro Lobo como regente na Casa da Ópera de Vila Rica nos levam a crer que a capitania de Minas Gerais encontrou, aos poucos, nessa fase de transição, formas de manter os seus gastos com a música. Talvez, não com o mesmo esplendor do período de auge da mineração aurífera, mas, ainda assim, com potencial para custear cerimônias litúrgicas e espetáculos teatrais de grande suntuosidade.

¹⁸⁶ Cf. p. 41-42.

¹⁸⁷ Carta de Francisco Xavier de Mendonça Furtado ao Marquês de Pombal, datada de 10 de janeiro de 1770. *apud* GUERZONI FILHO. p. 107-108.

¹⁸⁸ IGLESIAS. p. 19

5. ESTUDO COMPARATIVO DAS MISSAS

Enfocando, agora de forma mais direta, o corpo de dez Missas selecionadas para este trabalho, podemos levantar uma série de elementos que nos permitem mapear o crescimento gradativo – em direção contrária às disposições litúrgicas da época – da influência da música teatral na música sacra mineira.¹⁸⁹ Para isso, partindo da missa ainda ligada a modelos barrocos tradicionais, representada pelas obras de Manoel Dias de Oliveira, passamos por um período de extrema opulência, protagonizado pelas obras do Pe. João de Deus de Castro Lobo, chegando ao momento inicial de redução de tais influências, com o trabalho do Pe. José Maria Xavier e de Presciliano José da Silva. Esses três passos na trajetória da composição de Missas em Minas Gerais, vistos de forma mais abrangente, têm relações estreitas com as modificações estilísticas da música sacra européia, ocorridas desde o Iluminismo até o cecilianismo.

Dialogando com a bibliografia pesquisada e estabelecendo paralelos com as tendências estilísticas européias para a composição de Missas, nos séculos XVIII e XIX, procuramos levantar alguns parâmetros de comparação entre as obras selecionadas, visando identificar coincidências estilísticas, não somente em relação a modelos europeus, mas também entre si.

5.1. Dimensões

A primeira comparação que se apresenta ao examinarmos as dez obras refere-se às suas dimensões. Notam-se diferenças extremas entre o número de compassos da mais curta (MDO 1) em relação à mais longa (JCL 2) como é demonstrado na Tabela 4:

Tabela 4 – Relação das Missas em ordem crescente quanto ao número de compassos.

Missa	MDO1	JMX1	JMX2	MDO2	ELM1	JPS	PJS	JCL1	ELM2	JCL2
Nº. de compassos	93	172	209	215	351	525	569	959	968	1026

¹⁸⁹ Levando em consideração a encíclica *Annus qui hunc* e as idéias iluministas de simplificação litúrgica, os esforços por parte da igreja eram no sentido de expulsar da música sacra os elementos teatrais que contribuía muito mais para a satisfação sensorial do que para a elevação espiritual e para a piedade.

A grande disparidade entre as dimensões das obras pode ser atribuída a um grande número de fatores, como, por exemplo, a ocasião litúrgica para a qual a obra foi destinada. Desse conjunto de Missas, foram identificadas indicações específicas sobre a época litúrgica somente para MDO1 e JMX1, a primeira para a época da Quaresma e a segunda para o Sábado Santo. Sendo MDO1 uma missa ferial¹⁹⁰, a tradição litúrgica prescreve, para esse caso, que todas suas partes sejam curtas. Pensada para a Quaresma, a supressão do Gloria já resulta numa diminuição significativa das dimensões da obra. O sábado santo, para o qual JMX1 foi concebida, possui um caráter litúrgico híbrido, uma vez que este dia faz a transição entre a Quaresma e a Páscoa. A obra contém o Gloria, parte suprimida na Quaresma, mas suas dimensões são modestas, mais próprias para os tempos de guarda do que para as grandes festas. Quanto às obras restantes, sabemos somente que se tratam de Missas festivas, mas não foi possível identificar, de forma precisa, a ocasião específica para a qual foram compostas, impossibilitando inferirmos a influência sobre suas dimensões em razão da época litúrgica para a qual foram concebidas. É preciso também lembrar, no que se refere às missas, que obras compostas para uma época litúrgica específica podiam ser reaproveitadas em outras situações paralelas, nas quais o regente tivesse, à sua disposição, um grupo musical de formação compatível com a peça.

Nos casos de MDO2 e JPS, as obras são nomeadas pelos próprios compositores como “abreviada” e “pequena”, sinalizando uma contraposição relativa às missas mais longas compostas pelos mesmos músicos.¹⁹¹

Outro fator de grande influência na dimensão das peças é o momento histórico e estilístico em que se inserem ou que as influenciaram. Especificamente, nas missas mais longas – ELM2 e JCL1 e JCL2 –, vemos a transferência para Minas de uma prática recorrente desde o século XVII, na Europa: a subdivisão, cada vez mais constante, do texto do Gloria, visando aumentar as possibilidades de expressão artística dentro da Missa.¹⁹² O número cada vez maior de subdivisões resultava em um aumento considerável nas dimensões das obras. Percebe-se, a partir dessa prática, a penetração do estilo teatral na música sacra, que buscava transformar a Missa em uma obra com

¹⁹⁰ CASTAGNA, Paulo. (coord). *Missa*. Acervo da música brasileira, restauração e difusão de partituras livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. p. 26.

¹⁹¹ Não há registro de uma missa grande de Manoel Dias de Oliveira, dentre as suas obras que chegaram até os dias de hoje, mas a missa grande (que é assim intitulada na cópia dela existente no arquivo de Diamantina) de Joaquim de Paula Souza nos mostra um contraste tanto em dimensões como em instrumentação.

¹⁹² Cf. p. 44-45.

alto nível de exigência do ponto de vista artístico, tornando-se, cada vez mais, uma obra mais apropriada para concertos do que para celebrações litúrgicas.¹⁹³

A comprovação de que essa tradição, iniciada na Itália, também esteve presente em Portugal e, posteriormente, no Brasil, pode ser verificada através de textos como o do musicólogo português Ernesto Vieira, de 1899:

“A parte musical que na Missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os Kyrie e a Gloria”. Esta última compõe-se do cântico Gloria in excelsis Deo e de diversas frases curtas exprimindo louvor (Laudamus), prece (Qui tollis) e exaltação (Quoniam). Estas três diferentes expressões da Gloria indicam a sua divisão em três peças de diferente caráter; mas os compositores italianos nas grandes Missas de estilo teatral, para obterem maior número de trechos, retalham todas as frases, fazendo da Gloria um ato de ópera, com árias, coros, duetos, etc. É também uso antigo e tradicional fazer, nas Missas de grande aparato, uma extensa fuga no final, com a letra: Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen.”¹⁹⁴

A comparação entre as divisões do Gloria nas missas em questão mostra, nas obras de Castro Lobo e de Lobo de Mesquita, clara influência dessa prática, diferentemente dos outros compositores enfocados.

¹⁹³ Cf. p. 51-52.

¹⁹⁴ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemand, 1899. p.348 *apud* CASTAGNA, p.10.

Tabela 5 – Missas em ordem crescente, quanto ao número de divisões do texto do Gloria.

MDO1	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>											
ELM1	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>				<i>Domine Deus</i>						<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
JMX1	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>			<i>Gratias</i>	<i>Domine Deus</i>						<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
JMX2	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>			<i>Gratias</i>	<i>Domine Deus</i>						<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
MDO2	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>				<i>Domine Deus</i>		<i>Qui tollis</i>		<i>Quoniam</i>		<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
JPS	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>				<i>Domine Deus</i>			<i>Qui sedes</i>	<i>Quoniam</i>		<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
PJS	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Laudamus</i>		<i>Gratias</i>	<i>Domine Deus</i>		<i>Qui tollis</i>	<i>Qui sedes</i>			<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
ELM2	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Laudamus</i>		<i>Gratias</i>	<i>Domine Deus</i>	<i>Suscipe</i>		<i>Qui sedes</i>	<i>Quoniam</i>		<i>Cum Sanctu Spiritu</i>
JCL1	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Laudamus</i>		<i>Gratias</i>	<i>Domine Deus</i>		<i>Qui tollis</i>	<i>Qui sedes</i>	<i>Quoniam</i>		<i>Cum Sanctu Spiritu</i> <i>Amen</i>
JCL2	<i>Kyrie-Christe-Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Laudamus</i>	<i>Benedicimus</i>	<i>Gratias</i>	<i>Domine Deus</i>		<i>Qui tollis</i> <i>Miserere</i> <i>Qui tollis</i> <i>Suscipe</i>	<i>Qui sedes</i>	<i>Quoniam</i>		<i>Cum Sanctu Spiritu</i> <i>Amen</i>

A continuação dessa prática nas missas brasileiras, ainda no século XIX, pode ser comprovada pela advertência feita na Pastoral coletiva de 1910:

“Devem ser quanto antes proscritas e substituídas, porque estão por si mesmas reprovadas e condenadas, todas as Missas que não conservam a unidade de composição própria do texto.

Tais são as missas, cujas partes do Gloria ou do Credo como, por exemplo, o Laudamus, o Gratias agimus, o Domine Deus, o Incarnatus, etc., são compostas por números separados, de modo a formarem por si sós uma composição à parte, que pode ser destacada e substituída por outra de igual jaez.”¹⁹⁵

Nessa mesma linha de argumentação, pudemos reconhecer que JMX1, JMX2 e PJS são obras que acompanham a tendência externa de gradativa diminuição de elementos teatrais, advogada pelos movimentos de restauração da música sacra e colocada em prática, de forma mais conseqüente, pelo movimento *cecilianista*.¹⁹⁶ Além da diminuição do número de subdivisões do Gloria, percebe-se em JMX1 e JMX2, diferentemente das demais Missas aqui estudadas, um tratamento do texto do Kyrie – Kyrie, Christe, Kyrie, sem partição nem divisão de andamentos. A redução da duração das obras seria um facilitador para a sua utilização adequada dentro da liturgia da Missa e para melhor compreensão do texto pelos fiéis.

As Missas, ELM2, JCL1 e JCL2, que apresentam maior número de subdivisões no Gloria, caracterizam-se também por muitas repetições de diversas partes do texto, contribuindo, ainda mais, para a extensão da obra. Ao contrário do que ocorre em MDO1, MDO2, JMX1 e JMX2, cujas repetições de texto se atêm às especificações litúrgicas ou são usadas de modo mais econômico.¹⁹⁷

5.2. Forma

Ao focar nossa atenção no aspecto formal das obras, podemos observar que a adesão dos compositores aos modelos europeus vai acontecendo, de forma gradativa, a partir do final do século XVIII. Nas obras de Manoel Dias de Oliveira e de Joaquim de Paula Souza, a unidade formal acontece muito mais pela unidade melódica e temática,

¹⁹⁵ PASTORAL colectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre comunicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. n.3, p.640-645. *apud* CASTAGNA, p.11.

¹⁹⁶ Cf. p. 55-56.

¹⁹⁷ MDO1 pressupõe a alternância com o cantochão respeitando a ordem do rito tridentino: três vezes Kyrie, três vezes Christe e três vezes Kyrie, como resquício das ladainhas antigas que deram origem ao Kyrie. Nas outras obras, há um número menor de repetições dessas partes e no texto do Gloria não há, praticamente, repetições.

do que pela forma ABA, de ritornellos ou da Capo, procedimentos em voga na Europa desde o início do século XVII. Já nas Missas de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e do Pe. João de Deus de Castro Lobo, encontramos, de forma mais sistemática, a forma ABA, tanto na macro quanto na micro estrutura das peças.¹⁹⁸ O mesmo ocorre na Missa de Presciliano José da Silva. A forma ABA é usada de modo acadêmico, em algumas partes. No cenário formal do nosso corpo de Missas, as exceções são as obras do Pe. José Maria Xavier, cujo princípio formal é, basicamente, a forma AA’.

Dentro de um contexto mais amplo, a forma ABA fornece unidade temática às partes maiores da Missa. Assim como no repertório europeu, em Missas mineiras, freqüentemente, o Kyrie I e Kyrie II fazem uso do mesmo material temático, reforçando musicalmente a idéia de repetição de texto.¹⁹⁹ Em MDO2, JPS, ELM1, JCL1, JCL2 e JPS, encontramos essa divisão formal clara no Kyrie, destacando-se JPS, que apresenta uma forma da Capo tradicional, por repetir, exatamente, o Kyrie I depois do Christe. Já em ELM2, o Kyrie II aparece com pequenas mudanças temáticas e harmônicas, configurando a estrutura formal A B A’. Exceções interessantes à essa ‘regra’ são os Kyries de JMX1 e JMX2, ambos de estrutura formal binária A A’, ignorando a tendência ternária da repetição do texto.

A unidade formal dentro da macroestrutura também é alcançada através da reutilização de motivos entre partes diferentes. Esse recurso foi utilizado por diversos compositores:

¹⁹⁸ Veremos, nas tabelas que se seguirão, o uso da forma ABA, tanto dentro de movimentos específicos das Missas, como, também, na obras como um todo.

¹⁹⁹ Como descrito por Schmidt-Görg: “Na grande disposição a forma ternária A B A é preferida, a saber, na igualdade do primeiro e do último Kyrie ou no final do Gloria ou Credo, que freqüentemente retoma idéias do início da mesma parte”. SCHMIDT-GÖRG. p. 14. In der grossen Anlage wird die dreiteilige Form A B A bevorzugt, so etwa in der Gleichsetzung des ersten und letzten Kyrie oder am Schlussteil des Gloria oder Credo, der nun gerne auf den Anfang des betreffenden Satzes zurückgreift.

Tabela 6 - Reutilização de motivos entre as partes de missas

Missa	Parte de origem	Reutilização	Exemplo musical ²⁰⁰
MDO	Kyrie – Allegro	Gloria	Exemplo musical 1
JCL1	Kyrie	Cum Sanctu Spiritu	Exemplo musical 3
JCL2	Kyrie	Cum Sanctu Spiritu	Exemplo musical 4
	Gloria	Amém (Cum Sanctu)	Exemplo musical 5
ELM2	Kyrie	Cum Sanctu Spiritu	Exemplo musical 2
JMX1	Kyrie	Cum Sanctu Spiritu	Exemplo musical 6
PJS	Gloria (Allegro)	Cum Sanctu Spiritu	Exemplo musical 7

Além da divisão tripartida no Kyrie, nas Missas de Manoel Dias de Oliveira, Joaquim de Paula Souza e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, encontramos o Kyrie I bipartido, sempre com um movimento inicial lento, seguido de uma segunda parte mais movida.

Tabela 7 - Subdivisões de movimentos: Kyrie I

Missa	Kyrie
MDO2	Adagio – Allegro
JPS	Largo – Allegro
ELM1	Andantino – Allegretto
EM2	Largo – Allegro

Algumas obras fazem uso da mesma estrutura bipartida no final do Gloria, na parte *Cum sanctu spiritu*.

Tabela 8 - Subdivisões de movimentos: *Cum sanctu spiritu*

Missa	<i>Cum sanctu spiritu</i>
JPS	Largo – Allegro
JMX1	Andantino – Allegro
JMX2	Andantino – Allegro
PJS	Larghetto – Allegro risoluto

²⁰⁰ Os exemplos musicais se referem aos trechos de partituras reproduzidos neste trabalho a partir da página 106.

Em JCL1 e JCL2, encontramos ainda uma subdivisão do Amém final:

- JCL1: Fuga – Piú mosso (Prestissimo)
- JCL2: Fuga – Presto

Na estrutura menor, dentro de cada um dos movimentos da missa, a forma ABA é utilizada com mais frequência pelo Pe. João de Deus de Castro Lobo, conforme o quadro comparativo que segue:

Tabela 9 - Ocorrência da forma ABA

Missa	Movimentos em forma ABA
ELM1	Cum Sanctu Spiritu
ELM2	Christe eleison
JCL1	Domine Deus – Qui sedes - Cum Sanctu Spiritu
JCL2	Gloria – Domine Deus – Qui sedes
PJS	Kyrie – Gloria

A forma AA ou AA' ocorre, esporadicamente, nos compositores mais ligados à estética tradicional do século XVIII e nas obras do Pe. José Maria Xavier.²⁰¹

Tabela 10 - Ocorrência da forma AA ou AA'

Missa	Movimentos em forma AA ou AA'
MDO2	Domine Deus
JPS	Qui sedes
JMX1	Kyrie – Gloria ²⁰² – Cum Sanctu Spiritu
JMX2	Gloria – Cum Sanctu Spiritu

5.3. Instrumentação

Na instrumentação das obras, observamos, assim como no caso das dimensões, grandes contrastes. Encontramos obras com instrumentação muito reduzida, como no

²⁰¹ A forma AA ou AA' é descrita por Senn como característica da escola napolitana do século XVII: “Para árias com ritornellos, também as com introdução instrumental na missa, ao contrário das outras composições vocais se dá preferência à forma binária; a primeira parte termina na dominante ou na paralela e depois de uma pequena transição começa a reprise na tônica; ou a segunda parte começa com a frase principal na dominante ou paralela e então modula utilizando o mesmo material temático que na primeira parte para a tônica”. SENN. p. 195-196. (Für Arien, mit Ritornellen, acuh mit vorangestellter Devise, wird in der Messe im Gegensatz zu anderen Vokalkompos. Die zweiteiligen Form bevorzugt; der erste Teil schliesst in der Dominante oder Parallele, und nach einer kurzen Rückleitung setzt die Reprise in der Tonica ein; oder der zweite Teil beginnt mit dem Hauptsatz in der Dominante bzw, Parallele und moduliert dann unter Verwendung des gleichen thematischen Materials wie im ersten Teil in die Tonica).

²⁰² Divisão formal considerando somente a parte com o texto Gloria.

caso de MDO1 e MDO2 em contraposição a outras de instrumentação grande, fazendo uso inclusive dos instrumentos mais identificados com o estilo teatral, como os trompetes e o tímpanos. Ao abordar os contrastes neste campo, além de levar em conta as decisões estilísticas de cada compositor, é necessário, também, dar peso a outros fatores, como a época litúrgica para a qual a Missa é destinada e a localidade onde (ou para onde) ela foi composta. Nas localidades com recursos financeiros mais fartos para custear a música, sem dúvida, a demanda por obras de maior porte, que representassem condignamente a importância de seus contratantes dentro da estrutura social local, foi muito maior do que em localidades menores, com recursos econômicos reduzidos, cujas obras tendem a ter instrumentações mais modestas.

Tabela 11 - Missas - instrumentação em ordem crescente

Missa	Instrumentação
MDO1	SATB/vl I, vl II, bx
MDO2	SATB/vl I, vl II, vla, bx
ELM1	trpa I, trpaII/SATB/vl I, vl II, vla, vlc, cb
JPS	ob I, ob II/ trpa I, trpa II/SATB/ vl I, vl II, vla, bx
ELM2	fl I, fl II, ob I, obII/trpa I, trpaII/SATB/ vl I, vl II, vla, vlc, cb
JMX1	cl, trpt, trpa/SATB/ vl I, vl II, vla, vlc, cb
JMX2	cl, trpt, trpa/SATB/ vl I, vl II, vla, vlc, cb
JCL1	fl I, fl II, ob I, ob II/trpa I trpa II, trpt I, trpt II/timp/ SATB/ vl I, vl II, vla, vlc I, vlc II
PJS	fl, cl I, clIII/ trpa I, trpa II, trpt I, trpt II, oph/bombo/ SATB/ vl I, vl II, vla, vlc, cb
JCL2	fl I, fl II, cl I, cl II, fag I, fag II/trpa I, trpaII, trpt I, trpt II/timp/ SATB I, SATB II/ vl I, vl II, vla, vlc I, vlc II

Em MDO1 e MDO2, temos um grupo instrumental reduzido. A diferença entre as instrumentações vem no uso da vla. em MDO2. Nessa peça, porém, a parte da vla. é, na maioria do tempo, o dobramento da parte do bx. e funciona, nas cadências, como um *divise*, formando, somente ali, quatro vozes. As duas exceções à essa regra são as partes *Domine Deus* e *Quoniam*, nas quais a vla. tem uma parte completamente independente da do bx., cuja estrutura melódica é mais ligada à dos violinos. Nessa instrumentação, podemos reconhecer o “Kirchentrio”, formação instrumental mínima freqüentemente usada em missas na segunda metade do século XVIII, na Europa,²⁰³ principalmente longe dos grandes centros urbanos e de suas grandes catedrais e matrizes. De acordo com as prescrições litúrgicas da Encíclica *Annus qui hunc*, no tempo do Advento e da

²⁰³ Cf. p.51.

Quaresma, a música deveria ser *a capella* e em estilo antigo²⁰⁴. No caso específico de MDO1, a redução do instrumentário a um mínimo poderia demonstrar a preocupação de levar em conta as rubricas, mesmo que de forma parcial. As duas obras, mesmo contando com a mesma formação instrumental, tratam as partes dos violinos de forma diferente: enquanto MDO1 traz as partes dos violinos, reconstituídas pelos editores,²⁰⁵ dobrando as partes vocais, MDO2 usa-os em partes concertantes. O dobramento instrumental das partes vocais pode ser observado em outras obras, quando é usado o estilo antigo ou em trechos de fugatos.²⁰⁶

A vila de São José del Rei, no período de atuação de Manoel Dias de Oliveira, já havia vivido o auge da extração do ouro na região. A partir dos livros de receita e pagamento das irmandades do lugar, é possível acompanhar o declínio dos recursos financeiros, de 1750 até 1773 quando algumas dessas agremiações se viram forçadas a mudar os seus estatutos para diminuir os valores de contribuição de seus membros. Através dos pagamentos efetuados pelas irmandades é possível documentar o uso, na vila, de outros instrumentos além dos violinos: trombetas, gaita de foles, charamela, harpa e requinta²⁰⁷. Mas é interessante notar que, pelo menos segundo os registros pesquisados, os pagamentos para esses instrumentistas foram feitos entre os anos de 1736 e 1744, ainda dentro do período de opulência do ouro. Mesmo que tais dados não sejam conclusivos para afirmar que a redução da instrumentação esteja ligada à decadência dos recursos financeiros na vila, notamos que, em outras obras, Manoel Dias de Oliveira, além das cordas, utilizou trompas, flautas e clarinetas. Mas uma parte significativa de suas peças faz uso somente do “Kirchentrio”.²⁰⁸

As instrumentações de ELM1 e JPS, apesar de serem expansões significativas do conceito de “Kirchentrio” encontrado nas obras de Manoel Dias de Oliveira, poderiam ser consideradas modestas, na época. Ambas as obras são missas ‘pequenas’, numa idéia próxima do conceito de ‘abreviada’, como visto no caso de MDO2. ELM1 não recebeu, em seu título, o acréscimo de ‘pequena’, mas quando comparada com ELM2,

²⁰⁴ Cf. p. 46-48.

²⁰⁵ As fontes do MMM que serviram de base para a edição não possuíam as partes de vl., mas somente o baixo instrumental e as vozes. Mas o título da obra atesta a presença de partes de violino: “Missa de oitavo tom com violinos e baixo pelo Senhor capitão Manoel Dias de Oliveira” *apud* CASTAGNA. p. 26

²⁰⁶ Encontraremos procedimento semelhante em ELM2, JCL1 e JCL2 e JPS.

²⁰⁷ TONI. p.39.

²⁰⁸ Há uma grande dificuldade em precisar qual o número exato de obras deixadas por Manoel Dias de Oliveira, pelo fato de diversas peças posteriores terem sido atribuídas a ele por copistas. Num grupo de vinte obras, consideradas por Flávia Toni como de autoria comprovada observamos três a capella ou com baixo contínuo, oito para coro, dois violinos e baixo, duas sem indicação precisa e o restante com instrumentações maiores. TONI. p. 60-62.

tanto em dimensão quanto em instrumentação, sem dúvida, pode ser considerada como tal. Comparando as três obras pequenas do corpo de missas analisadas – MDO2, ELM1e JPS – temos obras de menores dimensões, com instrumentações modestas, cuja execução seria possível também em localidades mais afastadas dos grandes centros, feita por grupos menores, de custo módico para os contratantes. Essa idéia pode ser reforçada se levarmos em conta o acréscimo feito por Frutuoso de Matos Couto ao título de JPS, em sua cópia: “*para funções de pouco dinheiro*”.²⁰⁹ O copista, dentro do contexto musical da segunda década do século XIX, entendeu a obra como um exemplo excepcional, contrastante com a regra da maioria das missas do período, de dimensões e instrumentação maiores.

Sem dúvida, ELM2 está colocada, quanto às suas dimensões, entre as missas ‘grandes’. Mas, no que se refere à instrumentação, ela ocupa uma posição intermediária entre as ‘pequenas’ e as ‘grandes’, nas quais encontramos um instrumentário maior fazendo uso, até mesmo, de percussão. Se, em relação a ELM1, as dimensões da obra são muito maiores, estabelecendo entre as duas missas de Lobo de Mesquita uma relação de ‘grande’ e ‘pequena’, no que se refere à instrumentação, a obra tem somente o acréscimo de fl. e de cb., ficando, nesse quesito, bastante aquém das obras do Pe. João de Deus de Castro Lobo e de José Presciliano Silva.

Em JCL1, PJS e JCL2, chegamos às maiores instrumentações do grupo de obras em questão. JCL2 e JPS fazem uso de instrumentos tradicionalmente mais comprometidos com a tradição da música teatral e sinfônica, como clarinetas, fagotes, além dos trompetes e tímpanos, apontados nos escritos litúrgicos como os mais tipicamente teatrais, e por isso, profanos. Uma particularidade da instrumentação, em JCL1 e JCL2, é o uso de duas partes de vlc. em lugar de vlc. e cb. Nas duas obras, o vlc.II dobra a parte do vlc.I tocando a oitava grave sempre que a extensão melódica permite, produzindo um efeito sonoro como o do contrabaixo. Para a execução de JCL1 e JCL2, foram necessários, na época, não somente grupos grandes, maiores do que se usava em geral, mas, também, músicos profissionais, cujo alto nível técnico, tanto vocal quanto instrumental, lhes permitisse dominar as partes, muitas delas bastante complexas. Nessas duas obras, as dimensões, a instrumentação e a complexidade técnica apontam para o uso em grandes ocasiões festivas, custeadas por contratantes ricos que, interessados em destacar sua posição social privilegiada, não mediram gastos

²⁰⁹ CASTAGNA. p. 29.

para que as peças fossem executadas pelos melhores profissionais à disposição na época.

A instrumentação de JPS, examinada a partir do contexto musical – o final do século XIX, dominado pela música sinfônica –, é considerada pequena, como diz o próprio título da obra: “*Missa a quatro vozes para pequena orquestra*”. O compositor, com formação musical no conservatório de Milão, tinha provavelmente, como base para o seu conceito sonoro, a grande orquestra sinfônica, como empregada nas grandes obras sacras de Verdi e de Rossini. Por essa razão, ainda que a instrumentação da sua obra seja uma das maiores do grupo estudado, a orquestra é denominada pequena. É válido questionar quais teriam sido as razões para a escolha de uma “pequena orquestra”: se foram levadas em consideração as possibilidades e o tamanho do grupo instrumental que o compositor tinha em mãos e/ou em mente, ao escrever a obra, ou se houve uma preocupação de simplificar e reduzir os elementos da Missa sinfônica vigente, para que ela fosse de mais fácil execução e de fácil entendimento para os fiéis e, também, pudesse ser inserida, de forma mais orgânica, no contexto litúrgico da Missa.

Em JMX1 e JMX2, observamos uma redução significativa da instrumentação, em relação às obras do Pe. João de Deus de Castro Lobo: o coro e grupo de cordas são acrescidos somente de cl., trpa. e trpt., todos em partes únicas. A instrumentação parece contemplar, principalmente, aspectos de utilidade e praticidade. Além das cordas, recorre a instrumentos de sopro facilmente encontrados em bandas de música: corporações que ganharam destaque cada vez maior em Minas Gerais, durante o século XIX, e foram responsáveis por grande parte do movimento musical da época, assim como pela propagação do ensino da música.²¹⁰ A instrumentação prática e acessível reforça o caráter acima de tudo funcional das duas obras.

Chama a atenção, na instrumentação das obras, a grande incidência de instrumentos de sopro, com exceção de MDO1 e MDO2. As trompas são os sopros mais recorrentes – são usadas em oito das dez obras – seguidas das flautas e clarinetas, usadas em quatro peças, e dos oboés e trompetes, representados em três obras. A lista é fechada pelo fagote e ophicleide, ambos utilizados somente em uma obra cada um. O uso de instrumentos de sopro merece comentário porque, exatamente no que se refere a

²¹⁰ “No século XIX o movimento musical do Estado esteve garantido, quase exclusivamente pelas bandas de música militares e civis, fortemente influenciadas por músicos italianos imigrados, que adotaram repertórios ainda presentes nas bandas mineiras e brasileiras de hoje, como sejam: fragmentos de óperas, fantasias, paráfrases, música de marcha e música de anca (contradança, polcas, valsas, etc.).” NEVES, José Maria, apud RESENDE, Conceição. p. 59.

eles, a encíclica *Annus qui hunc* estabeleceu permissões e proibições. Em que pese a dificuldade de tradução da designação latina dos instrumentos, usada nas listas de instrumentos permitidos e proibidos para a música sacra, é geral a concordância de que as cordas receberam a chancela papal para o emprego na música litúrgica, com violinos, violas (também da gamba), violoncelos e contrabaixos recebendo, inclusive, a função de reforçar as vozes na comunicação do sentido do texto. Já os instrumentos de sopro, com exceção dos fagotes, figuravam na lista dos proibidos na música sacra: trompas, flautas doces e transversais, oboés e trompetes (esses com frequência associados aos tímpanos, também proibidos).²¹¹ O uso acentuado de instrumentos ‘proibidos’ na maioria das Missas estudadas revela o claro descumprimento das normas litúrgicas estabelecidas para a música. Sendo a encíclica datada de 1749, seu teor já era conhecido de longa data, nas Minas Gerais, quando da composição das obras estudadas. Não poderia ser exigido de todos os compositores, até mesmo em localidades mais remotas, que tivessem conhecimento das proibições e procurassem se ater a elas. Mas, nos casos específicos dos compositores atuantes em Vila Rica e, principalmente, do Pe. João de Deus de Castro Lobo, ele mesmo membro do clero local, é improvável que tenham composto suas obras em total desconhecimento das regras litúrgicas com relação à música. Assim, fica mais claro que, em detrimento de seguir, estritamente, as determinações litúrgicas a preferência era por acompanhar as tendências artísticas reinantes, produzindo música sacra dentro do melhor estilo contemporâneo.

5.4. Relação coro orquestra

Nas Missas estudadas, encontramos diferentes formas de tratar a orquestra, quanto ao peso dado às partes instrumentais em relação às partes vocais. Quatro tendências básicas foram detectadas:

- Dobramento das partes vocais nas partes instrumentais.
- Partes instrumentais servindo basicamente de apoio para as partes vocais.
- Partes instrumentais dialogando em condições de igualdade com as partes vocais.

²¹¹ Castagna levanta, em seu trabalho, as dificuldades em traduzir os termos latinos para instrumentos da encíclica de Bento XIV, além de comparar, criticamente, quatro traduções existentes dessa lista, sugerindo, com base nessas discussões, uma relação com as possíveis traduções dos termos, que serviu de base para as informações citadas acima. CASTAGNA. p. 336-342

- Partes instrumentais com a primazia temática e partes vocais em função de acompanhamento.

Antes de entrar propriamente nesse ponto, é preciso esclarecer o significado de alguns termos – solo, coro e orquestra – utilizados mais freqüentemente daqui por diante.

Várias publicações das últimas três décadas têm tratado do funcionamento da atividade musical em Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, fornecendo valiosos subsídios para outras pesquisas correlatas. Grande parte dessas informações foram colhidas a partir das pesquisas nos diversos livros mantidos pelas irmandades, Câmaras e catedrais. A maior parte refere-se a pagamentos feitos aos músicos e, também, às suas obrigações a partir de contratos estabelecidos. Se, por um lado, esses livros fornecem dados preciosos a respeito do funcionamento geral da estrutura musical da época, por outro, não permitem que se tirem deles informações conclusivas quanto a aspectos mais práticos das atividades musicais, principalmente no que se refere ao tamanho e natureza dos conjuntos musicais atuantes. Sendo assim, ao utilizarmos termos como solo e coro, não podemos precisar se o coro representa um grupo maior de pessoas ou somente um cantor por parte. Da mesma forma, em se tratando de uma orquestra, não há como detectar se as partes instrumentais eram realizadas por grupos ou por solistas.

O dobramento das partes vocais pela orquestra se destaca, no grupo obras enfocadas, como uma exceção. De forma conseqüente, ele acontece somente em MDO1, obra que teve as partes dos violinos reconstituídas por não terem sido encontradas em nenhuma das fontes disponíveis. Mas essa relação de dobramento de partes entre orquestra e coro acontece em algumas das outras missas, quando é usado o estilo antigo. Nesses casos, o dobramento acontece enquanto perdura o estilo antigo e, quando esse se dilui em partes mais homofônicas ou em polifonia livre, a orquestra também se separa das partes vocais, passando a ter temática própria. O estilo antigo, na sua origem, foi concebido como canto *a capella*²¹², sendo associado, mesmo nos séculos seguintes, a essa forma de interpretação. Apesar de as mudanças estilísticas, nos séculos seguintes,²¹³ terem introduzido o uso de instrumentos em obras nesse estilo, a tendência de dobramento de partes instrumentais e vocais, nessas obras, também é freqüente. Havia, ainda, regulamentações para o uso do estilo antigo e canto *a capella*, para

²¹² Cf. p. 39.

²¹³ Cf. p. 43.

épocas litúrgicas específicas, entre elas a Quaresma.²¹⁴ Como missa ferial para o período da Quaresma, MDO1 respeita as regulamentações litúrgicas quanto ao uso do estilo antigo, mas não quanto à utilização de instrumentos. Nesse caso específico, o dobramento de partes pode ter sido uma escolha de compromisso, para usar instrumentos sem ferir, excessivamente, a legislação litúrgica.

Tabela 12 - Dobramento das partes vocais pelas instrumentais

Missa	Partes com dobramento de partes
MDO1	Kyrie
ELM1	Christe
JCL1	Christe – Amem
JCL2	Amem

Além dos dobramentos consecuentes em partes inteiras das missas, todas as obras têm dobramentos ocasionais, principalmente quando se tratam de solos vocais que, então, são reforçados, nas vozes femininas preferencialmente, pelo vl. 1 ou, quando presente na instrumentação, pela fl.1. O dobramento do baixo vocal pelo baixo instrumental acontece de modo geral, sendo que em MDO2 é mais consecutivo do que em todas as outras obras, apresentando grandes semelhanças com a forma tradicional de condução melódica mais própria para o baixo contínuo.

Em MDO2, orquestra e coro dialogam em posição de igualdade. Os violinos têm partes concertantes de grande importância dentro da estrutura motívica da obra. Mas essa função é mantida somente quando a orquestra se relaciona com o coro; nas partes de solo, ela assume o papel de acompanhamento, passando a fornecer apenas a sustentação harmônica para a parte vocal e, ocasionalmente, realizando seu dobramento. Encontramos o mesmo tipo de tratamento orquestral em JPS. Nesta obra, diferentemente de MDO2, as introduções instrumentais para as diferentes partes são mais frequentes e longas. Em ambos os casos, as introduções apresentam, de forma ornamentada, os temas a serem desenvolvidos pelo coro ou pelos solistas. Quanto à relação orquestra e solo, na parte *Qui sedes*, ela dialoga em igualdade com o solista, configurando uma exceção ao procedimento descrito anteriormente.

²¹⁴ Cf. p. 48.

Em ELM 1 e ELM2, a orquestra dialoga com o coro executando partes que são praticamente ornamentações da estrutura harmônica e melódica proposta pelo coro. Em ELM1, a parte orquestral, principalmente nas cordas, usa arpejos, trêmulos e movimentos em terças, reforçando a estrutura harmônica sem chegar a ser, realmente, uma parte concertante. Nessa obra, a orquestra apresenta elementos motivicos independentes, em interlúdios, voltando a dar sustentação harmônica assim que o coro retorna. Nos solos, acontecem dobramentos freqüentes com as ornamentações restritas à voz solista. ELM2 apresenta a mesma estrutura básica, mas apresenta uma tendência maior de desprendimento da parte do vl.1 para executar pequenos intermédios concertantes, preferencialmente em diálogo com as vozes solistas. Nas partes do Kyrie I e II e *Cum sanctu spiritu*, que se utilizam de material temático análogo, a orquestra assume a primazia temática e o coro passa a ter uma função secundária, declamando o texto homofonicamente.

Nas obras enfocadas até aqui, podemos notar que a base da idéia de composição ainda é a parte vocal, à qual a orquestra é acrescentada com a função de acompanhar e enriquecer as linhas, mas não com a finalidade de exercer um papel de primazia temática. Por outro lado, nas Missas dos padres João de Deus de Castro Lobo e José Maria Xavier, fica clara a mudança de foco, transferindo a base para a orquestra, que terá papel central do ponto de vista temático, relegando o coro à função de acompanhante²¹⁵. João de Deus de Castro Lobo faz uso de grupos instrumentais consideravelmente maiores do que os dos outros compositores enfocados até aqui e segue a tendência européia de dar, à orquestra, cada vez maior importância dentro da música sacra²¹⁶. Em suas obras, as partes instrumentais têm um grau de dificuldade alto, requerendo, para a sua execução, profissionais bem treinados. As partes vocais, de forma muito mais acentuada do que nas obras vistas até aqui, também requerem cantores profissionais com domínio das técnicas de canto mais próprias do repertório teatral. Pela grande quantidade de melismas e coloraturas longas, pode-se dizer que a voz passa a ser usada como os instrumentos,²¹⁷ executando, com freqüência, os mesmos

²¹⁵ A mudança na compreensão da relação coro orquestra é observada por Senn na escola napolitana a partir do século XVIII: “No tratamento da orquestra, que se torna uma parte integrante da composição, se consuma uma transformação “do princípio coral para o individual-solista, com a sonoridade de cordas como base (Orel) apud SENN. p. 195. (In der Behandlung des Orch., das zu einem integrierenden Bestandteil der Komps. wird, vollzieht sich eine Umgestaltung „vom chorischen zum individuell-solistischen Satzprinzip mit dem St.-Klang als Grundlage“ (Orel).)

²¹⁶ Cf. p. 46.

²¹⁷ A mesma tendência no tratamento das partes vocais é levantada por Fellerer como característica das missas da escola napolitana a partir do século XVII. Missa e música p. 12. Nesse caso, instrumentalismo

tipos de linhas virtuosísticas. O crescimento da orquestra e da massa sonora acompanha, nas obras de Castro Lobo, o desenvolvimento internacional que levará às grandes missas sinfônicas nas quais a orquestra terá papel de destaque absoluto.

Em JCL1, o coro aparece, na grande maioria das partes, de forma homofônica, declamando o texto do ordinário de forma silábica e clara e fornecendo uma base para a movimentação melódica livre da orquestra. Contrapondo-se ao coro, a orquestra executa movimentos rápidos fazendo uso de escalas e arpejos²¹⁸ e, com frequência, um instrumento solista (na maioria dos casos o vl.I), cuja parte é acompanhada pelo coro e instrumentos restantes. Numa linha contrária à percebida em ELM1 e ELM2, nos movimentos de solo, a orquestra vem em posição secundária, fazendo mais o papel de sustentação harmônica, uma vez que as partes virtuosísticas ficam, nesses casos, a cargo das vozes solistas, em instrumentalismos. Há uma frequência maior de introduções instrumentais. Nelas, diferentemente de outras obras já citadas, a orquestra, ao invés de introduzir o material temático do coro ou do solista, apresenta de imediato o seu próprio material temático, geralmente, bastante contrastante com a clareza e simplicidade da parte coral. As exceções a essa linha são compostas para as partes denominadas, pelo próprio compositor, como ‘fugas’, nas quais, enquanto perdurar o estilo fugato, a orquestra se manterá em segundo plano, dobrando as vozes.

JCL2 apresenta, nesse parâmetro, características muito semelhantes à JCL1, mas o coro, pelo fato de ser composto por oito vozes, se impõe diante da orquestra mesmo sem chegar a assumir a condução temática. A parte coral consiste, basicamente, em quatro vozes. Os coros atuam tanto alternados quanto juntos. Nesse último caso, acontece o dobramento das vozes do coro I no coro II. A orquestra, mesmo tendo, ainda, papel de primazia temática, o exerce de forma mais presente em interlúdios alternados com o coro. Nos grandes tutti, quando o coro a oito vozes atua homofonicamente a

deve ser entendido como o uso de elementos melódicos e técnicos típicos de partes instrumentais em partes vocais.

²¹⁸ Este tratamento do coro como acompanhamento da orquestra foi observado por Fellerer como recorrente a partir do século XVIII: “Gozaram de grande popularidade desde Caldara até o início do século XIX as árias acompanhadas por um ou dois instrumentos concertantes. A parte coral é predominantemente de acordes homofônicos; declamação coral, freqüentemente em valores curtos, tem uso abundante. A orquestra emoldura o coro com figurações ou pode até mesmo assumir a condução temática (já em Caldara). Ao acompanhamento coral, através de “*partes de violino obbligato com notas em escalas ou em saltos*” Albrechtsberger computa (*Anweisung zur Composition*, Leipzig, 1790, 378) „*o melhor efeito*“. SENN. p. 202. (Grosser Beliebtheit erfreuten sich seit Caldara bis Anfang des 19 Jh. von einem oder zwei konzertierenden Soloinstr. Begleitete Arien. Der Chorsatz ist vorwiegend akkordisch-homophon; Chordeclamation oft in schnelleren Notenwerken, findet reiche Anwendung. Das Orch. umspielt den Chor mit Figurationen oder kann sogar die thematische Führung übernehmen (bereits bei

orquestra comporta-se de dois modos distintos: mantém-se dentro da mesma estrutura temática do coro, recorrendo a ornamentações e movimentos rítmicos rápidos para se destacar da massa coral ou assume uma estrutura temática completamente diferente, de carácter solístico, que se contrapõe à parte coral. Nas partes de solos vocais, quando também são usados solos instrumentais, eles alternam-se à voz sem usar a parte instrumental *obligata*. Na maioria deles, há dobramentos dos solos instrumentais, enquanto o restante da orquestra acompanha.

Em JMX1 e JMX2, também é clara a condução temática da orquestra com relação ao coro. Esse, em JMX1, tem, logo no início, a recomendação – coro “*sotto voce*” – e declama o texto todo de forma homofônica e silábica, com a única exceção de quatro compassos de imitação com as *partes laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*. Na orquestra, destaca-se uma linha melódica solista, que se estende por toda a peça e será confiada, alternadamente, ao vl. I e II ou à fl. cl. e trpt. Os demais instrumentos, juntamente com o coro, terão a função de acompanhamento. Nessa obra acontece, como grande exceção dentro do grupo de obras em estudo, uma parte *a capella* dentro de uma missa orquestral. No *Gratias*, com somente oito compassos, o coro que, nessa peça, exerce uma função extremamente discreta, é colocado em posição de destaque por um tempo curto para, depois, retomar a estrutura antes estabelecida.

Em JMX2, temos, assim como em JMX1, uma melodia solista acompanhada tanto pelo coro como por parte da orquestra. Nessa obra, porém, praticamente não há alternância entre sopros e cordas na condução da melodia. Essa função fica, na maior parte da peça, confiada aos sopros. As cordas assumem, entre as frases da melodia dos sopros, o papel de transição e, no geral, reforçam a estrutura harmônica do coro. Como exceção nesta estrutura, aparece o trecho *Gratias*. Nele, o vl. I assume, por apenas sete compassos, a condução temática. Nessa obra, também o coro é tratado, primordialmente, de forma homofônica e silábica, mas, em duas situações, a estrutura homofônica é diluída. Uma vez, por um período mais longo, de 37 compassos, quando atuam vozes solistas e, após uma frase coral homofônica curta, as vozes se apresentam, aos pares, por sete compassos, dando uma impressão de polifonia.

Em JPS, o coro não tem mais a função de acompanhamento orquestral. Várias das tendências descritas anteriormente mesclam-se nessa obra. Há, nela, o uso sistemático do estilo antigo em algumas partes, nas quais a orquestra fará basicamente

Caldara). Der Chorbegl. durch „*obligate V.-St. Mit laufenden oder springenden Noten*“ schreibt Albrechtsberger (*Anweisung zur Compos.*, Leipzig, 1790, 378) „die beste Wirkung“ zu.

dobramentos das partes vocais. No outro extremo, há o *Qui tollis*, cujo subtítulo é “melodia para violoncelo”, no qual o coro acompanha o solista. No geral, nessa missa, coro e orquestra dialogam em posição de igualdade e, nos solos, a orquestra tem partes concertantes em diálogo com o solista. Ao contrário de outras obras nas quais há uma redução da massa orquestral nos solos,²¹⁹ geralmente, pela redução ou supressão das partes dos sopros, nesta aqui, eles tocam praticamente a peça inteira, fazendo exceção apenas no *Qui tollis*, para dar lugar ao solo de violoncelo.

A primazia da orquestra na condução temática, na composição de missas, pode ser encarada como mais uma faceta do uso crescente de elementos teatrais na música sacra. As disposições litúrgicas com relação à música sacra, mesmo que não obedecidas fielmente, sinalizavam a obrigatoriedade de uso do texto do ordinário completo, clareza de pronúncia para o seu melhor entendimento e condenavam a prática de repetições excessivas de partes do texto, que acabavam por dificultar o entendimento das frases como um todo. A parte orquestral, livre de tantas especificações, oferecia aos compositores um campo mais frutífero para suas experiências expressivas. Dessa forma a orquestra foi ganhando importância pelo fato de poder criar e representar afetos e atmosferas, até mesmo independentemente do afeto sugerido pelo texto.

5.5. Solos

Partindo do princípio que a música polifônica a quatro vozes, como estabelecida por Palestrina e sua escola, foi vista, a partir do Concílio de Trento, como o ideal da música sacra, idéia reforçada e revisitada por todos os movimentos de reforma litúrgica pós-conciliares, nela o uso de partes solistas já representou a infiltração do estilo teatral. Lembrando que o estilo moderno esteve, desde o início, acoplado à ópera e ao oratório, a introdução, nas missas também, de solos contrapostos ao tutti configurou mais uma concessão de espaço ao estilo teatral e, conseqüentemente, aos elementos profanos na música litúrgica. Apesar disso, é possível notar, no corpo de obras estudadas, que, dentro das partes solistas, outros elementos teatrais foram ganhando força na transição do século XVIII para o XIX. O que contribuiu para a transformação das missas que passaram de obras puramente funcionais, que podiam ser executadas por grupos de músicos de formação média, a peças praticamente de concerto (quanto ao seu grau de

²¹⁹ Em todas as peças estudadas, há uma diminuição da orquestração para as partes de solo: nas obras de maior orquestração como JCL1 e JCL2 são retirados, freqüentemente, apenas os tímpanos e trompetes nas partes solistas, mas em alguns casos em ELM1, os solos são acompanhados somente pelas cordas.

complexidade e virtuosismo, uma vez que, neste período, em Minas, não havia a possibilidade de apresentação de Missas fora das funções litúrgicas), requerendo todo um aparato de músicos profissionais com capacidade para interpretar partes de grande virtuosismo. O estilo teatral também se revela em Missas quando partes delas são dedicadas inteiramente à voz solista, com instrumentos concertantes, numa clara alusão às árias operísticas, além do uso de coloraturas longas, tessituras vocais expandidas, ornamentação rica e cadências virtuosísticas. Pelo fato de os grandes solos serem uma das faces mais claras do estilo teatral na música sacra, a partir do final do século XVIII, quando essa realidade passou a ter um número cada vez maior de críticos, o solista individual cedeu lugar ao quarteto solista.²²⁰ No grupo de peças que enfocamos, encontramos posições bastante contrastantes no tratamento dos solos dentro de Missas. Há desde obras nas quais imaginamos não haver o uso de solos, a outras nas quais o quarteto solista atua como elemento primordial, deixando para o solista individual apenas pequenas intervenções, e até aquelas nas quais o solista atua de forma brilhante e virtuosística, dentro de árias longas e complexas.

Podemos constatar, na tabela abaixo, a tendência de crescimento, nas missas, do uso de movimentos independentes para solistas, a partir do final do século XVIII. Nas obras não incluídas na tabela, os solos estão integrados aos movimentos corais e, nos casos específicos de MDO1 e JMX1, eles não são utilizados.

Tabela 13 - Movimentos independentes para solos

Missa	Movimentos independentes para solos
MDO2	Domine Deus (A)
JPS	Domine Deus (duo S A) / Qui sedes (T)
ELM2	Laudamus (duo S A)/ Qui tollis (T)/ Qui sedes (T)/ Quoniam (S)
JCL1	Laudamus (duo S A)/ Qui tollis (T)/ Qui sedes (T)/ Quoniam (B)
JCL2	Christe* (S I e S II)/ Laudamus (S I)/ Benedicimus (S I)/ Qui tollis* (T I)/ Qui sedes* (T I)/ Quoniam (S I e SII)
PJS	Laudamus (B)/ Domine Deus (duo S T)/ Qui sedes e Quoniam* (S)

²²⁰ “Mas no geral o grupo vocal solista desaloja dos movimentos independentes o solista, que é visto antes de tudo como uma fonte de perigo para um egoísmo teatral e artístico.” UNVERRICHT. p. 166 (Aber im allgemein verdrängte das solistische Vokalensemble das in selbständigen Abschnitten dargebotene Solo, das eher als eine Gefahrenquelle für einen theatralischen künstlerischen Egoismus angesehen wurde.).

O único movimento solista de MDO2 apresenta diversas características do estilo teatral: uma tessitura vocal bastante expandida – mi² a mi⁴ –, o que pressupõe o uso de uma voz masculina, já que essa tessitura é completamente imprópria para um contralto feminino; a utilização de melismas e coloraturas longas; bem como de ornamentações (trinados e bordaduras) escritas. Há grande clareza na indicação de paradas, usando fermatas nos finais de coloraturas²²¹ e do ritardando final, como forma de direcionar a interpretação para os modelos de solos operísticos (Exemplo musical 9).

As partes solistas, em JPS, têm estrutura mais simples quando comparadas com MDO2. No duo *Domine Deus*, não encontramos coloraturas, as ornamentações escritas são esporádicas e a tessitura melódica não chega a ser extrema para nenhuma das vozes (Exemplo musical 8). Já no solo *Qui sedes*, temos, como diferencial, a tessitura de tenor ainda mais expandida, indo até dó³, requerendo um cantor de preparo vocal mais profissional.

Em JCL1 e JCL2, os solos utilizam-se dos recursos teatrais, de forma bastante generosa: as partes exigem dos solistas grande virtuosismo para a execução de coloraturas longas em valores curtos, além de ornamentações complexas. Há, nestas partes, largo uso de instrumentalismos, exigindo dos cantores a execução de figuras semelhantes às feitas pelas partes instrumentais. Se em obras anteriores, a orquestra, com frequência, apropriava-se da melodia vocal para ornamentá-la, agora ela propõe motivos que deverão ser incorporados, da mesma forma, pelos solistas vocais. A tessitura vocal não vai a extremos, com algumas exceções para os solos de soprano (Exemplos musicais 10 a 12).

Além dos movimentos independentes para solistas, dentro de movimentos corais, os solistas também se destacam em alguns trechos, tanto individualmente como em duos, trios e quartetos (Exemplo musical 13).

Com relação às partes do texto do ordinário nas quais são utilizados solos, pudemos detectar algumas tendências:

- A concentração dos movimentos para solos no texto do Gloria. Em alguns casos, como em JCL2, ocorrem solos no trecho *Christe*, mas em diálogo com o coro.
- Dentro do texto do Gloria, a preferência é para cinco trechos específicos:

* Nesses solos, há intervenções pontuais do coro em diálogo com o solista.

²²¹ Nesse caso, entendida já como prolongamento da nota, de forma diferente do que nas obras barrocas, nas quais a fermata tem muito mais a função de sinal de delimitação entre frases (corais de J.S. Bach) ou de partes dentro de uma obra.

Tabela 14 - Frequência na utilização de solos em textos específicos - ordem crescente

Texto	Utilização de solos
Domine Deus	Três
Qui tollis	Três
Laudamus	Quatro
Quoniam	Quatro
Qui sedes	Cinco

Em duas obras, encontramos a divisão entre solo e coro usada como reforço para o significado do texto: em ELM2 e JCL, os solos *Qui tollis* e *Qui sedes* são complementados pelo coro com os textos *miserere* e *suscipe*.

O princípio do solo com alto grau de complexidade técnica está presente, nessas obras, também nas partes instrumentais. Há frequentes indicações de solos instrumentais, alguns até mesmo com cadências especialmente escritas. Em JCL1, os solos ficam a cargo do vl.I, salvo duas exceções, quando fl.I e vlc. assumem as partes solistas. Nessa obra, os solos instrumentais são de grau de dificuldade médio, salvo o solo de violoncelo, de maior complexidade. Em JCL2, os solos de vl.I e fl. I respectivamente nas partes *Qui tollis* e *Quoniam*, chamam atenção pela dificuldade técnica. O solo de vl.I faz parte da introdução do solo do tenor, mas é de maiores dimensões do que este: enquanto a introdução dura 26 compassos, o solo de tenor, que será, depois, seguido pelo coro, dura apenas 12 compassos (Exemplos musicais 16 e 17).

Tabela 15 - Ocorrência de solos instrumentais

Missa	Partes com solos instrumentais
JCL1	Gloria (vl.I)/Laudamus (fl.I)/ Gratias (vl.I)/Domine Deus (vl.I)/ Qui tollis (vlc.)/Quoniam (vl.I)/ Amem (vl.I)
JCL2	Gratias (vl.II e vla.)/ Domine Deus (vlc.)/ Qui tollis (vl.I)/ Quoniam (fl. I)

Nessas duas obras, os solos deixam patente um profundo conhecimento do estilo teatral e de seus maneirismos. A colocação precisa de fermatas para prolongar notas finais ou iniciais de cadências, a ornamentação farta e a exploração das possibilidades vocais ao extremo, nos mostram que o compositor sentia-se à vontade dentro dessa

linguagem. Nesse ponto, é preciso lembrar que o Pe. João de Deus de Castro Lobo exerceu a função de diretor do coro e da orquestra da casa da Ópera de Vila Rica²²², onde, forçosamente, teve contato com a música teatral da época, sendo responsável pela sua execução. Nesse contexto, a incorporação dos recursos musicais desse estilo nas composições próprias aconteceu de forma natural, assim como, através das relações profissionais estabelecidas na Casa da Ópera, o compositor pode ter acesso a músicos profissionais de alto nível, o que o levou a escrever suas obras prevendo essas possibilidades técnicas. Essa pode ser uma das razões para a grande diferença existente, do ponto de vista técnico, entre as obras de João de Deus de Castro Lobo e as outras analisadas: ele teve contato direto com músicos gabaritados e, assim, teve liberdade de levar as partes tanto vocais quanto instrumentais a extremos técnicos da época, sem questionamentos sobre a possibilidade ou não de se ter profissionais em condições de executá-las. O papel central de Vila Rica no contexto das Minas Gerais, como centro político e pólo irradiador de riqueza e cultura, pode ser citado como diferencial para a criação de obras tão diversas das outras do corpo estudado.

PJS apresenta reduções na freqüência de solos. Somente duas partes são dedicadas totalmente a solistas: *Laudamus* (B) e *Domine Deus* (duo de S e T). O último solo *Qui sedes* e *Quoniam* é intitulado “solo de Soprano e côro”. Nesses solos, há uma busca clara de redução dos elementos teatrais através da utilização de linhas melódicas praticamente planas, com ornamentação mínima e abandono completo das coloraturas. Os solos são sempre curtos e a divisão de texto é silábica, salvo por dois compassos de ornamentação, no solo de S.. As tessituras são pequenas e vão a tons mais agudos somente uma vez, no duo de S. e T.. No solo de B., chama a atenção a primeira entrada do solista, que pela repetição de tons, lembra tons de recitação salmódica (Exemplos musicais 14 e 15).

As partes solistas são concebidas para se integrarem totalmente dentro da estrutura orquestral que, freqüentemente, tem linhas polifônicas com relação ao solo. O único exemplo de solo com primazia sobre todas as outras partes é fornecido por um solo instrumental, no *Qui tollis*, parte que recebe como subtítulo “Melodia para Violoncello”. O vlc. executa uma melodia de tônica expressiva, sem elementos virtuosísticos, mais próxima, estilisticamente, dos Lieds e Canções sem palavras do que das árias de ópera, cujo acompanhamento é feito pelo coro em pianíssimo e pelas cordas, ora em pizzicato, ora em stacatto.

²²² Cf. p. 74.

Restam-nos duas obras nas quais os solos não são utilizados: MDO1, como missa ferial para o tempo de Quaresma composta em estilo antigo, prescinde dos solos exatamente devido a essas características. No caso de JMX1, trata-se de uma missa de pequenas dimensões, cujos objetivos são, sobretudo, funcionais, alheios à busca da excelência artística. A ausência de solos pode ser fruto de um propósito de simplificação dos recursos expressivos na composição de Missas ou da necessidade de adequação ao grupo musical de que o compositor dispunha, levando em conta seus pontos fortes e deficiências.²²³

5.6. Uso do estilo antigo

Na segunda metade do século XVIII e no XIX, o estilo antigo, apesar de confirmado pela igreja como a música sacra por excelência, foi suplantado pelo estilo moderno, cujo apelo sensorial e artístico obteve maior resposta dentro do contexto musical e religioso da época. Enquanto o estilo moderno tinha larga difusão, a manutenção do estilo antigo ficou restrita a alguns centros. Em especial, à Capela Sistina, em Roma, onde a tradição foi cultivada servindo, posteriormente, de modelo para os movimentos de restauração da música litúrgica.²²⁴

Nas obras analisadas, pudemos detectar, mais claramente, o uso do estilo fugato²²⁵, do que o do estilo antigo, propriamente dito, nos modelos da escola romana. No grupo de dez Missas em questão, cinco apresentam ocorrências de estilo antigo/fugato. Num estudo mais detido, porém, fica claro que, em apenas três delas, o estilo fugato é realmente aplicado enquanto, nas duas restantes, o termo ‘Fuga’ é usado como alusão ao estilo em questão sem que a técnica de composição faça, realmente, uso das regras do estilo. Excetuando PJS, em todas as outras obras, a fórmula de compasso para esses movimentos é 2/2, lembrando a *allabreve*, freqüentemente associada ao estilo antigo. No geral, as linhas contrapontísticas das vozes serão dobradas pelos instrumentos.

²²³ O princípio de basear a composição na funcionalidade da obra, fazendo-a acessível também para grupos musicais de recursos técnicos mais limitados ou de formações menores, fizeram de JMX1 uma obra de grande difusão: “A Missa de Catedral ficou vinculada ao Ofício de Sábado Santo, em São João del-Rei. O Kyrie, entretanto, é executado nas missas do período pascal. Muito difundida, encontra-se em vários acervos mineiros.” VIEGAS. p.10

²²⁴ Cf. p. 57.

²²⁵ O termo é aqui entendido como uso de contraponto imitativo.

Tabela 16 - Ocorrência de estilo antigo nas partes das Missas

Missa	Partes com ocorrência de estilo antigo/fugato	Exemplo Musical
MDO1	Kyrie	Exemplo musical 18
ELM2	Christe	Exemplo musical 19
JCL1	Christe / Amen	Exemplos musicais 20 e 21
JCL2	Amen	Exemplo Musical 22
PJS	Kyrie/ Cum Sancto Spiritu	Exemplo musical 23

MDO1 apresenta o estilo antigo nas partes do *Kyrie I* e *Kyrie II*, nesse caso, em forma de estilo fugato. No *Kyrie I*, os dois temas são apresentados pelo B. e imitados pelas vozes restantes, culminando em uma cadência homofônica a partir da qual o movimento das vozes continua polifônico, mas não mais em estilo imitativo, como preparação para a cadência final. Enquanto, no *Kyrie II*, somente o primeiro tema é reaproveitado em uma parte imitativa mais curta (7 compassos). A forma de tratamento do estilo antigo nos leva a crer que o compositor estava familiarizado com essa tradição estilística e sentia-se à vontade dentro da escrita polifônica e contrapontística. Ele teve, possivelmente, contato com obras do estilo, européias ou não, que serviram de modelos para as suas composições. Porém, nota-se que não se trata de uma cópia fiel de estilo. É, muito mais, a busca de produzir uma obra adequada à função e à época litúrgica em questão.²²⁶

Em ELM2, o *Christe*, em forma ABA, apresenta, em todas as três partes, exposições do tema em contraponto imitativo. O tema é utilizado tanto na sua posição original quanto na inversão. Após a exposição, o estilo fugato vai sendo diluído gradativamente em polifonia livre, culminando em cadências homofônicas. As partes são delimitadas por fermatas, seguidas de pausas. Na instrumentação, enquanto o estilo

²²⁶ Através dos diversos trabalhos de catalogação e organização de arquivos feitos nas décadas de setenta e de oitenta do século XX, foi detectada a presença de obras européias em estilo antigo, algumas ainda do século XVI. Segundo Castagna, o fato de os músicos brasileiros coletarem e copiarem essas obras está ligado muito mais ao aspecto funcional do que ao estético: sendo claras as especificações quanto ao uso do estilo antigo, era necessário que houvesse repertório compatível à disposição dos grupos musicais em atuação. “Embora o *estilo antigo* tenha se configurado também em torno de um conjunto definido de regras, somente foi preservado, no Brasil, como em muitas outras regiões católicas, principalmente como um *repertório*, adequado a certas celebrações religiosas. Uma comprovação desse fenômeno é o fato de muitas das obras em *estilo antigo* encontradas em acervos brasileiros não terem sido aqui produzidas com base em “*uma coleção de regras para a composição*”, mas simplesmente trazidas de Portugal e tão somente preservadas e/ou copiadas, enquanto um efetivo *repertório* de uso prático.” CASTAGNA. p.79. Os modelos conhecidos por Manoel Dias de Oliveira podem ter vindo desse ‘fundus’ de peças funcionais coletadas para ocasiões específicas.

fugato é mantido, os instrumentos executam, basicamente, dobramentos das partes vocais, passando a ter partes mais independentes assim que o fugato é abandonado.

Chegando a JCL1 E JCL2, encontramos dois dados contraditórios: por um lado, o conhecimento das tendências estilísticas reinantes na composição para Missas que, desde o século XVII, convencionaram o uso de fugas ou fugatos nos Améns finais do Gloria e do Credo;²²⁷ por outro lado, o abandono da técnica contrapontística em favor do estilo teatral. Como resultado da confluência desses dados, encontramos movimentos com a denominação ‘fuga’ nos quais a técnica contrapontística não é utilizada. Em JCL1, no *Christe*, o tema é apresentado em duas vozes (A. e S.), já harmonizado pelo acompanhamento de outras duas partes (T. e B., depois A. e T.) e seguido de partes homofônicas. No *Amen* final, o tema é apresentado em movimento de terças paralelas por S. e A passando, depois, para a homofonia. Nesse caso, no entanto, há o uso de imitação entre as vozes, utilizando seqüências melódicas sem, porém, chegar a configurar-se o estilo fugato. Em JCL2, há uma pequena exposição do tema, entre S. e A, antes que o coro duplo inicie a homofonia. O tema volta a ser apresentado, no fim, somente pelo S., antes da cadência final.

O tratamento do termo ‘fuga’, nas duas obras, deixa transparecer grande distanciamento da tradição polifônica e contrapontística que leva o compositor a usar elementos periféricos, tais como a fórmula de compasso e o dobramento de vozes para fazer alusão ao estilo fugato em lugar de usar a técnica do contraponto, propriamente dita. Seria precipitado dizer se isso decorria da falta de modelos, de conhecimento ou de domínio da técnica para tanto. Podemos crer, portanto, que trata-se, muito mais, de uma decisão do compositor de não recorrer a uma técnica em desuso na sua época e estranha ao seu estilo próprio.

EM PJS, encontramos também a mescla entre o estilo fugato e a homofonia. No *Kyrie*, a exposição do tema é feita pelas cordas e a imitação é concluída pelo coro cuja parte seguinte terá, ainda, a predominância do estilo imitativo, mas não mais baseado no tema inicial.

No *Christe*, após início homofônico, um novo tema é apresentado em estilo fugato e desenvolvido polifonicamente. A parte *Cum Sancto Spiritu* é designada ‘Fuga’ pelo compositor, mas a forma é utilizada apenas na exposição do tema a quatro vozes e, a seguir, a escrita se torna mais homofônica. Nessa obra, é reconhecível um tratamento mais acadêmico da técnica do fugato. Diferentemente do que acontece nas outras obras

não existe quebra abrupta entre as partes contrapontísticas e homofônicas. A escrita transforma-se gradativamente, fazendo uso de imitações de pequenos motivos e seqüências, para culminar nas partes homofônicas. A forma de utilizar o estilo fugato sugere um conhecimento mais acadêmico das técnicas de contraponto, certamente adquirido no período de formação do compositor no Conservatório de Milão. O estilo denota o conhecimento, não só das fontes antigas, mas também de obras contemporâneas que abraçavam a proposta de mesclar as técnicas de contraponto tradicional com as influências contemporâneas.²²⁸

5.7. Baixo corrido

Se o uso de arpejos, escalas e trêmulos na orquestração das missas confirma o grau de atualização dos compositores mineiros diante dos recursos musicais mais usados no exterior, na época, é importante ainda ressaltar o uso, também recorrente, do baixo corrido, herança da tradição barroca.

Baixo corrido, numa tradução literal do termo ‘walking bass’, geralmente mais conhecido pela sua significação na música de jazz, pode indicar também:

“Em música barroca, especialmente italiana antiga, um termo usado informalmente para uma linha de baixo que se move de forma regular e contínua em valores contrastantes com os da parte ou partes superiores; esta é uma característica particularmente comum das variações estróficas e foi também usada por Alessandro Grandi em alguns dos seus motetos.”²²⁹

Este tipo de utilização do baixo, tanto vocal quanto instrumental, data dos inícios do desenvolvimento das cantatas e foi base do sistema de baixo contínuo, forma de acompanhamento dominante na música barroca.

Na metade das peças analisadas, encontramos o uso de baixo corrido: em JPS, ainda de forma muito esporádica, em ELM1, somente na parte *Christe* e, em ELM2, JCL1 e JCL2, com grande freqüência, nos movimentos corais (Exemplos musicais 24 a 27).

²²⁷ Cf. p. 43.

²²⁸ Na parte dedicada ao desenvolvimento da composição para missas no decorrer da história, comentamos as diversas correntes estilísticas a partir das influências cecilianistas e, entre elas, ao lado da cópia estilística e da diminuição dos recursos teatrais, figurava também a tentativa de mescla de estilo, a partir das influências de Palestrina e de Bach. Rheinberger foi citado como um dos expoentes nesta linha. Cf. p. 61-62.

²²⁹ In Baroque music, especially early Italian, a term used informally for a bass line that moves steadily and continuously in contrasting (usually longer) note values to those in the upper part or parts; it is a particularly common feature of Strophic variations and was also used by Alessandro Grandi (i) in some of his motets. SCHULLER.

5.8. Exemplos Musicais

Exemplo musical 1 - MDO2 - Reaproveitamento de motivos

7 Allegro

S
Ky - ri - e e - le - i - son, e -

A
Ky - ri - e e - le - i - son, e -

T
Ky - ri - e e - le - i - son, e -

B
Ky - ri - e e - le - i - son, e -

Vln I
f

Vln II
f

Vla
f

2 - Gloria

Allegro

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I
f

Violino II
f

Viola
f

Baixo
f

Exemplo musical 2 - ELM2 - Kyrie - Reaproveitamento de motivos

The musical score is for a Kyrie and consists of several parts. The top part is for Trompas I e II em F, with a dynamic marking of *p*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) are currently silent. The string parts include Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo e Contrabaixo, all marked with *p*. The Violino I and II parts feature a melodic motif with accents, while the Viola and Violoncelo e Contrabaixo parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Edição: Márcio Miranda Pontes

Copyright 2007 © Editora Pontes

Largo

Flauti I - II *p*

Oboi I - II *p*

Soprano *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu: in glo - ri - a De - i

Alto *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu: in glo - ri - a De - i

Tenore *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu: in glo - ri - a De - i

Basso *p*
Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu: in glo - ri - a De - i

Violini I *p*

Violini II *p*

Viola *p*

Violoncelli *p*

Contrabassi *p*

Exemplo musical 4 - JCL2 - Kyrie - Reaproveitamento de motivos

The musical score is for a Kyrie, featuring a variety of instruments and voices. The orchestration includes Flautas 1 e II, Clarinetes Bb 1 e II, Fagotes 1 e II, Trompas em F 1 e II, Trompetes em Bb 1 e II, Timpanos D e A, Soprano I, Contralto I, Tenor I, Baixo I, Soprano II, Contralto II, Tenor II, Baixo II, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo I, and Violoncelo II. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked with a common time signature (C). The dynamics are marked with *ff* (fortissimo) throughout. The vocal parts (Soprano I, Contralto I, Tenor I, Baixo I, Soprano II, Contralto II, Tenor II, Baixo II) are singing the word "Kyrie" in a simple, homophonic setting. The instrumental parts are more complex, with the strings and woodwinds playing rhythmic patterns and the brass playing chords. The score is divided into measures, with bar lines indicating the end of each measure. The overall style is that of a traditional choral and orchestral setting.

Flautas 1 e II *ff*

Clarinetes Bb 1 e II *ff*

Fagotes 1 e II *ff*
unis.

Trompas em F 1 e II *ff*

Trompetes em Bb 1 e II *ff*

Timpanos D e A *ff*

Soprano I *ff*
Ky - - ri - e

Contralto I *ff*
Ky - - ri - e

Tenor I *ff*
Ky - - ri - e

Baixo I *ff*
Ky - - ri - e

Soprano II *ff*
Ky - - ri - e

Contralto II *ff*
Ky - - ri - e

Tenor II *ff*
Ky - - ri - e

Baixo II *ff*
Ky - - ri - e

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

Violoncelo I *ff*

Violoncelo II *ff*

861 Allegro $\text{♩} = 120$

Fl. I e II *ff*

Cl. I e II *ff*

Fg. I e II *ff*

Cor. I e II *ff*

Tpt. I e II *ff*

Tpn. *ff*

S. I
Cum San - cto Spi - ri - tu Cum San - cto

C. I
Cum San - cto Spi - ri - tu Cum San - cto

T. I
Cum San - cto Spi - ri - tu Cum San - cto

B. I
Cum San - cto Spi - ri - tu Cum San - cto

S. II
Cum San - cto Spi - ri - tu

C. II
Cum San - cto Spi - ri - tu

T. II
Cum San - cto Spi - ri - tu

B. II
Cum San - cto Spi - ri - tu

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vel. I *ff*

Vel. II *ff*

umis.

Exemplo musical 6 - JMX1 - Reaproveitamento de motivos

Kyrie *Andantino (in 9)*

Flauta
Clarinetta in E
Trompete in A
Trompas in D
Soprano
Contralto
Tenor
Baixo
Violino 1º
Violino 2º
Viola
Violoncelo
Contrabaixo


Coro "sotto voce" Ky-ri e e-lei-sou, e-lei-sou
Ky-ri e e-lei-sou, e-lei-sou
Ky-ri e e-lei-sou e-lei-sou

26 *Andantino (in 9)*
Fl. *ad lib*
Cl. *ad lib*
Tr. A
Br. D
S. *Coro "sotto voce"*
A.
T.
B.
Vi. I
Vi. II
Vb.
Vc.
Cb.

Coro "sotto voce"
Cum San. cto Spi-ri-tu in glo-ri-a Dei Pa-tris, Cum Sancto
Cum San. cto Spi-ri-tu in glo-ri-a Dei Pa-tris, Cum Sancto
Cum San. cto Spi-ri-tu in glo-ri-a Dei Pa-tris, Cum Sancto
Cum San. cto Spi-ri-tu in glo-ri-a Dei Pa-tris, Cum Sancto

Exemplo musical 7 - PJS - Reaproveitamento de motivos

This musical score is a multi-staff arrangement in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system consists of ten staves, including vocal lines and instrumental accompaniment. The second system consists of ten staves, with the vocal line including lyrics. The lyrics are: "Glo - ria Glo - ria Glo - ria in ex - cel - sis Glo - ria Glo - ria Glo - ria in ex -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *mf*. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and chordal textures.

Allegro risoluto. 

19 Violino. *ff*

20 Violino. *ff*

Violeta. *ff*

Flauta. *ff*

19 Clarinette em si b. *ff*

20 Clarinette em si b. *ff*

Pistón em si b. *ff*

Trompas em mi b. *ff*

Soprano. *ff*
Cum Sancto Spi - ri - tu in glo - ria De - i Pa - tris eum Sancto Spi - ri - tu in

Contralto. *ff*

Tenor. *ff*

Baixo. *ff*

Ophicleide. *ff*

Violoncello. *ff*

Contrabasso. *ff*

Bombo. *ff*

Exemplo musical 8 - JPS - Duo

21

S Do - - - mi - ne

A Je - su Chri - ste, - - - Je - su - Chri - ste; Do - - - mi - ne

Vln I

Vln II

Vla

Bx

26

S De - us, A - - - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A De - us, A - - - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

Vln I

Vln II

Vla

Bx

Detailed description: This is a musical score for a duo, likely a vocal duo with instrumental accompaniment. The score is divided into two systems, measures 21-26. The first system (measures 21-25) features a Soprano (S) and Alto (A) vocal line, with instrumental parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Bassoon (Bx). The Soprano part begins with a rest and then sings "Do - - - mi - ne". The Alto part sings "Je - su Chri - ste, - - - Je - su - Chri - ste; Do - - - mi - ne". The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment. The second system (measures 26-27) continues the vocal lines with the lyrics "De - us, A - - - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,". The instrumental parts continue their accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Exemplo musical 11 - JCL1 - cadências de solos

T

bis, qui se - des ad dex - te - ram, qui

B

so - lus, so - lus. Do-mi-nus, Tu so - lus San ctus;

Exemplo musical 12 - JCL2 - coloraturas solo tenor

Tenor

8

Qui - tol - lis pec - ca - ta pec -

4

ca - ta mun di Qui tol - lis pec -

7

ca - ta Qui tol - lis pec - ca - ta - Qui tol - lis pec - ca - ta Qui

12

tol - lis pec - ca ta mun -

Exemplo musical 13 - JCL2 - Solo com coro

S I *p*
 mi - se - re - re - mi - se -
 A I
 mi - se - re - re - mi - se -
 T I
 no - - - - - bis Qui se - des, - qui se - des ad
 B I
 mi - se - re - re - mi - se -
 S II *p*
 mi - se - re - re - mi - se -
 C II
 mi - se - re - re - mi - se -
 T II
 mi - se - re - re - mi - se -
 B II
 mi - se - re - re - mi - se -

S I
 re - - - - re - - - - no - - - - bis
 C I
 re - - - - re - - - - no - - - - bis
 T I
 dex - - - - te - ram Pa - - - - tris mi - - - -
 B I
 re - - - - re - - - - no - - - - bis
 S II
 re - - - - re - - - - no - - - - bis
 C II
 re - - - - re - - - - no - - - - bis
 T II
 re - - - - re - - - - no - - - - bis
 B II
 re - - - - re - - - - no - - - - bis

Exemplo musical 14 - PJS - solo de baixo

Bass

Lau - da - mus - te Lau - - - da - mus Lau - da - mus te Lau

7
da - mus te

12
Lau da mus te be - ne di ci mus te Lau - da mus Lau da mus be - ne

19
di - - - ci - mus te

Exemplo musical 15 - PJS - duo alto e tenor

Alto

tens Do - mi - ne Fi - - - li - u - ni - ge - ni - te Do - mi - ne

Tenor

Do - mi - ne Fi - li - uni - ge - ni - te -

4

A

Fi - li u - ni - ge - ni - te

T

Fi - li - u - ni - ge - ni - te Do - mi - ne

Exemplo musical 16 - JCL1 - Solo de vlc.

The musical score is presented in three systems. The first system features five staves: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The second system features five staves: Vln. I, Vln. II, Vle., Vcl., and Cb. The third system features five staves: Vln. I, Vln. II, Vle., Vcl., and Cb. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include piano (*p*) and a solo section for the cello. Trills (*tr*) are marked in the cello part.

Exemplo musical 17 - JCL2 - cadência solo vl.I

Violin I

6

cadência

11

8^{va}

16

tr

Exemplo musical 18 - MDO1 - Estilo fugato

Soprano

Ky - ri - e e - le - i - son, e - - - - le - i -

Contralto

Ky - ri - e e - - le - i - son, e - - - - le - i - son

Tenor

Ky - ri - e e - le - i - son, e - - - - le - i - son, e -

Baixo

Ky - ri - e e - le - i - son, e - - - - le - i - son, e - - -

Violino I

Violino II

Baixo

Exemplo musical 19 - ELM1 - Estilo fugato

Soprano
e - le - i - son - Chris - te

Alto
Chris - te e - - - - le - i son

Tenor
Chris - te - e

Bass

7
S
e - le - i - son Chris -

A
Chris - te e - le - i - son e - le - i - son

T
le - i - son e - le - i - son

B
Chris - te e le i - son

Exemplo musical 20 - JCL1 - Estilo fugato - Christe

Alto
[solo]
Christe, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Tenore
[solo]
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Basso
[solo]
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Exemplo musical 21 - JCL1 - Fuga Amén

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is in G major (one sharp) and 2/2 time. The Soprano and Alto parts begin with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The lyrics are: Soprano: A - men, Alto: A - men, a - Tenore: A - men, a - men, Basso: A - men, a - men.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The score is in G major (one sharp) and 2/2 time. A measure number '9' is indicated in a box above the Soprano staff. The lyrics are: S: a - men, a - men, a - men, a - men, — A: men, a - men, a - men, a - men, T: a - men, a - men, a - men, a - men, B: A - men, a - men.

Exemplo musical 22 - JCL2 - Fuga Amen

The musical score is arranged in three systems. The first system includes vocal parts S.I and A.I. The second system includes vocal parts S.II, A.II, T.I, B.I, S.III, A.III, T.III, and B.III. The third system includes instrumental parts SI, AI, TI, BI, SII, AII, TII, and BII. The vocal parts have lyrics: S.I: a - - - - - men, a -; A.I: a -; S.II: men, a - - - - - men a - - - - -; A.II: men a - - - - - men a - - - - -; T.I: a - - - - - men, a - - - - -; B.I: A - - - - -; S.III: a - - - - -; A.III: a - - - - -; T.III: a - - - - -; B.III: a - - - - -; S.II: men, a; A.II: men, a; T.II: men, a - - - - -; B.II: men, a; S.III: men, a; A.III: men, a; T.III: men, a - - - - -; B.III: men, a.

Exemplo musical 24 - ELM1 - baixo corrido

A
Chri - ste - e - le - i - son

T
Chri - ste - e - le - i - son e - le - i

vl. I e II

vla.

Vlc. e Cb.

Exemplo musical 25 - ELM2 - baixo corrido

SA
A gnus De i Fi - li - us

B
Fi - li - us Pa - tris

5
Pa - tris Do - mi - ne - De - us

Exemplo musical 26 - JCL1 - baixo corrido

Soprano
P
Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son

Alto
P
Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son

Tenor
P
Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son

Bass
P
Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son

Exemplo musical 27 - JCL2 - baixo corrido

SI AI
TI BI
SII AII
TII BII

bo - nae vo - lun - ta - tis - bo - nae -

bo - nae vo - lun - ta - tis bo - nae

vo - - - lun - ta - - - - tis

vo lun ta - - - - tis

5

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os primórdios do Cristianismo, a música esteve presente nos momentos de culto, a princípio, dando continuidade à tradição musical judaica e, com o passar dos séculos, estabelecendo um repertório próprio. No campo musical, pode ser observado um desenvolvimento semelhante ao ocorrido no campo litúrgico, no sentido de depurar os elementos provenientes de diversas tradições locais para chegar a um formato único para toda a Igreja Católica. Esse objetivo foi alcançado, no que se refere à liturgia, com a unificação do formulário da Missa e as regulamentações estabelecidas para as diversas celebrações. Principalmente após o Concílio de Trento (1545-1563) as decisões referentes a modificações e adequações da liturgia passaram a ser supervisionadas, de forma mais meticulosa e sistemática, pelo papado através da Sagrada Congregação dos Ritos. No que se refere à música, porém, a meta de uniformidade não chegou a ser alcançada no confronto com a força da diversidade das tradições musicais vigentes em cada uma das diversas regiões do mundo católico. Em alguns momentos históricos, como, por exemplo, no período das reformas promovidas pelo papa Gregório II (715-795), os esforços empreendidos na formação de músicos capazes de reproduzir, em suas regiões de origem, os modelos musicais recomendados por Roma chegaram a ter efeitos consideráveis, mas não duradouros. Com o aumento das dimensões do mundo católico a partir dos grandes descobrimentos, tornou-se ainda mais patente a impossibilidade de unificação estilística na música sacra.

A Liturgia reconhece a música sacra como agente poderoso na construção e reforço da atmosfera de culto e na transmissão dos valores e dogmas da igreja, desde que a música esteja a serviço da liturgia e submissa a ela. Por essa razão, as histórias da música e da liturgia são marcadas pelas tensões ocorridas quando a música sacra tende a estabelecer-se como fenômeno artístico independente do acontecimento litúrgico, tendendo a usá-lo como pretexto, se não, como moldura, para a expressão artística. Nessas situações, do ponto de vista litúrgico, a música passa a ser vista como elemento de dispersão dentro da celebração e, portanto, condenável por apelar mais aos sentidos do que à espiritualidade. Do mesmo ponto de vista, os elementos profanos, quando incorporados em excesso à música sacra causam sua dissociação da liturgia, fazendo-se necessárias regulamentações eficazes para evitar que isso aconteça.

As influências profanas na música sacra podem ser observadas desde muito cedo na sua história. Podemos encontrar, já no século XIV, missas polifônicas baseadas em canções e madrigais. Em muitas delas, esses temas chegavam a ser expostos integralmente, mantendo inclusive, em alguns casos, o texto original, cuja temática, na maioria dos casos, era completamente oposta à piedade e à contemplação desejadas no ato litúrgico.

O século XVI inicia um processo de fortalecimento da música profana com o aparecimento de novos gêneros musicais que virão a ser de central importância na história da música, entre eles a ópera e a cantata. Além da importância cada vez maior dada à música instrumental. Esses novos gêneros incorporam a suas demais características a de ter o objetivo de comover, ensinar e deleitar os ouvintes, compreendendo a música como um discurso, de influência tão ou até mais poderosa do que a da palavra²³⁰. A música sacra passa a sofrer forte influência desses gêneros, em parte porque um mesmo músico era responsável tanto pela música da corte quanto pela da igreja, mas também porque esse músico via, na música profana, maiores possibilidades de expressão artística, livre de regulamentações e do controle exercido pela igreja sobre a música sacra.

Desde esse período, a música teatral, designação mais apropriada ao estilo de compor usado nas óperas, passou a ser identificada nos escritos litúrgicos como sinônimo de música profana. Sendo assim, na bibliografia sobre liturgia, a partir do século XVII, são feitas referências ao estilo teatral, estilo operístico ou a elementos teatrais, todas buscando identificar a influência da música profana na música sacra.

O estilo teatral trouxe consigo, além de outras características, a busca do virtuosismo tanto vocal quanto instrumental e um aumento gradativo nas dimensões e grau de complexidade das Missas. Essas peças, com durações que, freqüentemente, extrapolavam as desejáveis para o rito litúrgico e as dificuldades técnicas que sua execução apresentava, muito superiores ao nível musical da maioria dos grupos responsáveis pela música nas paróquias, levaram à formação de dois grupos gerais de Missas. As de grande complexidade técnica que configuravam obras praticamente de concerto e cuja execução ficou reservada a igrejas em grandes centros, contando com grupos musicais de nível profissional. E as outras, de pequenas dimensões, nível de dificuldade técnica médio a baixo, destinado a igrejas menores, freqüentemente fora dos grandes centros, cujo serviço musical fosse provido por músicos de formação mais

básica. Na música mineira para Missas, pudemos detectar um desenvolvimento semelhante em relação às Missas ditas ‘pequenas’ e ‘grandes’. Porém, como discutiremos mais adiante, essa divisão parece estar muito mais ligada a fatores econômicos, como diferenças entre irmandades ricas e pobres, com maiores ou menores recursos para custear as funções musicais do que, como no caso europeu, a fatores político-geográficos, ou seja, grandes e pequenos centros urbanos.

A regulamentação estabelecida para a música sacra a partir do Concílio de Trento (1545-1563)²³¹ foi reiterada pela igreja, em diferentes ocasiões, desde então, de forma mais contundente, na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) e no Motu proprio *Tra le sollecitudini*, de 1903. Desde o concílio, as regulamentações litúrgicas quanto à música tiveram, como ponto central, a delimitação entre música sacra e profana, considerada um fator de vital importância para a funcionalidade ou não dentro da celebração litúrgica. Em todas as regulamentações persistem, como pensamentos centrais, a necessidade de expurgar os elementos teatrais (profanos) da música sacra e, no caso mais específico das Missas, a obrigatoriedade de trazer o texto do ordinário de forma clara, completa e inteligível para os ouvintes. Todas elas foram motivadas por reações a estilos musicais baseados em alto grau de artificialidade e na busca de grande virtuosismo. São, portanto, unânimes na procura de simplificação, tanto dos elementos musicais quanto dos litúrgicos,²³² para que a liturgia não sirva de mero pretexto para a expressão musical dos compositores.

Pode-se dizer que tais regulamentações foram ignoradas pelo avanço do estilo moderno, cujas características teatrais transformaram gradativamente a música sacra de tal forma que, em alguns períodos, ela pouco se diferenciava da música profana. *Annus qui hunc* aparece em meio às tensões entre o conceito de exposição freqüente e de liturgia de representação, vigentes no barroco, e as tentativas de simplificação e racionalismo iniciadas pelos iluministas. A encíclica papal se coloca claramente ao lado das idéias iluministas, requerendo a extirpação dos elementos teatrais da música sacra. As iniciativas dos movimentos de restauração litúrgica e cecilianista, em reação à

²³⁰ Lembrando aqui os ideais da retórica musical, citados nas páginas 41 e 42 deste trabalho.

²³¹ É necessário lembrar que o Concílio de Trento estabelece as suas regulamentações já como resposta à existência de elementos profanos na música sacra, especialmente na composição de missas nos séculos anteriores.

²³² As regulamentações que servem de base são as do Concílio de Trento, cujo pano de fundo era a polifonia renascentista, com obras com número excessivo de vozes, entremeadas por textos e temas profanos, *Annus qui hunc*, motivada pelo desejo de reagir aos avanços do estilo teatral dentro da música sacra e o Motu próprio de 1903, apoiando os ideais cecilianistas, como reação à música sacra sinfônica, com tendência ao gigantismo e grande uso de elementos teatrais.

música sacra sinfônica e teatral, deixam patente que as regras estabelecidas pela encíclica de 1749, salvo em algumas situações pontuais,²³³ não tiveram a penetração e alcance suficientes para coibir a supremacia do estilo teatral na música da igreja.

Na área musical, um dos principais feitos do cecilianismo foi o impulso dado à pesquisa e publicação da música sacra renascentista e barroca, além do incentivo para a formação de escolas e profissionais para atuarem, especificamente, como músicos sacros. Porém, por eleger a cópia estilística como estilo preferencial de composição, não conseguiu o apoio de músicos externos ao movimento, tornando-se uma cultura segregada.

Os esforços dos cecilianistas foram apoiados pelo papa através do Motu proprio de 1903. O contexto cultural do Romantismo no final do século XIX e início do XX, marcado pelo interesse em preservar e catalogar a obra das gerações passadas, bem como pela idealização dos períodos históricos anteriores, mostrou-se um solo mais fértil do que nos séculos anteriores para a aceitação das idéias cecilianistas e das regulamentações do Motu proprio.

A composição de Missas em Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, foi fortemente influenciada por modelos europeus em voga a cada época. Ainda que não haja dados completos sobre a natureza do material musical a que tiveram acesso, em seus diferentes locais de atuação, os compositores mineiros,²³⁴ a comparação entre suas obras e as tendências estilísticas seguidas na Europa, nos períodos estudados, deixa clara a transferência ocorrida. Em alguns casos específicos, era declarada a intenção de atrelar-se aos modelos europeus, enquanto, em outros, as influências foram incorporadas de modo mais diluído.²³⁵ Não havendo a intenção de se fazer uma cópia

²³³ No império austro-húngaro, graças aos decretos do imperador José I as especificações da encíclica *Annus qui hunc* foram não só cumpridas, mas até mesmo expandidas, provocando efeitos de simplificação muito além dos prescritos em alguns casos, mas isto se configurou como um caso isolado, cujos efeitos desapareceram imediatamente após a morte do referido imperador.

²³⁴ Principalmente no que se refere ao repertório europeu conhecido em Minas até o final do século XVIII há poucas referências documentadas. Segundo José Maria Neves, existe notícia de obras de Handel, Haydn, Mozart e Pleyel, assim como das primeiras sinfonias de Beethoven, em arquivos mineiros. NEVES. p. 47-48. Mas no que se refere ao século XIX as informações são mais abundantes, segundo informações prestadas por Aluizio Viegas no arquivo da Lira Sanjoanense encontram-se obras de compositores como Paccini, Barbieri, além de Rossi, Mercadante e Ceruti, representados por missas a três vozes para vozes masculinas, missas de Rossini (Petit Messe Solenne e Missa di Gloria) assim como edições do século XIX de obras de Pergolesi, Bocherini. Neste arquivo em particular podemos notar também a grande concentração de obras de compositores da escola napolitana, com grande peso no estilo teatral, tendência que poderá ser observada também em outros arquivos.

²³⁵ A transferência estilística intencional pode ser exemplificada através de um comentário anotado pelo próprio autor no manuscrito da Missa de Santa Terezinha, da autoria de José Raimundo de Assis († 1914), chamando atenção para as semelhanças com obras européias: “repare bem estes accordes da Missa se imitta os Italianos como Verdi Rossini Bellini e otros mais”. ASSIS, José Raimundo de. Missa de Santa

estilística fiel, ocorreu naturalmente uma adaptação da linguagem musical ao estilo e ambiente particulares de cada compositor, fator responsável pela variedade de linhas de composição nesses dois séculos. Um estudo mais detalhado, comparando obras européias comprovadamente existentes em acervos mineiros, poderá trazer conclusões mais amplas tanto sobre a transferência estilística como, também, sobre as adaptações realizadas pelos compositores.

Consideradas essas relações, o corpo de obras estudado permite observar a tendência correlata de aumento progressivo de elementos teatrais na composição de Missas, a partir do final do século XVIII, assim como a discreta tendência de diminuição desses elementos, no final do século XIX para o início do XX. Na obra de Manoel Dias de Oliveira, as influências do alto barroco estão ainda patentes, enquanto nas Missas do Pe. João de Deus de Castro Lobo, o estilo teatral apresenta um uso pleno de todos os recursos disponíveis, desde a instrumentação até o tratamento do coro e da orquestra, assim como dos solos. Os elementos teatrais são utilizados de forma orgânica, revelando fazerem parte, não só da linguagem musical do compositor, mas também de todo o contexto estilístico no qual ele se achava inserido. Essas obras revelam, também, a existência de grupos musicais altamente treinados para execução de peças desse porte em Vila Rica, no início do século XIX, e de recursos financeiros para tanto, apesar de passado o auge da extração aurífera.

As Missas do Pe. José Maria Xavier e de Presciliano Silva configuram, em contraposição às obras de Castro Lobo, uma tendência de simplificação no uso dos elementos teatrais. Xavier apresenta uma redução visivelmente mais drástica do que Presciliano Silva, mas, através dessas obras, podemos concluir que as influências do cecilianismo começam a chegar a Minas Gerais. Mesmo não se tratando de uma adesão ideológica dos compositores em questão, há a tendência de acompanhar um desenvolvimento detectado nas obras de compositores europeus²³⁶. Presciliano Silva,

Terezinha. p.3. Manuscrito (autógrafo pertencente à Lira Sanjoanense – fotografia cedida por Paulo Castagna).

²³⁶ Não foram até agora levantados dados que possam nos levar a concluir qual o posicionamento ideológico dos compositores mineiros do final do século XIX e início do século XX com relação ao cecilianismo e, posteriormente, às regulamentações do Motu proprio, mas dois artigos publicados no Jornal O Diário, em 26/03/1942 e 30/04/1942, com os respectivos títulos: *Música Sacra e Tradições Locais* nos dão uma idéia dos questionamentos levantados sobre a validade ou não de abrir mão de tradições locais já cristalizadas, mas contrárias à legislação litúrgica, em favor do cumprimento das regulamentações do Motu proprio. Se, praticamente, quarenta anos após a promulgação do Motu proprio, discutia-se a conveniência, ou não, da adoção de suas prescrições, esse pode ser um forte indício de que a simplificação ocorrida nas Missas em Minas Gerais se deveu mais às influências estilísticas européias do que propriamente a um posicionamento ideológico por parte dos músicos. (Recortes do Jornal O Diário –

em seu período de formação em Milão, teve, sem dúvida, a oportunidade de conviver com as diversas linhas estilísticas reinantes na Europa no final do século XIX, entre elas, a de inspiração cecilianista.

Dentre as obras estudadas, foi possível detectar a existência de Missas ‘grandes’ e ‘pequenas’. Algumas delas, como MDO2 e JPS, foram já denominadas “abreviada” ou “pequena”, enquanto no caso de ELM1, quando feita a contraposição entre ela e ELM2, pode ser estabelecida claramente a relação entre ‘pequena’ e ‘grande’²³⁷. No caso de Manoel Dias de Oliveira, não encontramos entre suas obras uma Missa ‘grande’ ou ‘longa’ que pudesse complementar aquela chamada de “abreviada”. Na obra de Joaquim de Paula Souza, temos a Missa Grande em sol maior, que estabelece essa complementação. As denominações ‘grande’ e ‘pequena’, parece, não se referem somente às dimensões das obras, mas também à sua instrumentação e à complexidade de sua execução. Isto nos leva a concluir, que as missas ‘pequenas’ tinham, como pano de fundo primordialmente o aspecto funcional, como peças de execução possível para grupos instrumentais menores e de formação musical mais básica, que poderiam ser custeados por localidades ou irmandades com poucos recursos financeiros. Uma situação semelhante ocorria com as missas rurais e solenes, na Europa, a partir do final do século XVIII, fato que, apesar de ser, nesse caso, motivado pela localização geográfica das paróquias que executavam tais peças, tinha também indubitáveis ligações com as condições financeiras para o custeio dos serviços musicais, assim como com a destreza técnica e artística dos executantes.²³⁸

Não só a existência de missas pequenas e grandes, mas, também, as diferenças de instrumentação entre as obras enfocadas demonstram, claramente, a dimensão da funcionalidade e do pragmatismo das Missas mineiras. Nelas, os compositores trabalharam tendo em vista os recursos disponíveis, adequando fatores como quantidade de músicos necessários e grau de dificuldade de partes vocais e instrumentais aos grupos de que dispunham.

colados em uma caderneta na sede da Orquestra Ribeiro Bastos em S. João del Rei. Fotografia cedida por Paulo Castagna).

²³⁷ As cópias de ELM1 e ELM2 pertencentes à coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência trazem, respectivamente, nos títulos, os termos grande e pequena: “Missa pequena/com violinos e trompas/a quatro vozes de Baixo/ Pr. Je Joaqm” e “Missa grande /de/ Jose Joaquim Lobo de Mesquita”. Em ambos os casos, tratam-se de cópias do final do século XIX. Mesmo que o próprio compositor não tenha colocado as duas obras nesta perspectiva de tamanho, os próprios copistas as entenderam dessa forma, baseados numa tradição corrente. DUPRAT, Regis. (coord). Acervo de manuscritos musicais - Coleção Francisco Curt Lange – Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX. Editora UFMG. Belo Horizonte, 1991. vol. I.

²³⁸ Cf. p. 52-54.

Finalmente, fica patente a pouca atenção dada pelos músicos mineiros às regulamentações litúrgicas do século XVIII quanto às restrições aos elementos teatrais na música sacra. Se, por um lado, vemos em MDO1 a preocupação de respeitar as regras tridentinas sobre a música para a Quaresma reafirmadas pela encíclica *Annus qui hunc*, por outro lado, nas obras restantes, diversos fatores apontam para o descumprimento das disposições estabelecidas. Pelo menos em algumas partes da Europa, a partir da publicação do documento papal, observamos uma preocupação, não só de cumprir suas disposições como, até mesmo, de expandi-las, como no caso do império romano-germânico. Em Minas Gerais, no entanto, a tendência é de caminhar na direção oposta e o uso dos elementos teatrais na música sacra é crescente. Desde a escolha da instrumentação, passando pelo tratamento da orquestra, do coro e principalmente pelo emprego das vozes e instrumentos solistas, notamos um comprometimento claro com o estilo teatral. De acordo com as condições até mesmo econômicas que cada músico tivesse à sua disposição, eram exploradas ao máximo as suas possibilidades técnicas e expressivas. Não seria correto afirmar que os compositores, em geral, tinham pleno conhecimento dos decretos litúrgicos quanto à música e suas especificações, mas a sua não observância revela o desinteresse, por parte dos responsáveis pelo controle da música sacra, em garantir o seu cumprimento. O Pe. João de Deus de Castro Lobo, especificamente, na sua posição de membro do clero, teve inevitável conhecimento dos decretos em questão, também pela sua atuação como mestre de capela na Catedral da Sé de Mariana posição na qual lhe caberiam inclusive, as funções de controle e de regulamentação da atividade musical na região. Ainda assim, ele se mostrou, em nosso estudo, um dos expoentes do estilo teatral na composição de Missas em Minas Gerais, dando clara primazia aos elementos artísticos e estilísticos sobre o cumprimento da legislação litúrgica.

Sendo o conceito de sacro e profano na música algo variável de acordo com a época e sem uma conceituação precisa, os músicos mineiros, a exemplo de muitos músicos europeus optaram por fazer uso dos recursos do estilo teatral, no qual teriam maiores possibilidades de expansão do ponto de vista expressivo e artístico, mantendo-se indiferentes às controvérsias litúrgicas sobre elementos profanos na música sacra.

7. BIBLIOGRAFIA

- ALSTON, G. Cyprian. *Abbey of Solesmes*, *The Catholic Encyclopedia online*. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 09/02/2008.
- ARNOLD, Denis & HARPER, John. Mass, *The New Grove Dictionary of Music Online* ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003.) Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 18/07/2007
- BARTHEL, Dietrich. Introduction. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. p.51-89
- BECK, Hermann. Die Musik des liturgischen Gottesdienstes im 18. Jahrhundert (Messe, Offizium).In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p.180-189.
- BOROBIO, Dionísio (org.). *A Celebração na Igreja – Liturgia e Sacramentologia* Fundamental Edições Loyola. São Paulo, 2002. p.112-125.
- BUELOW, George J. *Rhetoric and Music up to 1750*. The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 02/02/2008.
- CARTER, Tim. *Monteverdi, Claudio - Mantua*, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 23/01/2008.
- CASTAGNA, Paulo. *Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais*. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. Anais. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104.
- _____. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. p.188-246.
- _____. (coord). *Missa*. Acervo da música brasileira, restauração e difusão de partituras livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. p. 21 a 37.

- _____ (coord). *Pentecostes*. Acervo da música brasileira, restauração e difusão de partituras livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. p. 23 a 35.
- CARDINE , Eugène e HILEY, David. *Solesmes*. The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 09/02/2008.
- CASTRO LOBO, Padre João de Deus de. *Mass in D Minor*; transcribed by Harry L. Crowl Jr.; revised and edited by Paulo Castagna. Amsterdam: Harwood Academic Publishers / Overseas Publishers Association, 2001. 149p. ISBN-10: 905755027X; ISBN-13: 978-9057550270. (Music Archive Publications: Series E, v.3) Quatro vozes, flautas I e II, oboés I e II, trompetes I e II, trompas I e II, tímpanos, violinos I e II, viola, violoncelos I e II.
- _____. *Missa a oito vozes*. Editora Pontes, Belo Horizonte, 2007. 1 partitura (211p). Oito vozes, flautas I e II, clarinetas I e II, fagotes I e II, trompas I e II, trompetes I e II, tímpanos, violinos I e II, viola, violoncelos I e II.
- CATTANEO, Enrico. *Il culto cristiano in occidente – note storiche*. C. L. V. – Edizione Liturgiche. Roma, 2003. p. 391 a 398;458 a 464; 484 a 486.
- CHEW, Geoffrey. *Monteverdi, Claudio - Theoretical and aesthetic basis of works*, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 23/01/2008.
- COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*. Homenagem a José Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. FUNDARQ Mariana, 2005. p.21 a 25.
- COELHO, Antônio. *Curso de Liturgia Romana (tomos I e II)*. Editora Ora e Labora, Mosteiro de Singeverga,. Negreiros, Portugal, 1950. Tomo I p. 188 a 277.Tomo II,p. 85 a 98;142 a 204;
- FELLERER, Karl Gustav (Herausgeber). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*.Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972
- _____. *Cäcilianismus, Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite Auflage, Band 9. Bärenreiter Verlag, Kassel/J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, 1989. pág 621 a 628.
- _____. Die Enzyklika "Annus qui" des Papstes Benedikt XIV. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p.149-152

- _____. Liturgische Besinnung und Romantik. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p.217-218.
- _____ Kirchenmusik und Aufklärung. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p. 198-201.
- FLORES, Juan Xavier. *Introdução à teologia litúrgica*. Paulinas. São Paulo 2006. p. 65 a 79.
- FORTESCUE, Adrian. Liturgy of the Mass. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol 9. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 06/08/2006.
- GUERZONI FIFLHO, Gilberto. *Política e Crise do Sistema Colonial de Minas Gerais (1678-1808)*. Dissertação (Mestrado). Imprensa Universitária da UFOP. Ouro Preto, 1986. Instituto de Ciências Humanas e sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. p. 93 a 117.
- GIETMANN, G. *Church music*, The Catholic Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 24/08/2007.
- GRATTAN-FLOOD, W.H. *Karl Proske*, The Catholic Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 10/02/2008.
- HABERL, Ferdinand. Repräsentations- und Gebetsgottesdienst im 18. Jahrhundert. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p.153-156.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Economia e Finanças; metais e pedras preciosas. In: AB'SABER, Aziz (et. al.). *A Época colonial; administração, economia, sociedade*. 5ª Edição. DIFEL. São Paulo, 1982. Tomo1, v. II. P. 259-310. (História Geral da Civilização Brasileira).
- KAST, Paul. *Messe – Die mehrstimmige Messe bis 1600*. Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite Auflage, Band 9. Bärenreiter Verlag, Kassel/J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, 1989. p. 170-182.
- KATER, Carlos Elias. *Artes – Música Colonial – Biografia de Compositores e trechos de músicas*. Disponível em: <<http://www.cidadeshistoricas.art.br>> Cidades Históricas Brasileiras. Acesso em:12/08/2007.

- KIRCHENMUSIK in Benediktbeuren – homepage. Disponível em: <freenet-homepage.de/kirchenmusikinbenediktbeuern>. Acesso em 30/11/2007
- KIRSCH, J.P. *The Council of Trent*, The Catholic Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 24/08/2007.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Três Séculos de Minas*. Cadernos de Minas I. Biblioteca Pública Estadual Luiz Bessa. Belo Horizonte, 1985.
- JUNGMANN, Josef. *El Sacrificio de La Misa* – tratado historico-liturgico. La Editorial Catolica, S.A. Madrid, 1953. p 214 a 225; 290 a 301.
- LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. (Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto). Publicação do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, 1979, v. I. p.15-56.
- _____. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. (Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias). Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981, v. V .
- _____. *História da música na Capitania Geral das Minas Gerais*. (Vila do Príncipe do Serro Frio e Arraial do Tejuco). Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1983, v. VIII.
- MARTIMORT, A.G.. *A Igreja em oração* – Introdução à Liturgia. Editora Ora e Labora, Mosteiro de Singeverga e Desclèe e Cie. Tournai, 1965. p. 40-46 e 289-294.
- MARTIMORT, A.G.. *Introdução à Liturgia*. Editora Vozes, Petrópolis, 1988.
- MARSILI, Salvatore (et al.). *Panorama histórico geral da liturgia*. Paulinas. São Paulo, 1986.p. 267-274.
- MASSENKEIL, Günter. *Cäcilianismus*, Das grosse Lexikon der Musik. Band II. Herder Verlag. Freiburg, Breisgau, 1979.
- McKINNON J.W. *Mass*, The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 18/07/2007.
- MESQUITA, Lobo de. *Missa em Fá maior*. Editora Pontes. Belo Horizonte, 2002. 1 partitura (45p). Quatro vozes, trompas I e II, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo.
- _____. *Missa em Mi bemol maior*. Editora Pontes. Belo Horizonte, 2007. 1 partitura (246p). Quatro vozes, flautas I e II, oboés I e II, trompas I e II, violinos I e II, violoncelo, contrabaixo.

- MICHELS, Ulrich. *Spätantike und frühes Mittelalter*, dtv-Atlas zur Musik. Deutsche Taschenbuch Verlag, GmbH & Co. KG. Munique, 1994. p.181-189.
- NEUHEUSER, Burkhard (et al.). *A Liturgia: momento histórico da salvação*. Paulinas. São Paulo, 1986.p. 11-24.
- NEVES, José Maria. *Cultura mineira – Século XIX (Música)*. In: III Seminário sobre a cultura mineira século XIX. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1982. p. 45-52.
- NOHL, Paul-Gehrhart. *Lateinische Kirchenmusiktexte – Geschichte, Übersetzung – Kommentar*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1996. p. 17 a 73.
- OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Missa de Oitavo Tom*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Missa*. Ed. Acervo da Música Brasileira. Restauração e difusão de partituras, livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. 1 partitura (22p). Quatro vozes, violinos I e II, viola e baixo.
- _____. *Missa abreviada em Ré*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Missa*. Ed. Acervo da Música Brasileira. Restauração e difusão de partituras, livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. 1 partitura (5p). Quatro vozes, violinos I e II, baixo.
- ONGARIO, Giulio. *Venice* – The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 23/01/2008.
- OTTEN, Joseph. *Francis Xavier Witt* – The Catholic Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 28/11/2007.
- _____. *Giovanni Pierluigi da Palestrina* – The Catholic Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 22/01/2008.
- PREUSSNER, Eberhard. *Aufklärung, Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite Auflage, Band 1. Bärenreiter Verlag, Kassel/J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, 1989. p. 810 a 822.
- RESENDE, Conceição. *A música integrada no fenômeno social do século XIX*. In: III Seminário sobre a cultura mineira século XIX. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1982. p. 53-59.
- SCHMIDT-GÖRG, Joseph. *Geschichte der Messe, Das Musikwerk – eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Arno Volk Verlag. Köln, 1951. p. 5-16.
- SCHULTE, A. J. *Cæremoniale Episcoporum* – The Catholic Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen>>. Acesso em 04/02/2008.

- SCHWERMER, Johannes. Der Cäcilianismus. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p.226-236.
- SCHULLER, Gunter. *Walking bass* – The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003.), disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 20/03/2008
- SEIDEL, Elmar. Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p. 237-253.
- SENN, Walter. *Messe – von 1600 bis zur Gegenwart, Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite Auflage, Band 9.* Bärenreiter Verlag, Kassel/J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, 1989.p. 183 a 218.
- SHERR, Richard. *Solesmes – Paléographie Musicale*. The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 09/02/2008.
- SILVA, Presciliano José da. *Missa a quatro vozes para pequena orchestra*. Edição Paga pelo autor, 1886.1 partitura (78p). Quatro vozes, flauta, clarinetas I e II, trompete, trompas I e II, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo.
- SOUZA, Joaquim de Paula. *Missa pequena em Dó*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Missa*. Ed. Acervo da Música Brasileira. Restauração e difusão de partituras, livro 2. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. Belo Horizonte, 2002. 1 partitura, (81p). Quatro vozes, oboés, I E II, trompas, violinos, I E II, viola, baixo.
- STÄBLEIN, Bruno. *Messe – Die lateinische Messe. Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite Auflage, Band 9.* Bärenreiter Verlag, Kassel/J. B. Metzler Verlag. Stuttgart, 1989.p.149-158.
- TIMM, Colin e FORTUNE, Nigel. *Cantata*. The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 09/02/2008.
- TONI, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da Vila de São José e o capitão Manoel Dias de Oliveira*. São Paulo, 1985 Dissertação(Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,.
- UNVERRICHT, Hubert. Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der*

katholischen Kirchenmusik (Band II). Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p. 157-172.

VIEGAS, Aluizio José. *A obra musical do padre mestre José Maria Xavier*. Trabalho apresentado no Festival de Inverno da UFMG, São João del-Rei, 1987. Texto fornecido pelo autor

_____. *Re: Algumas questões*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por josineia@orgaodase.com.br em 26 out. 2007.

_____. *Re: Mais questões*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por josineia@orgaodase.com.br em 29 out. 2007.

_____. *Música mineira do século XIX*. In: III Seminário sobre a cultura mineira século XIX. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1982. p. 19-43

XAVIER, José Maria. *Missa de Catedral*. Edição Aluizio Viegas. São João del Rei, 1997. 1 partitura (31p). Quatro vozes, flauta, clarineta, trompete, trompas I e II, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo.

_____. *Missa n.º 5*. Edição Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, 2002. 1 partitura (70p). quatro vozes, flauta, clarineta, trompete, trompas I e II, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo.

WILSON, Blake. *Rhetoric and Music up to 1750 - 1*. Middle Ages and Renaissance. The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 02/02/2008.

WIORA, Walter. *Restauration und Historismus*. In: FELLERER, Karl Gustav (Herausg.). *Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Band II)*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1972. p.219-225.