

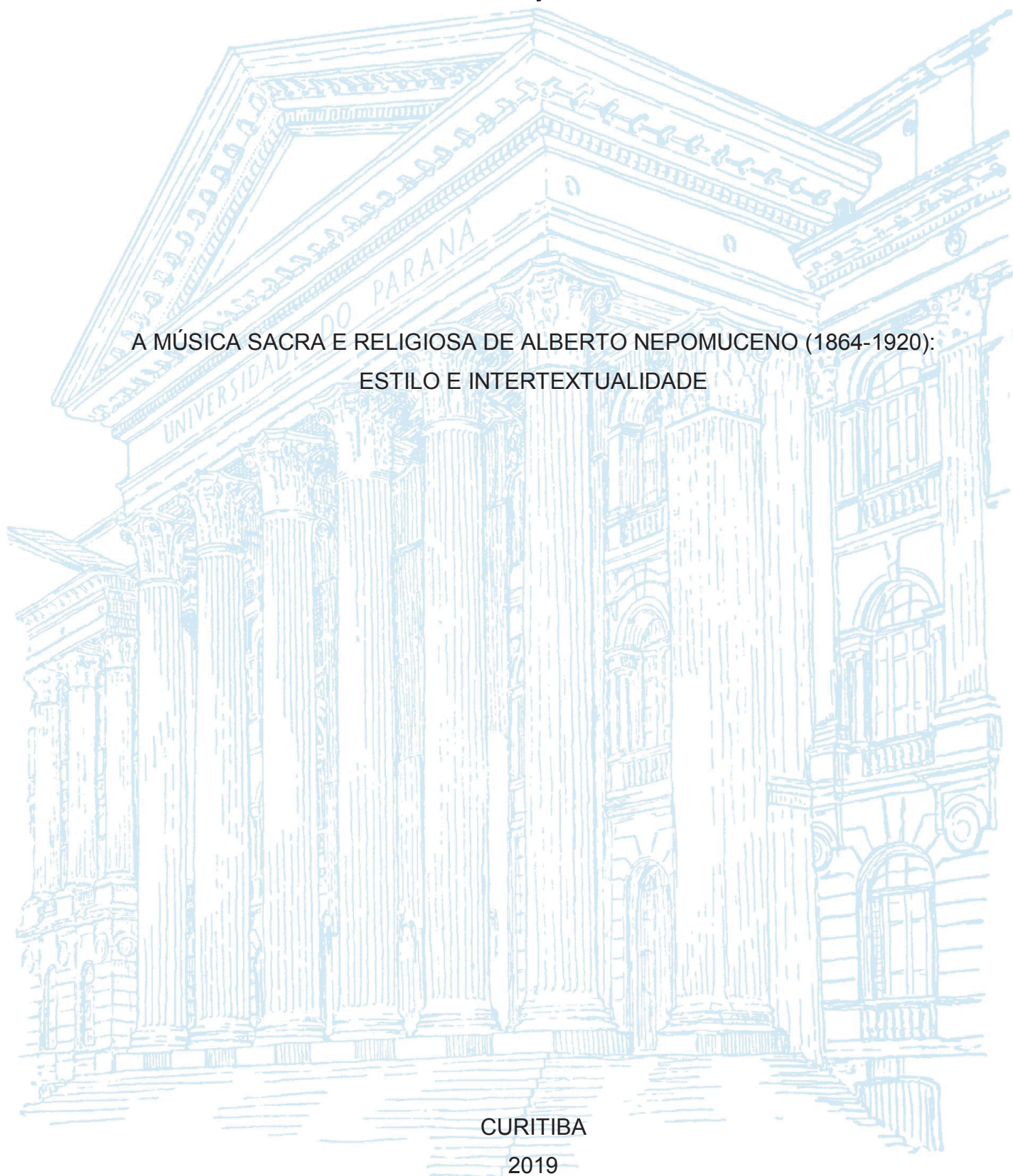
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO PLAÇA TEIXEIRA

A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA DE ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920):  
ESTILO E INTERTEXTUALIDADE

CURITIBA

2019



THIAGO PLAÇA TEIXEIRA

A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA DE ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920):  
ESTILO E INTERTEXTUALIDADE

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

CURITIBA  
2019

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Teixeira, Thiago Praça

A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864-1920): estilo e intertextualidade / Thiago Praça Teixeira. – Curitiba, 2019.  
445 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.

Doutorado (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Música sacra e religiosa. 2. Música sacra - Brasil - Séc. XIX - Crítica e interpretação 3. Compositores brasileiros. 4. Nepomuceno, Alberto (1864-1920). I.Título.

CDD 781.7120981

ATA Nº 004

### ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM MÚSICA.

No dia trinta e um de maio de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala 208, Coronel Dulcídio, 638 do Setor de ARTES COMUNICACAO E DESIGN da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do Doutorando **THIAGO PLACA TEIXEIRA** para a Defesa Pública de sua Tese de Doutorado intitulada: **A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA DE ALBERTO NEPOMUCENO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: NORTON ELOY DUDEQUE (UFPR), LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG (UFPEL), RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA (USP), CARLOS ALBERTO ASSIS (UNESPAR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação do aluno. O Doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **NORTON ELOY DUDEQUE**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca indica a tese para publicação futura complementa-se que o título completo da tese é: A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA DE ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920): ESTILO E INTERTEXTUALIDADE.


Curitiba, 31 de Maio de 2019.

  
NORTON ELOY DUDEQUE

Presidente da Banca Examinadora

  
RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA  
Avaliador Externo (USP)

  
LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG  
Avaliador Externo (UFPEL)

  
CARLOS ALBERTO ASSIS  
Avaliador Externo (UNESPAR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICACAO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **THIAGO PLACA TEIXEIRA**, intitulada: **A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA DE ALBERTO NEPOMUCENO**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 31 de Maio de 2019.

  
NORTON ELOY DUDEQUE  
Presidente da Banca Examinadora

  
RÓDOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA  
Avaliador Externo (USP)

  
LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG  
Avaliador Externo (UFPEI)

  
CARLOS ALBERTO ASSIS  
Avaliador Externo (UNESPAR)

À Santíssima, Imaculada e sempre Virgem Maria,  
Mãe de Deus e Senhora nossa.

## AGRADECIMENTOS

Ao Bom Deus, santíssima e augustíssima Trindade.

A Nosso Senhor Jesus Cristo, verdadeiro Deus e verdadeiro homem, nosso Redentor.

À Santíssima Virgem Maria, nossa Rainha e nossa Mãe.

À Santa Igreja Católica Apostólica Romana, fora da qual não há salvação, e aos seus ministros, os sacerdotes, que pela Santa Missa, pela administração dos Sacramentos, pelo ensino da sagrada doutrina, pelo exemplo e pelos conselhos nos conduzem à eterna Pátria celeste.

À minha Dama e querida esposa, Melissa, a quem prometi amor e fidelidade perpétuos diante do altar de Deus. E aos nossos filhos, frutos de nosso Matrimônio: o Trio de Cavaleiros, os pequenos Josés – Felipe, Tomás e Afonso; e a pequenina Donzela, Maria Cecília.

A meus pais, Renato e Walquiria, pelo apoio em todos os anos de estudo, desde a infância.

À minha avó Edy (*in memoriam*), que desde minha infância dedicou-se grandemente à minha formação musical.

Às duas instituições de ensino que desde minha mocidade tenho frequentado para receber formação técnico-artística e nas quais fiz importantes amizades: a Universidade Federal do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Ao Profº Dr. Norton Dudeque pela confiança e pela orientação dada nos anos de Doutorado.

Aos amigos que de alguma forma auxiliaram-me durante a elaboração desta Tese.

A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitem mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios.

Por isso a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a santidade e a delicadeza das formas, donde resulta espontaneamente outra característica, a universalidade.

Papa São Pio X,  
Motu Proprio *Tra le sollecitudini* (22 de novembro de 1903)



## RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto principal a música sacra e religiosa do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920), a qual consiste em 16 peças musicais: (1) *Cloches de Noël*, (2) *Offertoire*, (3) *Canto nupcial*, (4) *Ave Maria* (texto de X. Silveira Jr.), (5) *Ingemisco*, (6) *Ave Maria*, (7) *O salutaris hostia* (canto e órgão), (8) *Em Bethleem*, (9) *Canto fúnebre*, (10) *Ave Maria* (texto de J. Galeno), (11) *Panis angelicus*, (12) *Ecce panis angelorum*, (13) *O salutaris hostia* (coro e órgão), (14) *Tantum ergo*, (15) *Missa a duas vozes* e (16) *Invocação à Cruz*. Trata-se de uma parcela do repertório produzido por Nepomuceno que praticamente não havia recebido um tratamento musicológico específico que a contextualizasse dentro da produção mais ampla da música sacra católica do final do século XIX e início do século XX. Utilizou-se um duplo marco teórico para a abordagem analítica das peças, o *estilo* (replicação de modelos a partir de escolhas feitas dentro de um campo de restrições) e a *intertextualidade* (gama de possíveis relações de semelhança entre obras distintas) musicais, elaborando-se, então, um modelo analítico segundo o qual se visa estabelecer: (1) os *antecedentes* de cada obra, (2) o *modelo pré-composicional*, a partir da legislação eclesiástica pertinente (3) e os procedimentos compositivos que, nos diferentes âmbitos musicais (som, harmonia, melodia, ritmo, forma e relação com o texto), configurem um eventual estilo sacro-religioso do compositor em questão. As análises realizadas identificaram: a existência de três categorias distintas no repertório em questão; o alinhamento geral das obras sacras às regulamentações estabelecidas pelas autoridades eclesiásticas; a presença de categorias de intertextualidade musical em relação a obras produzidas dentro do chamado movimento cecilianista e a exemplares do oratório europeu do século XIX; e a existência de procedimentos compositivos que se mostraram constantes nas diferentes peças, sobretudo no âmbito da estruturação formal e sua relação com as texturas vocais.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno. Música sacra e religiosa. Análise musical. Estilo e intertextualidade.

## ABSTRACT

The present research has as its principal object Alberto Nepomuceno's sacred and religious music, which consists of 16 musical pieces: (1) *Cloches de Noël*, (2) *Offertoire*, (3) *Canto nupcial*, (4) *Ave Maria* (Silveira Jr's lyrics), (5) *Ingemisco*, (6) *Ave Maria*, (7) *O salutaris hostia* (voice and organ), (8) *Em Bethleem*, (9) *Canto fúnebre*, (10) *Ave Maria* (Galeno's lyrics), (11) *Panis angelicus*, (12) *Ecce panis angelorum*, (13) *O salutaris hostia* (choir and organ), (14) *Tantum ergo*, (15) *Missa a duas vozes* e (16) *Invocação à Cruz*. This is a amount of Nepomuceno's work that still hadn't received a specific musicological approach that place it within the context of catholic music of nineteenth and twentieth centuries. A double theoretical framework was used in the musical analysis, *style* (replication of patterning within a set of constraints) and *intertextuality* (range of similarity relations between musical works). A analytical model was devised that allows identifying (1) the antecedents of each work; (2) the pre-compositional model from the ecclesiastical documents on sacred music; and (3) the compositional techniques that, in the differents musical attributes (sound, harmony, melody, rhythm, form and text), define a sacred/religious style in the Nepomuceno's music. The analyses indicated the existence of three categories in the repertory; the alignment to ecclesiastical rules; the presence of musical intertextual categories with regard to works composed in the cecilianist movement and to European oratories of nineteenth century; and replicated compositional procedures, mainly regarding formal structure and vocal textures.

Keywords: Alberto Nepomuceno. Sacred and religious music. Musical analysis. Style and intertextuality.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
1.1. O <i>CECILIANISMO</i> .....	11
1.2. ALBERTO NEPOMUCENO E A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA .....	18
1.2.1. Formação religiosa e musical .....	18
1.2.2. A regulamentação da Música Sacra no Rio de Janeiro.....	22
1.2.3. Composições sacras e religiosas.....	28
1.3. REVISÃO DE LITERATURA.....	31
1.4. ORGANIZAÇÃO E DELIMITAÇÃO DA PESQUISA .....	39
<b>2. ESTILO E INTERTEXTUALIDADE</b> .....	<b>42</b>
2.1. ESTILO MUSICAL .....	42
2.1.1. Definições.....	42
2.1.2. Análise estilística .....	45
2.2. INTERTEXTUALIDADE MUSICAL .....	60
2.2.1. Definições.....	60
2.2.2. Categorias .....	61
2.3. MODELO ANALÍTICO .....	69
<b>3. A REGULAMENTAÇÃO DA MÚSICA SACRA</b> .....	<b>72</b>
3.1. LITURGIA E PODER DE GOVERNO DA IGREJA .....	72
3.2. NEPOMUCENO E OS DOCUMENTOS ECLESIAÍSTICOS.....	77
3.3. SÍNTESE HISTÓRICA.....	82
3.3.1. Novo Testamento e Idade Média .....	82
3.3.2. Séculos XV a XVIII .....	85
3.3.3. Séculos XIX e XX .....	87
<b>4. O PIANO RELIGIOSO – CLOCHES DE NÔEL</b> .....	<b>96</b>
4.1. FORMA MUSICAL.....	99
4.2. O CANTO GREGORIANO PIANÍSTICO .....	105
4.3. HARMONIZAÇÃO DO CANTO GREGORIANO .....	109
4.4. TEMÁTICA DOS SINOS.....	115
4.5. INTERTEXTUALIDADE.....	120
<b>5. O ORATÓRIO BRASILEIRO</b> .....	<b>123</b>
5.1. O ORATÓRIO EUROPEU .....	125
5.2. ORATÓRIO <i>EM BETHLEEM</i> .....	133
5.2.1. Prelúdio: os pastores .....	136
5.2.2. Coro dos anjos .....	149
5.2.3. Cantilena: o sono de Jesus.....	161
5.3. CANÇÕES RELIGIOSAS .....	174
<b>6. A MÚSICA SACRA</b> .....	<b>196</b>
6.1. MISSA A DUAS VOZES .....	196
6.1.1. Tema introdutório .....	199
6.1.2. Kyrie e Agnus Dei.....	212
6.1.3. Gloria e Credo .....	231
6.1.4. Sanctus .....	264
6.2. ÁLBUM EUCARÍSTICO .....	276
6.2.1. Contexto .....	276
6.2.2. Análise.....	294
6.3. PEÇAS AVULSAS .....	316
<b>7. CONCLUSÕES</b> .....	<b>339</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>346</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>361</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa ordena-se ao estudo de uma parte específica da obra musical composta pelo brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920): a sua *música sacra e religiosa*. Como *introdução*, procuramos tratar brevemente de alguns aspectos necessários à plena contextualização do tema, à definição da problemática e, finalmente, à organização da pesquisa propriamente dita. Com tal intuito, dividimos a presente seção em quatro itens. Primeiramente, apresentamos uma contextualização histórica centrada em torno de um importante movimento artístico ligado à música sacra católica no período de atuação de Nepomuceno: o *cecilianismo*. Em segundo lugar, fazemos uma explanação sobre a relação pessoal e profissional de Nepomuceno com a música sacra e religiosa. Em terceiro lugar, apresentamos o repertório propriamente dito de Nepomuceno em tal gênero musical. E em quarto lugar, enfim, expomos a organização e a delimitação da presente pesquisa.

### 1.1. O CECILIANISMO

Várias personalidades alemãs do início do século XIX viam na música coral *a cappella* o ideal da música sacra. Assim, por exemplo, Beethoven (1770-1827), em uma carta a Zelter em 1823, diz que o estilo *a cappella* “pode ser especialmente designado como o único verdadeiro estilo da Igreja”. (apud SMITHER, 2000, p. 27) E o importante jurista alemão Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840), em sua obra *Über Reinheit der Tonkunst (Sobre a pureza da música, 1825)* defende o estilo de Palestrina, a execução *a cappella* e diz também que “a arte verdadeira e santa da música sacra pressupõe um estado de mente profundo, calmo, introspectivo e puro. É a música que se isola do mundo exterior.” (DAHLHAUS, 1989, p. 181) Analogamente ao que ocorreu nas artes visuais no campo da temática religiosa, também a música sacra procurou no século XIX um modelo clássico na tradição do passado: no cantochoão medieval e na polifonia renascentista.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “O Cecilianismo foi alimentado pelas primeiras etapas da industrialização, que geraram uma procura por simplicidade, espiritualidade e passado, e uma concentração no que é essencial, e pelo clima geral historicizante do século XIX. Tal como os Nazarenos nas artes visuais, os Cecilianistas assumiram os antigos mestres dos séculos XV e XVI como modelos para suas próprias composições.” (GMEINWIESER, 2001, tradução nossa) “Enquanto as correntes contemporâneas

Fundamentado, pois, neste resgate da música sacra do passado tem-se o chamado *cecilianismo*. Trata-se de um movimento artístico que tem como um de seus princípios fundamentais a ideia de que a autêntica música sacra católica é subordinada à liturgia e, portanto, a inteligibilidade das palavras e da música são mais importantes do que a individualidade artística ou que o alinhamento ao desenvolvimento contemporâneo da música em geral.<sup>2</sup> O nome do movimento deve-se à Santa Cecília, Padroeira dos músicos, e às antigas *Congregazioni Cecilian* do século XV, as quais vieram a inspirar a formação das chamadas *Caecilien-Bündnisse* (Ligas Cecilianas) em Munique, Passau, Viena e outros locais ao longo do século XVIII. Basicamente, essas organizações de músicos encorajavam a música sacra com pouco ou nenhum acompanhamento instrumental e o predomínio da música coral. Alguns compositores procuraram unir as técnicas da antiga polifonia com a expressão musical contemporânea, o que resultou em composições muitas vezes rígidas e sem expressividade artística. De qualquer forma, há, portanto, uma ruptura entre tal tendência historicista e a prática musical europeia de então, predominantemente de caráter sinfônico, teatral e centrada sobre o gênio musical individual. (Cf. FELLERER, 1979, p.181; GMEINWIESER, 2001)

Na Itália, músicos como Giuseppe Baini (1775-1844), Fortunato Santini (1778-1862) e Pietro Alfieri (1801-1863), tiveram o grande mérito de, por sua obra como um todo e por suas pesquisas, recuperar obras polifônicas dos antigos mestres em sua forma original, o que se tornou um ponto central para a restauração da polifonia em outros países. Na França, tem-se Alexandre Choron (1772-1834) ocupando-se da reforma da música sacra e tendo como modelo estético a polifonia estrita italiana, tal como se depreende de suas obras *Principes de composition* (1908) e *Encyclopedie musicale* (1836-1838), vindo a fundar, inclusive, uma escola de música que posteriormente seria reaberta por Abraham Louis Niedermeyer (1802-1861) sob o nome de *Ecole Niedermeyer*. Na França o interesse cedo se

---

eram rejeitadas, as formas históricas eram aceitas. Mas esta tendência estrita na música sacra segregou-a do desenvolvimento musical geral. As artes gráficas eclesiásticas encontraram um modelo clássico nos ideais do que ficou conhecido como escola Nazarena de pintura. De forma semelhante, Anton Friedrich Thibaut (1825) redescobriu na antiga polifonia clássica a neo-humanista clareza de declamação e um ideal universal de composição que forneceu a 'pureza da arte tonal' que os reformadores almejavam." (FELLERER, 1979, p.180, tradução nossa)

<sup>2</sup> "Um movimento do século XIX, centrado na Alemanha, objetivando a reforma da música sacra Católica. Reagindo ao liberalismo do Iluminismo, os Cecilianistas visavam restaurar o sentimento religioso tradicional e a autoridade da Igreja. Consideravam 'verdadeira e autêntica música sacra' aquela que é subordinada à liturgia, e a inteligibilidade das palavras e da música como sendo mais importantes que a individualidade artística." (GMEINWIESER, 2001, tradução nossa)

centrou sobre o canto litúrgico medieval, sobretudo em razão do trabalho de Dom Prosper Guéranger (1805-1875) no âmbito de um despertar litúrgico católico. Aliás, foi sob o comando também de D. Gueranger que dois monges do mosteiro beneditino francês de Saint-Pierre de Solesmes, Dom Paul Jausion e, posteriormente, Dom Joseph Pothier, dedicaram-se à reconstrução da antiga versão do cantochão gregoriano, sendo suas obras fundamentais para a futura edição oficial Vaticana no pontificado de São Pio X (1903-1914). (FELLERER, 1979, p. 181-182; GMEINWIESER, 2001)

Da Alemanha podem-se citar personalidades comprometidas igualmente com a edição de obras antigas e com o modelo estético da arte musical sacra polifônica: Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867), Karl Proske (1794-1861), Theodor Witt (1823-1855), Raphael Kiesewetter (1773-1850), Karl von Winterfeld (1784-1852), Georg Poelchau (1773-1836), Otto Nicolai (1810-1848), além de E. T. A. Hoffmann. Havia, no início do século XIX, dois importantes centros de reforma da música sacra germânica: Munique, por meio de Johann Kaspar Ett (1788-1847) e Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867); e Regensburg, onde Karl Proske (1794-1861) procurou convencer autoridades civis e religiosas sobre a importância da reforma da música sacra. Também os próprios ideais do Romantismo em sua vertente historicista cooperaram a este retorno à música sacra do passado. (FELLERER, 1979, p. 181-185; GMEINWIESER, 2001)

Um dos nomes importantes do *Cecilianismo* alemão foi também o padre católico e músico Franz Xaver Witt (1834-1888), que em 1868 fundou a *Allgemeiner Cäcilien-Verband*, por ocasião do encontro de católicos em Bamberg, instituição que veio a receber aprovação oficial do Papa Pio IX em 1870 por meio do Breve *Multum ad movendos animos*. Associado a Witt, na sociedade cecilianiana alemã, destacam-se os nomes de Franz Xaver Haberl (1840-1910), importante historiador e teórico da música, conhecido por sua obra *Magister Choralis* (1875) e por sua edição das obras de Palestrina (1881); e do compositor Michael Haller (1840-1915), que obteve sucesso com a imitação do antigo estilo polifônico. Em 1880, Witt fundou em Roma a *Scuola gregoriana*, enquanto que em outros países organizaram-se instituições nos mesmos moldes da associação alemã, tais como na Holanda (1868), América do Norte (1873), Boêmia (1874), Áustria do norte (1875), Irlanda (1876), Bélgica (1880), Polônia e Hungria (1897) e na França tem-se o trabalho de Joseph d'Ortigue

(1854) no sentido de uma reforma geral da música sacra. (FELLERER, 1979, p. 187; GMEINWIESER, 2001; SWAIN, 2016, p. 289)

Ainda que os resultados estéticos obtidos dentro do contexto cecilianista sejam muitas vezes considerados desequilibrados<sup>3</sup>, houve avanços no sentido de se dar uma fundamentação teórica sólida às novas composições, o que se traduziu, por exemplo, na importância que teve a obra *Kontrapunkt*, de H. Bellermann (1832-1903); ou na aproximação a novas tendências musicais contemporâneas no intuito de se formar uma satisfatória arte eclesiástica. Na Itália, tal alinhamento entre a necessidade litúrgica e o avanço da linguagem musical, foi seguida, por exemplo, por Lorenzo Perosi (1872-1956), *Maestro Perpetuo della Capela Sistina* entre 1898-1956, e, na França, pela *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy (1851-1931), Charles Bordes (1863-1909) e Alexandre Guilmant (1837-1911). (FELLERER, 1979, p. 189-195)

No que concerne especificamente ao *canto gregoriano*, tem-se no final do século XIX um enorme progresso nas pesquisas musicológicas visando uma edição satisfatória dos antigos cantos medievais. Em 1847 descobre-se o manuscrito de Montpellier e em 1848, o manuscrito de St. Gall e a partir de 1856 os beneditinos de Solesmes iniciam a procura e o estudo de manuscritos musicais em toda a Europa. Dom Pothier publica em 1880 seu famoso trabalho *Les melodies grégoriennes* e em 1883 e 1891, respectivamente, publica o *Liber Gradualis* (para as Missas) e o *Liber Antiphonarius* (para o Ofício). Ainda em 1889, Dom Mocquereau, discípulo de Dom Pothier, inicia a publicação de *Paléographie musicale*, reproduzindo fotograficamente os manuscritos e possibilitando aos eruditos o acompanhamento dos trabalhos de restauração. (ROSE, 1963, p. 200-201; FELLERER, 1979, p. 185-186; 196-7) Finalmente, com São Pio X, eleito Papa em 1903, o trabalho de Solesmes ganha reconhecimento oficial na Igreja e se torna a regra comum para a execução do canto gregoriano na liturgia católica.<sup>4</sup> Desta forma, a antiga edição do

<sup>3</sup> “Ao lado de muitas obras de qualidade, imprimiu-se também muita obra cecilianista artisticamente pobre. Aceitava-se indiscriminadamente e até julgava-se como sendo boa se na obra o texto estivesse completo e a composição fosse diatônica e simples. [...] A música era aparentemente preparada para poucas cadências e frases estereotipadas, com o conhecimento do que poderia ser largamente disseminada pela recomendação da organização no ‘Catálogo da Sociedade de Santa Cecília’.” (FELLERER, 1979, p. 188-9, tradução nossa)

<sup>4</sup> “Sobe ao trono pontifício, a 4 de agosto de 1903, o Cardeal Sarto, com o nome de PIO X. Era um grande entusiasta e muito competente admirador da obra de restauração gregoriana de Solesmes. Confiou logo a uma comissão especial, com sede em Roma, a redação de uma edição oficial, baseada nos trabalhos de Solesmes. Esta edição, chamada ‘Vaticana’, porque foi impressa na tipografia do Vaticano, apareceu em 1907 com o Gradual, e em 1912 com o Antifonário. De S. PIO X

cantochão denominada *Medicéia*<sup>5</sup> torna-se obsoleta e consegue-se certa unidade no seio do movimento restauracionista da música sacra católica.

No início do século XX, mais precisamente em 1903, com o Motu Proprio *Tra le sollecitudini* do Papa São Pio X, muitos dos anseios do movimento cecilianista encontram agora respaldo em um documento oficial da Igreja. A preeminência do canto gregoriano, as restrições quanto à instrumentação, a polifonia de Palestrina como paradigma estético, ao mesmo tempo que o estímulo às novas composições, ali ficam explicitadas como normas a serem seguidas em toda a Igreja Católica. Após São Pio X, outras normas específicas para a música sacra viriam a ser emanadas da Santa Sé.<sup>6</sup>

No Brasil, a música sacra do século XIX era, de modo geral, marcada pela forte influência da música de caráter teatral. De fato, já desde a metade do século XVIII o gênero lírico ganhava espaço no interior das igrejas, como, por exemplo, em obras de Marcos Portugal (1762-1830), D. Cimarosa (1749-1801), G. Rossini (1792-1868) e mesmo o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Era comum nas grandes festas religiosas promovidas por igrejas, irmandades ou ordens o emprego de um programa musical de caráter grandioso, com coros e orquestra. (SCHUBERT, 1980, p. 15-18; SANTOS, 2012, p. 347-348)

Especificamente no Rio de Janeiro, nos últimos anos do século XIX, nota-se uma certa crise de identidade da prática musical católica devido ao descompasso entre as exigências litúrgicas da Igreja e o repertório comumente em voga nas igrejas. Daí, inclusive, o movimento de Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa

---

promanaram outros importantes documentos, direta ou indiretamente, com o fim de restabelecer-se o Canto Gregoriano em sua pureza primitiva.” (ROSE, 1963, p. 201)

<sup>5</sup> Em 1577 o Papa Gregório XIII encarregou Palestrina e Annibale Zoilo da revisão e correção das melodias de canto gregoriano. Ainda que o trabalho nunca tenha sido finalizado, veio à luz na época uma série de publicações por parte de um aluno de Palestrina, Giovanni Guidetti. A versão do *Graduale Romanum* editada em 1614 pela tipografia dos Médici (daí o nome *Medicea*) se tornou uma versão *oficiosa* do cantochão e permaneceu em voga até o século XIX. Em 1868, Haberl, em Regensburg, fez uma nova edição da *Medicea* e a Sociedade Ceciliana colaborou diretamente para que tal versão recebesse uma aprovação, ainda que temporária, da Santa Sé. Em 1901, quando se encerraram os 30 anos de privilégio para impressão do editor Pustet, o Papa Leão XIII, tendo conhecimento dos avanços realizados pelos beneditinos de Solesmes, introduziu a reforma do canto. (ASENSIO, 2016, p. 121-122; FELLERER, 1979, p. 196)

<sup>6</sup> “Outros pronunciamentos papais se seguiram. O *Regulamento* para música sacra em Roma (1912) trouxe esclarecimentos e regras complementares. O *Codex juris canonici* (1917) contém apenas ordenanças de caráter geral. Na constituição apostólica de Pio XI, *Divini cultus sanctitatem* (1928), certos aspectos particulares foram novamente destacados, especialmente o treinamento musical do clero, o coro litúrgico, o canto comunitário e a execução do órgão. Assim, duas vezes em 25 anos os Papas fizeram pronunciamentos autoritativos acerca da música sacra.” (FELLERER, 1979, p. 195-196, tradução nossa)



(1857-1939)<sup>7</sup> no sentido de uma regulamentação da música sacra carioca e do estabelecimento de um modelo ideal, a saber, aquela música praticada em Roma. Muitos são os relatos da época indicando vários abusos de ordem musical, tais como o emprego de obras concertantes dentro da liturgia católica, principalmente trechos de óperas. (SANTOS, 2012, p. 350-351) Na verdade, a própria música sacra dos compositores do Romantismo europeu tinha o caráter de música teatral, tais como algumas peças religiosas de Beethoven, Schubert e Bruckner.<sup>8</sup>

Dentro dessa conjuntura, a produção sacra de alguns importantes nomes do cenário musical brasileiro do início do século XX, particularmente aqueles diretamente ligados ao Instituto Nacional de Música, apontam para uma recepção direta dos ideais estéticos do movimento cecilianista europeu, fato verificado em suas obras religiosas por meio de um claro distanciamento da prática corriqueira de se empregar procedimentos compositivos próprios da música de concerto ou operística dentro do gênero da música sacra. Além de Nepomuceno, objeto da presente pesquisa, tem-se a obra sacra de Henrique Oswald (1852-1931) e Francisco Braga (1868-1945) como exemplares desta nova postura musical frente à produção sacra e às novas correntes estéticas europeias.

A música sacra de Oswald, particularmente sua *Missa a quatro vozes* (orquestra e órgão), seu *Requiem*, seus motetos *a cappella* e com acompanhamento orquestral, podem ser consideradas a parte mais significativa do gênero na música brasileira de sua época. Destaque-se que algo marcante em Oswald foi a sua experiência com a vida musical e religiosa italiana, na época de seus estudos em Florença com G. Buonamici (1846-1914). Semelhantemente, F. Braga, tendo estudado em 1890 com J. Massenet (1842-1912), de certa forma trouxe ao Brasil

---

<sup>7</sup> Pouco depois do Golpe de Estado que instaurou a República no Brasil, o ministro do Interior do governo provisório, Aristides Lobo, tendo sido encarregado da reforma do ensino, dirigiu a Leopoldo Miguéz uma comunicação, nomeando o próprio Miguéz, juntamente com José Rodrigues Barbosa, Alfredo Bevilacqua, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo membros de uma comissão para reforma da Academia e Belas-Artes e do Conservatório de Música. (PEREIRA, 2007, p. 65-66) Sobre Rodrigues Barbosa, especificamente, diz Pereira: “O elo dos artistas com o governo era José Rodrigues Barbosa (1857-1939), flautista amador, ex-aluno de Duque-Estrada Meyer, comerciante do ramo de ferragens e amigo pessoal de Aristides Lobo, o que lhe valeu a ascensão ao cargo de chefe da seção responsável pela seção financeira do Ministério do Interior.” (ibidem, p. 66) A partir da década de 1890, Rodrigues Barbosa veio a ser crítico musical do *Jornal do Commercio*. (ibidem, p. 75)

<sup>8</sup> “Para os critérios do século XIX, era virtualmente impossível afirmar se o compositor de uma missa de concerto tornou a sala de concerto numa igreja ou a missa numa obra de concerto. O uso de textos litúrgicos era como um ‘poema elegíaco’, cuja ‘mistura de conceitos e emoções’ levou a uma secularização da arte religiosa e a santificação do profano.” (DAHLHAUS, 1989, p. 184, tradução nossa)

também a sua experiência com a vida religiosa e musical católica na França, seja em composições como as *Missas São Francisco Xavier e São Sebastião*, o *Stabat Mater* e o *Te Deum*, além de peças para órgão, seja também no seu trabalho de formação de músicos de igreja no Brasil, alguns deles também compositores. Como sinal do interesse dos três compositores pela música religiosa, deve-se citar ainda a peça *Pastoral*, composta em 1903 por Nepomuceno, Oswald e Braga com texto de Coelho Neto (1864-1934), obra que se filia ao gênero *Oratório*, isto é, obra com inspiração religiosa, mas destinada a concertos. Também se poderia citar ainda como exemplo de dedicação de compositores brasileiros do início do século XX a música sacra algumas peças de Glauco Velasquez (1884-1914), como *O Salutaris* e *Pater Noster*; de Antonio Barroso Netto (1881-1941), como *O Salutaris*, *Ave Maria* e *Padre Nosso*; e, finalmente, de Luciano Gallet (1893-1931), como os *3 Cantos religiosos para voz solista e harmonium*. (BISPO, 2014)

Além dos compositores já mencionados, também são relevantes na música sacra brasileira dois frades franciscanos: Frei Pedro Sinzig (1876-1952) e Frei Basílio Roewer (1877-1958), ambos compositores e escritores. Sinzig, além de suas composições próprias, também foi responsável pela organização e edição de livros como o *Benedicte* (1899), um manual de cânticos sacros Português-Latim; a coleção *Sursum corda* (1900), com músicas de autores clássicos e modernos selecionados; e principalmente o livro *Cecília* (1910), outro manual de cantos sacros, que, com revisões posteriores, teve grande uso nas igrejas católicas brasileiras na primeira metade do século XX.<sup>9</sup> (SCHUBERT, 1980, p. 22-23)

Tal é, em linhas gerais, o panorama histórico da música sacra católica no âmbito do que ficou conhecido como movimento cecilianista e que está em íntima conexão com os pronunciamentos oficiais da Igreja, principalmente na época dos Papas Leão XIII e São Pio X, em matéria de música sacra. É nesse contexto histórico que a obra sacra de Nepomuceno se insere e ao qual se liga em termos estéticos e estilísticos.

---

<sup>9</sup> Sobre o *Cecília*, diz Schubert: “Evidentemente recebeu o livrinho, já na I.a edição, a aprovação do Núncio Apostólico, do Cardeal Arcoverde e de outros 7 bispos.” (1980, p. 22-23)

## 1.2. ALBERTO NEPOMUCENO E A MÚSICA SACRA E RELIGIOSA

O regente e compositor brasileiro Alberto Nepomuceno é comumente considerado pela historiografia musical um expoente da música erudita do Brasil no período marcado pelas primeiras décadas do regime republicano, no final do século XIX e início do século XX. De fato, Nepomuceno exerceu intensa atividade musical em sua época, seja pelo fecundo trabalho à frente do Instituto Nacional de Música, seja por seu trabalho como compositor.<sup>10</sup>

Entre os muitos gêneros musicais aos quais Nepomuceno se dedicou como compositor, encontra-se o da *música sacra*, isto é, aquela música destinada a “revestir de adequadas melodias o texto litúrgico” no culto público da Igreja Católica Apostólica Romana. (*Documentos sobre a música litúrgica*, 2005, p. 15) Também se encontra a chamada *música religiosa*, que não é senão aquele tipo de música vocal ou instrumental que apresenta uma temática religiosa, ainda que não seja de uso litúrgico.

Na vida de Nepomuceno verifica-se que seu contato com a música sacra e religiosa se dá basicamente em cinco âmbitos distintos mas diretamente interligados: 1) na sua formação religiosa, 2) na sua formação musical, 3) na sua proximidade ao movimento de resgate da obra musical do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), 4) na sua atuação em prol da regulamentação da música sacra na Arquidiocese do Rio de Janeiro e, finalmente, 5) nas suas próprias composições musicais.

### 1.2.1. Formação religiosa e musical

Sabe-se que Nepomuceno, nascido a 6 de julho de 1864, recebeu o Batismo católico em 15 de janeiro de 1865 na Catedral de Fortaleza,<sup>11</sup> igreja em que seu pai, Victor Augusto Nepomuceno, era violinista e organista. (KIEFER, 1976, p. 110) Além do berço católico, também se depreende de algumas dedicatórias de obras musicais

<sup>10</sup> “Nepomuceno foi o vulto mais importante na música brasileira durante o período de sua vida. Realizou um trabalho sério e fecundo como virtuose do piano e do órgão, como regente, professor e, sobretudo, como compositor. Com toda razão é considerado o ‘Fundador da Música Brasileira’.” (KIEFER, 1976, p. 114)

<sup>11</sup> Na “Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Alberto Nepomuceno”, promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e pela Universidade do Ceará em 1964, foi exposta a certidão de Batismo de Nepomuceno. (1964, p. 11)

suas que Alberto Nepomuceno procurou dar educação católica à família. O seu *Panis angelicus*, por exemplo, ele dedica “à minha filha Maria Sigfrid no dia de sua 1ª Comunhão em 2 de outubro de 1909 na Capela do Sacré Coeur no Alto da Boa-Vista-TIJUCA”. O *Ecce panis angelorum*, por sua vez, dedica “à minha filha Maria Astrid no dia de sua 1ª Comunhão em 25 de março de 1911 na Capela do Sacré Coeur no Alto da Boa-Vista-TIJUCA”. (NEPOMUCENO, 1926) Por ocasião de seu envolvimento com o movimento orquestrado por Rodrigues Barbosa para a restauração da música sacra no Rio de Janeiro, Nepomuceno também manifestou que seu apoio era duplo, como crente e como músico: “Desejando que vossa ideia ache no coração dos sacerdotes e artistas, como no dos crentes, o mesmo eco que encontrou no meu, ponho-me inteiramente à vossa disposição, e ao serviço dessa causa sublime *o meu ideal de crente e de artista.*” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/10/1895, grifo nosso)

Na imprensa carioca do início do século XX também se pode recolher alguns dados que indicam a atuação, pelo menos eventual, de Nepomuceno em cerimônias religiosos, tais como: regendo orquestra em um solene *Te-Deum* oficiado pelo Núncio Apostólico (*A União*, Rio de Janeiro, 18/09/1905) e em uma Missa de ação de graças por ocasião de uma vitória dos Aliados na I Guerra Mundial (*A União*, Rio de Janeiro, 20/12/1917); e atuando como organista, na execução de músicas sacras em uma Missa de sétimo dia (*A Noite*, Rio de Janeiro, 24/02/1917).

Finalmente, sabe-se que Nepomuceno morreu católico,<sup>12</sup> tendo recebido os últimos sacramentos em seus derradeiros dias. Assim um dos periódicos cariocas noticiava o seu falecimento em outubro de 1920:

Vitimado pela arteriosclerose, faleceu sábado nesta cidade o conhecido e admirado compositor e *maestro* Alberto Nepomuceno. Foi em vida um dos nossos melhores e mais acatados musicistas. [...] A arte nacional perde nele um dos mais esforçados e conscienciosos colaboradores. O grande músico brasileiro morreu confortado com os sacramentos da Igreja Católica. Há três meses o revmo. Padre Natuzzi, da Companhia de Jesus, portador de uma

<sup>12</sup> Bevilacqua relata também que em seus últimos momentos Nepomuceno ainda entoou cantos litúrgicos católicos: “Certa tarde, voltava eu a Santa Teresa [...] quando, galgada a escada de pedra de acesso ao jardim, ouvi uma voz a cantar. Era a de um barítono, mas não a de Nascimento Filho, tão nossa familiar em casa de seu pai. A porta da casa me foi aberta por Frederico Nascimento que, diante do meu espanto, declarou: - É, é ele ... Desde a hora do almoço que assim canta. [...] Ouvia-o cantar um *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis* [...] em bom estilo gregoriano, com voz firme, mais do que firme, forte. [...] Assim foi todo o transcórrer da tarde. Noite adentro os cantos foram enfraquecendo e sumindo as palavras. Permaneci em Santa Teresa e testemunhei o diminuendo e o rallentando até a madrugada. A cadência final foi realizada já em pleno dia, na manhã de 16 de outubro de 1920.” (apud PEREIRA, 2007, p. 341)

carta da superiora de Sacré Coeur, onde Nepomuceno era professor, estivera em Santa Teresa e aí ouvira em confissão o nosso maestro. Nestes últimos dias, o enfermo foi assistido pelo monsenhor André Arcoverde, vigário da matriz de S. João Batista, que lhe ministrou os últimos sacramentos. (*A União*, Rio de Janeiro. 21/10/1920)

No que tange, por sua vez, à formação *musical* de Nepomuceno em relação à música sacra, deve-se considerar como de crucial importância os seus anos de estudo na Europa. Em 1889 matriculou-se no *Liceo Musicale Santa Cecilia* (atual *Conservatorio di Musica Santa Cecilia*) da *Accademia* de mesmo nome em Roma. Deste período há uma carta do compositor a seu amigo Frederico Nascimento, na qual se verifica seu contato acadêmico com o canto gregoriano: “Foi aqui em Capri que recebi a tua última [carta] de 1º deste [mês]. Ainda tenho de voltar a Roma, vou concluir um pequeno curso de cantochão, faux-bourdon, [e] recordar os meus estudos de contraponto.” (apud PEREIRA, 2007, p. 63-64; VIDAL, 2014, p. 236) Em Roma, Nepomuceno tem aulas também com dois importantes nomes do cenário musical italiano, Eugenio Terziani (1824-1889) e Cesare De Sanctis (1824-1916), sendo este último também um compositor de música sacra.<sup>13</sup>

Nos quatro anos seguintes, Nepomuceno estuda em Berlim, na *Akademie der Künste* (1891-92), com Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), e no *Stern'sches Konservatorium der Musik* (1892-94), com Arno Kleffel (1840-1913). Neste período de formação germânica, Nepomuceno toma contato com o contraponto modal de Palestrina por meio do famoso tratado de Heinrich Bellermann (1832-1903), obra que chegou a traduzir parcialmente ao português e que possivelmente lhe aproximou do ideal estético de construção melódica nos moldes do contraponto palestriniano. (VIDAL, 2014, p. 254-255)

Enfim, Nepomuceno encerra seu período de formação na Europa com uma estada em Paris. De fato, tendo sido nomeado, pelo Presidente do Brasil, professor de órgão do Instituto Nacional de Música, procurou aperfeiçoar-se neste instrumento

---

<sup>13</sup> “Terziani é lembrado hoje como um ‘habilidoso contrapontista’ [...]. De Sanctis, por sua vez, revela-se em uma apreciação detida uma personalidade mais complexa. Compositor de música sacra e sinfônica, cujo estilo seria, segundo Jania Sarno, ‘aquele de um expoente tardio da escola romana sacra, solidamente ancorado na tradição polifônica e contrapontística, não obstante a mão do harmonista ponha disciplina na coloração cordal subentendida das linhas melódicas cantábil e ariasas’.” (VIDAL, 2014, p. 239) Sabe-se também que Nepomuceno chegou a cogitar que o tratado de De Sanctis, *La polifonia nell'arte moderna spiegata secondo i principi classici*, fosse adotado no Brasil pelo Instituto Nacional de Música. Diz Nepomuceno na sobredita correspondência com Frederico Nascimento: “Tenho pensado em propor ao Instituto Nacional a adaptação do Tratado de Harmonia do De Sanctis, professor da Academia de Santa Cecília, me encarregando eu de traduzi-lo do italiano”.

antes de voltar à terra natal, e, com tal intuito, estudou com um dos grandes organistas daquele tempo, Alexandre Guilmant, na *Schola Cantorum*.

A *Schola Cantorum* de Paris era uma instituição de ensino musical fundada em 1894 por Charles Bordes, pelo próprio Guilmant e por Vincent d'Indy. Os três fundadores tinham o mesmo ideal de recuperar a música religiosa gregoriana e palestriniana. O ensino promovido consistia em cursos em diversas áreas: canto gregoriano, órgão, piano, harmonia, contraponto etc. De Vincent d'Indy, em particular, sabe-se que “inspirou suas obras nesse canto [gregoriano], integrando-o à disciplina de análise e composição musical que ele próprio ministrava em seu célebre conservatório particular significativamente chamado de *Schola Cantorum* (onde também lecionava o musicólogo gregorianista Amédée Gastoué)”. (VIRET, 2015, p. 60) O próprio noticiário musical brasileiro da época chegou a apresentar ao público carioca o trabalho restaurador da *Schola Cantorum* em Paris como exemplo a ser seguido no âmbito da música sacra do Rio de Janeiro.<sup>14</sup> Assim, pois, pode-se considerar que Nepomuceno teve oportunidade de receber importante formação na área da música sacra, sobretudo em Roma e Paris. (BISPO, 2014)

Voltando da Europa, uma das atividades em que se ocupou Nepomuceno, ao lado de suas tarefas no Instituto Nacional de Música e de suas atividades artísticas, foi o seu envolvimento num duplo movimento: 1) em prol da regulamentação da música sacra na Arquidiocese do Rio de Janeiro; e 2) em prol da recuperação e publicação de obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia, antigo Mestre de Capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro e certamente um dos mais talentosos e famosos compositores do Brasil. (VERMES, 2000; GOLDBERG, 2006)

Na mesma coluna do *Jornal do Commercio* em que propunha um movimento pela restauração da música sacra no Rio de Janeiro, o crítico Rodrigues Barbosa também fazia menção e louvava a atuação do Visconde de Taunay (1843-1899) no trabalho de resgatar e divulgar as composições musicais do Pe. José Maurício. Já se notava o envolvimento de Nepomuceno em tal processo reduzindo para piano e harmônio o famoso *Requiem*. Em outras ocasiões a mesma coluna viria a informar

---

<sup>14</sup> “Enquanto entre nós essa questão [da restauração da música sacra] dorme, em Paris a *Schola cantorum* batalha para restaurar a música gregoriana, prestar as honras devidas à música palestriniana e animar a música religiosa moderna. A *Schola* tinha já seu boletim, organizava concursos e audições, publicava partituras de música. Agora ela acaba de fundar uma escola de canto litúrgico, cuja inauguração realizou-se há dois meses. [...] Os professores e seus amigos da *Schola* reuniram-se, no dia da inauguração, no salão da escola. Entre um coral de Bach e um moteto de Victoria, Guilmant expôs as linhas gerais da empresa. Depois passaram a uma capela vizinha, onde foi celebrada uma *Salus*.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/01/1897)

novos passos de Taunay e Nepomuceno na missão de resgatar a obra do padre compositor.<sup>15</sup> Importante e representativo evento nesse sentido foi também a atuação de Nepomuceno nas cerimônias religiosas de sagração (26/06/1898) e inauguração (10/07/1898) da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, ocasiões em que regeu obras de Pe. José Maurício.<sup>16</sup> (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/06/1898; 02/07/1898; 07/07/1898)

Nota-se, pois, que nos primeiros anos de atuação profissional de Nepomuceno após seu retorno da Europa, dedicou-se amplamente a este impulso de resgate do Pe. José Maurício, parte integrante, contudo, de um movimento mais amplo e de maiores impactos: o de regulamentação da música sacra.

### 1.2.2. A regulamentação da Música Sacra no Rio de Janeiro

José Rodrigues Barbosa na sua coluna “Theatros de Musica” do *Jornal do Commercio*, em edição do dia 7 de outubro de 1895, lançava publicamente a ideia de uma restauração da música sacra nas igrejas católicas do Rio de Janeiro. Primeiramente, mostra Barbosa a conveniência de que nas cerimônias católicas da então Capital se recupere a dignidade austera e a elevação artística e, em seguida, expõe a conveniente convergência entre católicos e artistas no que tange ao desejo de ver nas igrejas uma arte musical genuinamente sacra. Faz menção explícita, então, às duas principais formas tradicionais da música católica – o canto gregoriano e a polifonia no estilo de G. P. Palestrina. E, enfim, propõe um projeto visando a concreta congregação de católicos e artistas do Rio de Janeiro para trabalharem juntos em vista de se eliminar das igrejas as músicas de teor profano e, ao mesmo tempo, restaurarem o antigo repertório sacro-litúrgico.

---

<sup>15</sup> “Nas oficinas da casa Bevilacqua imprime-se uma Missa do Padre José Maurício, redução para vozes e harmonium do maestro Alberto Nepomuceno.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/01/1897) O *Catálogo geral* das obras de Nepomuceno (CORREA, 1996, p. 54) traz a relação de quais obras do Pe. José Maurício foram trabalhadas por Nepomuceno: *O sacrum convivium* (revisão, 1896), *Missa de Requiem* (redução para órgão ou harmônio, 1897), *Missa em si bemol* (redução para órgão ou harmônio / revisão e orquestração, 1898), *Missa Festiva* ou *de Santa Cecília* (redução para piano, 1898), *Ave Maris stella* (revisão, 1899), *Credo abreviado* (revisão, 1899), *Ecce sacerdos* (revisão, 1899), *Gradual e sequentia do Espírito Santo* (revisão, 1899), *Missa* (pequena) (revisão, 1899) e *Salmos 1, 2 e 4* (para as vésperas das Dores de Nossa Senhora) (revisão, 1899).

<sup>16</sup> “Da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte será feita hoje [07/07/1898], à tarde, com solenidade, a transladação das imagens da igreja matriz da Candelária. [...] A grande orquestra, sob a direção do maestro Alberto Nepomuceno, executará a grande missa Festiva, do ilustre compositor José Maurício.” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07/07/1898)

A este apelo público de Rodrigues Barbosa, diversas personalidades, tais como o Abade do Mosteiro de São Bento, o Visconde de Taunay, Alfredo Bevilacqua e Francisco Vale, responderam positivamente encaminhando ao colunista cartas de apoio que também vieram a ser publicadas em outras edições do *Jornal do Commercio*. (Cf. PEREIRA, 2007, p. 129) O primeiro, contudo, que manifestou sua adesão à proposta de Barbosa foi Alberto Nepomuceno, então professor de órgão do Instituto Nacional de Música.<sup>17</sup> Na verdade, a resposta de Nepomuceno se dá em quatro cartas distintas publicadas pelo *Jornal do Commercio* em 9, 11, 13 e 15 de outubro de 1895.

Na edição de 9 de outubro, Barbosa louva a resposta positiva de Nepomuceno e em seguida transcreve a seus leitores a carta recebida do compositor. Nela, Nepomuceno demonstrava sua “adesão franca e incondicional à ideia da fundação de uma sociedade que tenha a missão de purificar nossos templos da profanação que sofrem todos os dias.” Queixava-se do “costume vergonhoso” de se executar trechos operísticos e sinfônicos nas cerimônias católicas, afirmando que tal proceder tocava às raias do pecado de simonia<sup>18</sup>. Colocava como lema necessário para a reforma desejada uma frase retirada do decreto *De observandis et evitandis in celebratione Missae* do Concílio de Trento (XXII sessão): *Musica debet esse honesta* (“a música deve ser honesta”). Apresentava como objetivo do movimento não só resgatar a música sacra tradicional, mas também “uniformizar o canto gregoriano, tratar da adaptação de um método único de ensino em todas as dioceses brasileiras à formação de coros, escolas de canto para meninos não só nas catedrais como nas igrejas principais das capitais, como matrizes etc.” Finalmente, mencionava as normas da Igreja para a música sacra: “Temos por nós também os decretos do Concílio Tridentino e de muitos SS. PP., entre os quais convém citar Pio IV, Paulo V, Pio IX e o atual Leão XIII.” Dava também a entender os grandes obstáculos a serem transpostos em tal jornada: “A *cruzada é santa* e nós temos ao nosso lado todos aqueles que desejam ver a religião servida por crentes, purificados os templos, e o anjo tutelar da música

---

<sup>17</sup> “A pronta adesão do compositor, cuja primeira carta data do mesmo dia do lançamento da campanha, e o fato de ele ter revelado um profundo conhecimento dos decretos papais sobre o assunto permitem supor que o primeiro artigo do crítico não passasse de jogo de cena, para permitir a entrada em campo de Nepomuceno, que vinha, de lança em riste, combater por um ideal simultaneamente artístico e religioso.” (PEREIRA, 2007, p. 129)

<sup>18</sup> Simonia é “a vontade deliberada de comprar ou de vender por um preço temporal uma coisa espiritual ou uma coisa temporal anexa inseparavelmente a uma coisa espiritual”. (DEL GRECO, 1959, p. 180)



sacra aparecer-nos envolvido em uma alva purificada, e não como nos aparece agora, como um sacrário profanado.”

Já na carta seguinte enviada a Barbosa, publicada em 11 de outubro de 1895, Nepomuceno demonstra não só estar se debruçando sobre o tema da regulamentação da música sacra como também que tinha conhecimento de causa, fazendo, inclusive, citações de um importante documento eclesiástico da época, o *Regulamento* para a música sacra publicado em 24 de setembro de 1884 pela Sagrada Congregação dos Ritos. Nota-se na carta de Nepomuceno também certo elogio à Sociedade de Santa Cecília italiana, o que nos remete diretamente à estreita ligação entre o movimento do *cecilianismo* e os documentos da Igreja ordenando a música litúrgica católica. “Esse regulamento, compilado por uma comissão da Sociedade de Santa Cecília, é uma obra prima de bom senso artístico, uma obra de inspiração divina, da qual se tiram muitos ensinamentos preciosos, especialmente para a nossa terra”. Entendia Nepomuceno que tal regulamento, ainda que dirigido aos bispos da Itália, deveria igualmente ser adotado no Brasil, dada a situação lamentável em que se encontrava a música litúrgica no Rio de Janeiro. Também se entrevê a defesa do compositor por uma uniformidade e universalidade na música católica, afirmando que uma vez que “não é admissível nenhuma restrição no rito da nossa religião”, então “aquilo que é aconselhado para as dioceses italianas, justamente porque serve para manter na sua majestade e santidade uma tão grande parte da sagrada liturgia, está subentendido que deve ser recomendado a todas as dioceses do mundo.”

Nas edições de 13 e 15 de outubro, Nepomuceno transcreve aos leitores vários artigos do mencionado regulamento romano. Fica evidente, então, seu interesse em que as normas sejam publicadas, divulgadas e que, finalmente, se chegue à reforma do canto-chão e da música figurada (vocal e instrumental), assim como também a uma digna interpretação do repertório sacro. Também é notório seu rechaço ao uso de músicas de caráter operístico e teatral nas cerimônias litúrgicas, pois, diz o compositor, “por associação de ideias, o pensamento dos fiéis, inconscientemente iria acompanhando as frases da música recordando a ação, o drama, o teatro, fugindo assim o seu espírito do piedoso dever que os trouxera à igreja.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15/10/1895) Diz Nepomuceno que a verdadeira arte religiosa é “aquela música que faz com que, sem sentirmos, a oração nos venha do coração aos lábios, que nos mergulhe em uma atmosfera que

não seja a terrena, que nos isola completamente, estabelecendo uma correspondência entre nós e a Divina Essência”. Diz ainda que “para realizá-la é necessária uma condição principal, ser crente; para reconhecê-la também”. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13/10/1895) Enfim, faz uma crítica ao próprio modo de se cantar nas igrejas, defendendo que se estabeleça uma escola que sirva de norma, “que ensine aos cantores que não deve ser usado para a interpretação de um trecho religioso o mesmo processo usado para a interpretação de uma ária qualquer”. (ibidem)

Após essa carta, a campanha de Barbosa com o apoio de Nepomuceno era suspensa. Iniciava-se para o compositor a famosa polêmica com Oscar Guanabario (1851-1937) em grande parte sobre divergências entre ambos no que concerne ao canto vocal em português. (Cf. PEREIRA, 2007, p. 111-121) Em sua coluna no *Jornal do Commercio*, Rodrigues Barbosa lamentava o fato de que seu apelo à restauração da música sacra no Brasil não tenha ecoado suficientemente no público e nas autoridades responsáveis. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/01/1897)

Em dezembro de 1897, após a nomeação do novo Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti (1850-1930), há pelo menos quatro colunas do *Jornal do Commercio* em que novamente se apela a uma renovação da música litúrgica nas igrejas do Rio de Janeiro. Em 28 de dezembro, solicita-se diretamente um maior empenho por parte das autoridades eclesiásticas. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29/12/1897)

O movimento em prol da música sacra ganhou ainda um novo reforço: o *Centro Artístico* do Rio de Janeiro, uma organização voltada a um vasto programa de educação cultural e artística do povo. A sua diretoria tinha Leopoldo Miguéz (1850-1902) como presidente, Rodrigues Barbosa como primeiro secretário, Delgado de Carvalho como segundo secretário e Fertin de Vasconcelos como tesoureiro. Ainda havia seis comissões, sendo a comissão de música formada por Arthur Napoleão, Alberto Nepomuceno e Alfredo Bevilacqua. Em 18 de janeiro de 1898 o *Centro Artístico* encaminhava uma carta ao Arcebispo do Rio de Janeiro, explicitando seu interesse em trabalhar pela qualificação da música sacra. Em tal correspondência, o grupo de artistas pede a Dom Arcoverde que colabore na campanha encetada pelo *Jornal do Commercio* em 1895 e constantemente repetida, a saber, “dar à parte musical do serviço divino a solenidade austera e a elevação artística que desapareceram quase completamente das cerimônias do culto católico

nesta Capital”, banir das igrejas “as fanfarras guerreiras e as bandas militares atroadoras, que só traduzem ambições de grandeza e de glórias e vaidades humanas” e dar à música sacra “seu verdadeiro caráter, conservando-a na altura a que ela atingiu no século XVI, elevada pelo gênio de Palestrina.” Em seguida apresentam quatro pontos considerados capitais para as reformas sugeridas: 1) “O restabelecimento da tradição gregoriana para execução do cantochão”; 2) “A restauração da gloriosa música palestriniana”; 3) “A criação de uma música religiosa moderna, que respeite os textos e as leis da liturgia, inspirando-as nas tradições gregoriana e palestriniana”; e, finalmente, 4) “Criação, nesta Capital, de uma Escola de Música Sacra”. Finaliza-se a carta com uma filial súplica ao Arcebispo: “Estendei vossa mão em auxílio dos que se batem na propaganda em prol da música sacra e a vitória será nossa, para glória da Arte e pureza da Fé.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25/01/1898)

O Arcebispo Dom Arcoverde respondeu positivamente ao apelo do *Centro Artístico*, nomeando uma comissão para o estudo e elaboração de um projeto de restauração da música sacra no Rio de Janeiro e investindo Monsenhor Luiz Raymundo da Silva Brito (1840-1915) como presidente do referido grupo. Tal comissão veio a ser constituída por Alberto Nepomuceno, Visconde de Taunay, maestro Henrique Alves de Mesquita, maestro J. T. Delgado de Carvalho, Cônego Mariano Antônio Velasco Molina, Pe. João Borges Quintão, Pe. Antônio Alves Ferreira dos Santos e Pe. Hermes Monteiro. A primeira reunião foi marcada para 09 de fevereiro de 1898, no consistório da Igreja de São Pedro, no Rio de Janeiro. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/02/1898; 08/02/1898)

Durante os trabalhos da referida Comissão, a imprensa noticiou algumas intervenções diretas de Nepomuceno. Pode-se perceber nelas seu conhecimento das normas eclesiásticas referentes à música sacra e, ao mesmo tempo, seu interesse pessoal na matéria e no estabelecimento, inclusive, de um centro de estudos que favorecesse a execução da música litúrgica em conformidade com as exigências da Igreja. Assim, por exemplo, na primeira reunião da Comissão, Nepomuceno contesta o orador que o precedeu, Pe. Pedro Hermes Monteiro, que defendia o uso exclusivo do canto gregoriano na liturgia católica. Para tanto, Nepomuceno cita como referências o trabalho do Pe. Xavier Haberl em Roma, como diretor do Colégio Germânico; e de Dom Joseph Pothier. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10/02/1898)

Em 18 de fevereiro de 1898, como relator da referida comissão especial, encaminhou Nepomuceno a Mons. Brito, presidente da comissão geral, uma *exposição de motivos* justificando um projeto de *regulamento* sobre a adoção da música sacra no Rio de Janeiro e também uma *justificação* da música sacra figurada, a qual dirigia-se àqueles que, dentro da própria comissão, defendiam o uso exclusivo do canto gregoriano, com exclusão, inclusive, da polifonia sacra. Nepomuceno sugere ali “a criação de uma comissão especial permanente sob o patronato de Santa Cecília, presidida por um inspetor diocesano de música sacra”, juntamente com a adoção do Regulamento romano de 1884. Essa comissão teria a finalidade de velar pela execução das normas prescritas e também elaborar um catálogo das músicas adotadas na Arquidiocese. Na mesma carta, Nepomuceno aponta também para a necessidade de se instituir uma escola de música sacra e sugere algumas diretrizes para seu funcionamento. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23/02/1898)

Em 22 de fevereiro de 1898 a Comissão encerrava seus trabalhos e encaminhava o resultado ao Arcebispo. Três membros haviam proposto um projeto de regulamentação da música sacra: Pe. Hermes Monteiro, Cônego Velasco Molina e Alberto Nepomuceno. O projeto escolhido foi o do compositor, com ligeiras adequações.<sup>19</sup> (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/03/1898) No referido regulamento de Nepomuceno determina-se que a música sacra deve se inspirar no caráter da cerimônia sagrada e corresponder ao sentido do rito e das palavras litúrgicas, sendo apta para despertar a devoção aos fiéis. Dotado de tais características estaria em primeiro lugar o canto gregoriano, ainda que também a música polifônica e a cromática possam também reunir tais qualidades (Artigo 1). Determina-se que a música para órgão deve corresponder ao caráter ligado, harmônico e grave do instrumento (Artigo 2) e proíbe-se instrumentos barulhentos, tais como tambores e pratos (Artigo 10). Exige-se que as palavras utilizadas nas funções estritamente litúrgicas sejam em Latim e com textos aprovados pela Igreja (Artigo 3). Proíbe-se a música profana, com reminiscências ou motivos teatrais (Artigo 5), além de repetições desnecessárias (Artigo 6) e desmembramento das diferentes partes ou dos versículos que integram um determinado canto (Artigo 7). Finalmente, Nepomuceno sugere a criação da *comissão gregoriana*, tal como havia

---

<sup>19</sup> O referido *regulamento* elaborado por Nepomuceno foi publicado integralmente pelo *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro em 23/03/1898.

já sugerido em suas intervenções anteriores nas reuniões da comissão geral. Percebe-se claramente o caráter centralizador e de cunho normativo que teria tal comissão, bastante semelhante a modelos europeus no âmbito do movimento cecilianista, especialmente nos países germânicos.

Entretanto, a esperada aprovação do regulamento por parte do Arcebispo, aguardada ansiosamente para a ocasião da solene inauguração da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, não ocorreu.<sup>20</sup> A própria imprensa expressava o desapontamento dos envolvidos com o movimento de restauração da música sacra. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29/07/1898)

Em 1901, Nepomuceno parte para sua segunda viagem à Europa e encerra-se este seu primeiro labor pela música sacra no Rio de Janeiro. (PEREIRA, 2007, p. 137-140.) Em seu retorno, assume novos desafios profissionais à frente do Instituto Nacional de Música e, será nesta nova fase de sua carreira, que produzirá parte considerável de sua música sacra e religiosa, especialmente sua Missa, seus motetos e o oratório *Em Bethleem*.

### **1.2.3. Composições sacras e religiosas**

O *Catálogo geral* elaborado por Sérgio Alvim Nepomuceno Correa, neto de Nepomuceno, é ainda hoje a principal referência para organização da obra do compositor. Correa optou pela sistematização baseada na instrumentação utilizada pelo compositor e não na ordem cronológica. A partir de tal catálogo, tem-se a seguinte relação das peças sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno, juntamente com dados complementares (data de edição, de estreia etc.) fornecidos por Correa:

---

<sup>20</sup> Somente haveria um posicionamento oficial da Arquidiocese do Rio de Janeiro em matéria de música sacra em 1921, por meio da Circular do Excelentíssimo Monsenhor Vigário Geral do Arcebispado do Rio de Janeiro sobre a Música Sacra, documento este já sob a égide do Motu Proprio do Papa São Pio X, datado de 1903.

PIANO
<p><b><i>Cloches de Noël</i></b> (4'00) 1915, Rio de Janeiro Edição: Sampaio &amp; Cia. Obs.: obra dedicada aos príncipes Leopoldo e Carlos e à princesa Maria José, filhos do rei Alberto I da Bélgica; composta para <i>O Imparcial</i>.</p>
ÓRGÃO OU HARMÔNIO SOLO
<p><b><i>Comunhão</i></b> (3'00) 1895, Rio de Janeiro Estreia: 4/8/1895, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música; intérprete o autor.</p> <p><b><i>Ofertório</i></b> (4'00) 1912, Rio de Janeiro Edição: Maurice Senart Obs.: obra inclusa na antologia <i>Les maîtres contemporains de l'orgue</i>, 8 volumes, fascículo VII, publicada pelo abade Jos. Jaubert.</p>
CANTO E PIANO
<p><b><i>Canto nupcial</i></b> (voz média; 2'00) 1907, Rio de Janeiro Texto: extraído da Bíblia, "Livro de Ruth", capítulo I, versículos 16/17 Edição: Vieira Machado &amp; Cia.; Sampaio Araújo &amp; Cia.</p> <p><b><i>Ave Maria em lá menor</i></b> (voz média; 2'00) Texto (em português): Xavier da Silveira Jr. Edição: Castro Lima &amp; Cia.</p> <p><b><i>Ingemisco</i></b> (voz média; 3'00) s.d. (1899?) Texto em Latim Manuscrito</p>
CANTO E ÓRGÃO OU HARMÔNIO <sup>21</sup>
<p><b><i>Ave Maria em mi menor</i></b> (voz média e órgão; 2'00) s.d. Texto em Latim Estreia: 21/11/1911, Rio de Janeiro; intérprete Carmen Ferreira de Araújo (soprano) Edição: Casa Arthur Napoleão</p> <p><b><i>O salutaris hostia</i></b> (voz média e harmônio; 2'00) s.d. (1897?) Texto em Latim Estreia: 1899, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música; intérpretes: Roxy King (canto), Alberto Nepomuceno (órgão) Edição: Viúva Bevilacqua</p>
SOLOS VOCAIS, CORO E ORQUESTRA (ÓPERAS, CANTATAS, ORATÓRIOS, MÚSICA INCIDENTAL)
<p><b><i>A pastoral</i></b> (episódio do Natal; auto religioso em um prólogo e três atos; 35'00) Tenor, soprano, contralto, baixo, declamador, coro misto; orquestração: 2,2,2,2-2,2,0,0., tímpanos, harpa, órgão, cordas 1902, Petrópolis Texto: Coelho Neto Estreia: 25/12/1903, Campinas, SP, Teatro São Carlos; intérpretes: Antônio Andrade, Souza Brito, Lucila Andrade, Ondina Maia, Eliza Rezende, Euclides Andrade, Dina Pereira, coro e orquestra, regentes Alberto Nepomuceno e Francisco Braga Manuscrito; redução para canto e piano em edição Bevilacqua &amp; Cia. Obs.: música composta por Sant'Ana Gomes (Prólogo), Henrique Oswald (Anunciação), Francisco Braga (A Visitação) e Alberto Nepomuceno (Em Belém)</p>

<sup>21</sup> Tanto *O salutaris hostia* (1897) e *Ingemisco* (1899) estão também na lista de obras para "canto e orquestra". Ambos seriam apenas manuscritos. (p. 49-50)

**CORO (À CAPELA; COM PIANO OU ÓRGÃO)*****Canto fúnebre*** (coro à capela, a duas vozes; 2'30)

1896, Petrópolis

Texto em Latim

Estreia: 4/11/1936, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música; intérpretes: Coral B. Neto

Edição: Carlos Wehrs &amp; Cia. Obs.: obra póstuma

***Ave Maria em ré maior*** (coro à capela para quatro vozes femininas; 3'00)

1897, Petrópolis

Texto: Juvenal Galeno

Edição: E. Bevilacqua &amp; Cia.

***Tantum ergo*** (coro à capela para quatro vozes femininas; 2'00)

1898, Petrópolis

Texto em Latim

***Panis angelicus*** (coro a duas vozes, órgão ou harmônio; 2'00)

1909, Rio de Janeiro

Texto em Latim

Estreia: 20/10/1909, Rio de Janeiro, Capela do Sacre-Coeur do Alto da Boa Vista, Tijuca; intérpretes: coral das alunas daquele educandário

Edição: Castro Lima &amp; Cia.; Sampaio Araújo &amp; Cia. (Álbum Eucarístico nº1)

***Ecce panis angelorum*** (coro a duas vozes, órgão ou harmônio; 2'00)

1911, Rio de Janeiro

Texto em Latim

Estreia: 25/3/1911, Rio de Janeiro, Capela do Sacre-Coeur do Alto da Boa Vista, Tijuca; intérpretes: coral das alunas daquele educandário

Edição: Castro Lima &amp; Cia.; Sampaio Araújo &amp; Cia. (Álbum Eucarístico nº2)

***O salutaris hostia*** (coro feminino a quatro vozes, órgão ou harmônio; 2'00)

1911, Rio de Janeiro

Texto em Latim

Estreia: 21/11/1911, Rio de Janeiro, Matriz N. S. da Glória

Edição: Castro Lima &amp; Cia.; Sampaio Araújo &amp; Cia. (Álbum Eucarístico nº3)

***Tantum ergo*** (coro, órgão ou harmônio; 1'30)

1911, Rio de Janeiro

Texto em Latim

Estreia: 21/11/1911, Rio de Janeiro, Matriz N. S. da Glória

Edição: Castro Lima &amp; Cia.; Sampaio Araújo &amp; Cia. (Álbum Eucarístico nº4)

***Missa em ré menor*** (coro a duas vozes e órgão; 20'00)

1914, Rio de Janeiro

Texto em Latim

Estreia: 6/7/1964, Fortaleza, Ceará, Catedral Metropolitana; intérpretes: Coral da Universidade do Ceará

Edição: E. Bevilacqua &amp; Cia.

***Invocação à cruz*** (coro a duas vozes à capela; 2'00) s.d.

Texto: Osório Duque Estrada

Estreia: 20/8/1936, Rio de Janeiro, Hora do Brasil; intérpretes: Coral Barrozo Neto

Edição: Bevilacqua &amp; Cia.

***Missa*** (coro misto e órgão) s.d.

Texto em Latim

Manuscrito. Obs.: manuscrito extraviado

Considerando-se, porém, que as partituras editadas ou manuscritos de algumas de tais peças foram perdidas, chega-se ao seguinte conjunto de dezesseis peças sacras e religiosas disponíveis nos acervos atuais da obra de Nepomuceno:<sup>22</sup>

Piano:	1. <i>Cloches de Noël</i> , 1915.
Órgão ou harmônio solo:	2. <i>Ofertório</i> , 1912.
Canto e piano:	3. <i>Canto Nupcial</i> , 1907.
	4. <i>Ave Maria em lá menor</i> , s.d.
	5. <i>Ingemisco</i> , 1899?
Canto e órgão ou harmônio:	6. <i>Ave Maria em mi menor</i> , s.d.
	7. <i>O salutaris hostia</i> , 1897?
Oratório:	8. <i>A Pastoral</i> , 1902.
Coro:	9. <i>Canto fúnebre</i> , 1896.
	10. <i>Ave Maria em ré maior</i> , 1897.
	11. <i>Panis angelicus</i> , 1909.
	12. <i>Ecce panis angelorum</i> , 1911.
	13. <i>O salutaris hostia</i> , 1911.
	14. <i>Tantum ergo</i> , 1911.
	15. <i>Missa em ré menor</i> , 1914.
	16. <i>Invocação à Cruz</i> , s.d.

TABELA 2 Composições sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

Tal conjunto constitui-se, pois, como a parte da obra de Nepomuceno que consideraremos para os fins da presente pesquisa e será, então, como que a *amostra* utilizada para fins de análise estilística e intertextual.

### 1.3. REVISÃO DE LITERATURA

Os estudos mais recentes sobre a música brasileira do século XIX em geral, e sobre Alberto Nepomuceno em particular, têm apontado para uma revisão de algumas conceituações genéricas comumente encontradas na historiografia musical mais antiga. Pode-se citar, por exemplo, a constante concepção de que a obra de Nepomuceno seria *precursora* do nacionalismo propriamente dito da geração de compositores seguintes. Novos estudos têm lançado luz sobre o alinhamento de sua obra às correntes estéticas europeias que lhe eram contemporâneas, além de

<sup>22</sup> A ópera *Abul* (estreia em 1913) de Alberto Nepomuceno tem seu libreto – escrito pelo próprio compositor – baseado no conto “A Romance of Faith”, do escritor americano Herbert D. Ward. Apesar da temática relacionada a práticas religiosas da Antiguidade, não a consideraremos como objeto de estudo na presente pesquisa. Em primeiro lugar, pelo fato de que *Abul* é claramente uma ópera e como tal foi encenada e recebida. Em segundo lugar, porque não apresenta os elementos característicos do oratório europeu, principalmente o caráter meramente musical, sem cena, e o libreto enraizado na tradição cristã. Aplicamos por analogia o que Smither aponta acerca da ópera *Samson et Dalila* de Saint-Saëns: “Obras como *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, claramente uma ópera, apesar de seu conteúdo bíblico, não se enquadra na definição francesa primária de *oratório* e não será tratada aqui como tal.” (SMITHER, 2000, p. 510, tradução nossa)



dedicar-se a uma análise mais aprofundada de diferentes aspectos de suas composições. Pode-se dividir os referidos estudos sobre Alberto Nepomuceno em cinco grupos principais. O primeiro inclui aqueles trabalhos de catalogação, de edição ou de performance de obras. O segundo abrange os trabalhos de sua genealogia e primeira recepção. O terceiro, os estudos biográficos e sociológicos. O quarto, os estudos de análise. E no quinto, enfim, tem-se os estudos sobre estética e ideologia da obra.<sup>23</sup> Nestes cinco grupos de estudos sobre Nepomuceno, a abordagem específica sobre a sua música sacra e religiosa é, com poucas exceções, inexistente ou bastante superficial.

No primeiro grupo de estudos encontra-se o já mencionado *Catálogo geral* de Correa, mas incluem-se também algumas dissertações/teses ou outros trabalhos dedicados ao estabelecimento de versões ou edições críticas de obras, tais como, de L. G. Goldberg, 1) “As Valsas humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica”, 2) “O problema das fontes em Alberto Nepomuceno” e 3) “Aspectos editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno”.<sup>24</sup> E de D. Pignatari, tem-se seu trabalho de estudo e edição das canções de Nepomuceno: *Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano*.<sup>25</sup> Quanto à música sacra e religiosa de Nepomuceno, pode-se dizer que as referências se restringem àqueles dados fornecidos pelo *Catálogo geral*.

No segundo grupo de estudos estão as pesquisas sobre a origem e a recepção de obras de Nepomuceno, incluindo a recepção pela crítica jornalística de seu tempo e a recepção de Nepomuceno como editor, regente ou tradutor. Pode-se citar, neste âmbito, a tese de F. C. Carvalho dirigida à recepção da ópera *Abul* de Nepomuceno, “A ópera ‘Abul’ de Alberto Nepomuceno e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República”, além de outros artigos do mesmo autor abordando esse viés da crítica musical: 1) “O nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: pilares cambiantes nas críticas de jornais cariocas”, 2) “O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais” e 3) “O pré-nacionalismo musical brasileiro e autoimagem em Alberto Nepomuceno”.<sup>26</sup> De Goldberg, tem-se “Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil” e

---

<sup>23</sup> Tal é a classificação proposta por Vidal. (2014, p. 60)

<sup>24</sup> Cf. GOLDBERG, 2002a; 2002b; 2004.

<sup>25</sup> Cf. PIGNATARI, 2004.

<sup>26</sup> Cf. CARVALHO, 2005; 2003a; 2003b; 2003c.

“Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília”<sup>27</sup>. E de R. Coelho de Souza, enfim, tem-se uma abordagem sobre a iniciada tradução de Nepomuceno ao tratado de Harmonia de A. Schoenberg (1874-1951) no artigo “Aspecto de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg”<sup>28</sup>.

Desse segundo grupo de estudos, destaca-se, quanto ao tema da música sacra e religiosa, o artigo “Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília”, no qual Goldberg procura tratar mais amplamente da ligação de Nepomuceno com a obra musical do Pe. José Maurício Nunes Garcia, por meio de recuperação, revisão e edição de algumas obras sacras. Não se limitando a este aspecto da carreira de Nepomuceno, Goldberg também trata da atuação do compositor no movimento de restauração da música sacra no Brasil lançado pelo crítico musical Rodrigues Barbosa no *Jornal do Commercio* em 1895. Finalmente, também trata sucintamente sobre a música sacra composta por Nepomuceno, indicando que “uma das facetas mais ignoradas nos estudos sobre Alberto Nepomuceno diz respeito a sua produção sacra.” (GOLDBERG, 2006, p. 14) Apresenta a seguir a relação das músicas sacras e religiosas de Nepomuceno, dá o contexto litúrgico de cada uma e faz uma breve análise de algumas delas, inclusive levando em consideração a documentação eclesiástica da época sobre a música sacra católica. Trata-se, sem dúvida, de um importante trabalho que lançou luz sobre este recorte específico da obra de Nepomuceno.

No terceiro grupo de estudos incluem-se aqueles trabalhos dedicados a estudos biográficos sobre Nepomuceno. Incluem-se aqui os autores que, ao tratarem da história da música brasileira em geral, dedicam alguma seção a Alberto Nepomuceno, geralmente não ultrapassando o âmbito de breves informações genéricas de sua vida profissional e alguns comentários sobre os diferentes gêneros musicais aos quais se dedicou ou sobre peças particulares. Pode-se citar, nessa linha de estudos, *História da música brasileira*, de R. Almeida; *A Música brasileira e seus fundamentos e 150 anos de música no Brasil*, de L. H. C. Azevedo; *História da música brasileira*, de B. Kiefer; *Music in Latin America*, de G. Béhague; e *História da Música no Brasil*, de V. Mariz.<sup>29</sup> No âmbito dos estudos de índole biográfica,

---

<sup>27</sup> Cf. GOLDBERG, 2006a; 2006b.

<sup>28</sup> Cf. COELHO DE SOUZA, 2006.

<sup>29</sup> Cf. ALMEIDA, 1942; AZEVEDO, 1948; AZEVEDO, 1956; KIEFER, 1976; BÉHAGUE, 1979; MARIZ, 1994.

merece especial menção também o livro *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, de A. R. Pereira. O autor ali procura traçar a trajetória de Nepomuceno, inserindo-a diretamente nos acontecimentos políticos e no contexto social brasileiro da época, com extensa e consistente referência documental.<sup>30</sup>

Nesse grupo de estudos sobre Nepomuceno, há diversas referências esparsas à sua produção musical religiosa. Em *Music in Latin America: An Introduction*, por exemplo, G. Béhague se propõe a apresentar um quadro geral da música na América Latina. Primeiramente trata da música sacra e secular do período colonial tanto nos países de colonização espanhola como no Brasil. Em segundo lugar, dedica um capítulo ao que ele denomina ascensão do Nacionalismo. Em terceiro lugar, trata de algumas contracorrentes do século XX. A abordagem que Béhague apresenta para Nepomuceno mantém-se na linha de considerá-lo como um precursor do Nacionalismo, afirmando que entre 1890 e 1900, aproximadamente, a arte musical brasileira começou a alcançar uma individualidade nacional característica e que Nepomuceno teve um papel primordial neste desenvolvimento. O autor destaca, então, o ecletismo da obra produzida por Nepomuceno, colocando em primeiro plano aquelas peças que denotam algum aproveitamento de material temático de caráter popular, tais como, por exemplo, *Galhofeira* (para piano) e *Série Brasileira* (orquestra). (BÉHAGUE, 1979, p. 119-121) Em termos estilísticos, Béhague considera que Nepomuceno ainda é representante do modo europeu de compor e, em seguida, insere a obra coral de Nepomuceno e, portanto, sua obra sacra, dentro do que ele considera ser uma técnica pós-romântica. (ibidem, p.241-242)

Essa mesma ideia de Nepomuceno como “precursor” de uma música que posteriormente se tornou propriamente brasileira também aparece em expoentes da musicologia brasileira na fase de defesa da estética modernista dos anos 20 do século XX. Pode-se citar, a título de exemplo, Renato Almeida (1895-1981), que, em sua *História da música brasileira*, insere suas considerações sobre Nepomuceno na seção dedicada às “tendências nativistas da música brasileira”. (ALMEIDA, 1942, p. 431) Sobre a obra sacra e religiosa de Nepomuceno, Almeida apenas cita duas obras – o oratório *Em Bethleem* e o livro de motetos *Álbum Eucarístico*, sem entrar, contudo, em maiores considerações de ordem estilística: “Compôs a terceira parte

---

<sup>30</sup> Cf. PEREIRA, 2007.

(*Natal*) da *Pastoral*, de Coelho Neto, página de intenções místicas, para o episódio bíblico que lhe coube evocar, nessa curiosa poliantéia musical. [...] Em 1911 publicou uma coleção de *Cantos Eucarísticos*.” (ibidem, p. 432-433)

Na *História da música brasileira* de Bruno Kiefer, após apresentar alguns dados biográficos de Nepomuceno, o autor trata de alguns aspectos estilísticos gerais de sua obra, destacando um certo ecletismo e, ao mesmo tempo, uma maior proximidade à música europeia do século XIX. (KIEFER, 1976, p. 110-118) Especificamente sobre a música sacra de Nepomuceno, Kiefer limita-se a mencionar sua existência: “A produção de Nepomuceno inclui ainda cerca de uma dúzia de peças sacras para coro ou canto e órgão, incluindo uma Missa para coro a 2 vozes e órgão.” (ibidem, p. 117)

A mesma postura de considerar a obra de Nepomuceno como “precursora” de uma música genuinamente brasileira é encontrada também na *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz. Tecendo comentários sobre a obra de Nepomuceno, Mariz menciona alguns gêneros musicais aos quais o compositor se dedicou, mas não menciona sequer a existência de uma produção sacra e religiosa. (MARIZ, 1994, p. 121-122)

A mesma omissão da produção sacra de Nepomuceno ocorre em *A Música Brasileira e seus Fundamentos*, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. (AZEVEDO, 1948, p. 26) Em *150 anos de música no Brasil*, por sua vez, classifica Nepomuceno como figura de transição. (1956, p. 174) Da obra sacra e religiosa de Nepomuceno, Azevedo faz menção somente ao oratório *Em Bethleem*, indicando também a sua regência da orquestra na noite da estreia da obra. (1956, p. 170)

Em *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*, finalmente, Pereira dedica uma pequena seção à questão da música sacra de Nepomuceno, mas não analisa composição musical alguma, restringindo-se a uma abordagem do contexto em que o compositor estava inserido no que tange às preocupações quanto à regulamentação da música sacra e ao resgate da música do Pe. José Maurício Nunes Garcia. (PEREIRA, 2007, p. 128-131)

O quarto grupo de estudos, aqueles dedicados à análise propriamente dita da obra musical de Nepomuceno, é o mais recente e foi bastante explorado sobretudo em estudos de N. Dudeque e R. Coelho de Souza. Em tal linha de pesquisa, a preocupação recai tanto sobre a estrutura musical em si, no que se poderia definir genericamente como estudos de *estilo*, como também sobre as

relações com outras obras ou outros compositores, configurando os chamados estudos de *intertextualidade*. Pode-se citar de Dudeque: “Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto nº3 de Alberto Nepomuceno” e “Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno”<sup>31</sup>. E de Coelho de Souza: “Um estudo das canções de Alberto Nepomuceno sobre poemas de Maurice Maeterlinck”, “A Bar Form nas canções de Alberto Nepomuceno”, “Influência e intertextualidade na Suíte antiga de Alberto Nepomuceno” e “Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira”<sup>32</sup>.

Nesse grupo não há um trabalho especificamente dedicado à análise estilística da obra sacra e religiosa de Nepomuceno. Entretanto, pode-se encontrar estudos mais amplos, dirigidos, por exemplo, à obra coral sacra brasileira nos séculos XIX e XX, nos quais ocorrem eventualmente alguma consideração analítica de obras de Nepomuceno. Na sua recente tese “O Motu Proprio *Tra le sollecitudini* (1903) e suas repercussões na música coral sacra e religiosa brasileira”, V. Matos propõe-se a realizar análises musicais de diversas obras corais de cunho sacro e religioso de compositores brasileiros no período entre 1896 e 1952, tendo por objetivo principal identificar possíveis aproximações com as normas emitidas pelo Papa São Pio X no documento citado no título de sua pesquisa. Primeiramente a autora apresenta uma análise pormenorizada do documento papal em si mesmo e na sua inter-relação com o contexto histórico ou com o desenvolvimento musical da música sacra ao longo da história. Em seguida, trata do modo como o documento foi recebido no Brasil, valendo-se, então, de alguns referenciais teóricos da área de escuta e interpretação. Finalmente, apresenta análises de obras corais de Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Barroso Neto, Glauco Velasquez, Luciano Gallet e Villa-Lobos. Na seção dedicada a Nepomuceno, Matos (2012, p. 110-123) trata brevemente do contato do compositor com a questão da regulamentação da música sacra na arquidiocese do Rio de Janeiro e, em seguida, analisa três peças: 1) *Canto fúnebre*, 2) *O salutaris hostia* e 3) *Tantum ergo*. A análise restringe-se a descrições das peças e a considerações mais gerais, tais como estruturação harmônica, elementos cadenciais, prosódia e dinâmica, além de breve contextualização da utilização litúrgica das peças. A autora destaca, a modo de conclusão, que Nepomuceno demonstra estar alinhado conscientemente às

---

<sup>31</sup> Cf. DUDEQUE, 2010; 2015.

<sup>32</sup> Cf. COELHO DE SOUZA, 2005; 2007; 2008; 2010.

restrições da Igreja em matéria de música sacra. No que concerne especificamente ao estilo musical, Matos afirma uma possível influência tanto do contraponto modal palestriniano via tratado de Bellermann, como também da forma tradicional do coral a 4 vozes ao modo de Bach. Em determinado trecho a autora chega a dar algumas indicações gerais sobre o estilo sacro de Nepomuceno.<sup>33</sup> Destacamos, contudo, que o fato de que a autora expanda suas análises a diferentes compositores, acaba por não permitir maiores aprofundamentos em detalhes estilísticos da obra sacra e religiosa de Nepomuceno, principalmente pelo fato de terem sido analisadas obras de menor envergadura do compositor.

Na linha de trabalhos dedicados à música coral em geral, destacamos ainda três outros trabalhos. Nos dois primeiros, os artigos “Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX” de Monica Vermes e “A música coral sacra religiosa brasileira da segunda metade do século XIX” de Valéria Matos, são apresentadas algumas informações sobre o panorama geral da música sacra brasileira no final do século XIX, com especial ênfase em Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno.<sup>34</sup> No terceiro, a tese “Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)”, defendida em 2016, F. L. S. Duarte menciona alguns aspectos da atuação de Nepomuceno na música sacra, mas sem dedicar-se à análise propriamente dita de suas obras. Detém-se mais no tema da recuperação da obra do Pe. José Maurício e em alguns aspectos de recepção musical. De tal trabalho destacamos, contudo, a sistematização que o autor apresenta para o que ele denomina estilo

---

<sup>33</sup> “Nas obras abordadas podem ser observadas a aproximação aos teores estabelecidos nos documentos para a composição sacra ao se identificar a completa ausência dos seguintes elementos: reminiscência ao profano na escolha dos andamentos, estruturas rítmico-melódicas e harmônicas complexas ou com elementos de música popular, agógicas e dinâmicas com caráter de efeitos dramáticos teatrais e acompanhamentos de instrumentos não permitidos. Pode-se observar nas texturas tanto contrapontística quanto homofônica a preocupação em privilegiar a transmissão com clareza do texto musicado. Nos andamentos e na movimentação harmônica e rítmica simples de caráter lento, permite supor na obra a sensível expressão do conteúdo do texto, bem como a intenção de possibilitar ao intérprete alcançar sua realização expressiva e conduzir o ouvinte a um estado psicológico que favoreça a escuta musical e, conseqüentemente, sua apreensão. Observa-se que foram empregados apenas os instrumentos recomendados, o órgão ou hamonium, atendendo o tratamento requerido ao instrumento, isto é, a função de apoio harmônico, apresentando como decorrência a realização de harmonia tradicional simples para acompanhamento ou simplesmente dobramento das vozes na música polifônica.” (MATOS, 2012, p. 121-122)

<sup>34</sup> Cf. VERMES, 2000; MATOS, 2012.

*restaurista*, no qual inclui a Perosi e a H. Oswald, por exemplo, mas não a Nepomuceno.<sup>35</sup>

Finalmente, no quinto grupo de estudos dedicados a Nepomuceno, tem-se aqueles dedicados às questões de estética e ideologia. Béhague, por exemplo, trata da ideia do tipicamente nacional e da influência das danças e canções folclóricas na música brasileira em: *Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil: 1870-1920* e *The beginnings of Musical Nationalism in Brazil*.<sup>36</sup> Mais recentemente tem-se o trabalho de Goldberg, *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno*<sup>37</sup>, no qual a atenção recai sobre a possível vinculação de Nepomuceno com o modernismo musical brasileiro e suas correlativas correntes estéticas europeias, especialmente a vertente germânica pós-wagneriana e a francesa debussysta. O autor procura lançar uma nova luz sobre a comum consideração de que Nepomuceno foi apenas um precursor do Nacionalismo brasileiro propriamente dito. Para tanto, procura esclarecer o conceito de modernismo na passagem do século XIX ao XX, a formação de Nepomuceno na Europa, assim como seu posicionamento estético e ideológico. Finalmente, analisa algumas obras do compositor, mostrando, assim, pelos procedimentos compositivos avançados empregados por Nepomuceno, a sua filiação estética ao modernismo musical europeu.

Em *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*, de João Vidal elabora possivelmente um outro tipo de estudo sobre Nepomuceno, abrangendo tanto aspectos analíticos de intertextualidade, como também pesquisa histórica e avaliação biográfica. Explica o autor que o estudo da *recepção* diria respeito às inter-relações no contexto histórico no que

---

<sup>35</sup> “1. Linhas vocais sem ornamentação ou grandes saltos, ou seja, sem a clara demonstração de virtuosismo vocal; 2. Acompanhamento instrumental – quase sempre, de órgão ou harmônio – que sustenta o canto, sem figuração no acompanhamento, divisões rítmicas ou grandes passagens puramente instrumentais; 3. Prevalência da textura coral e de maior verticalidade, em detrimento do contraponto; trechos com contraponto imitativo ou passagens solistas de determinados naipes vocais também podem ser encontrados, quase sempre sobre textos de fácil compreensão; 4. Presença de variações internas de andamento, dinâmica e fórmulas de compasso que não chegam a caracterizar a autonomia de seções internas das unidades funcionais; 5. Convivência entre tonalidade e modalidade, podendo inclusive se apresentarem, ambas, na mesma composição, o que ilustra adequadamente seu estilo neoclássico, que recorre à memória musical renascentista modal, mas a adequa às condições do presente; 6. Composições escritas quase sempre para duas ou mais vozes e órgão, com prevalência de vozes iguais; 7. Composições sobre os textos oficiais da liturgia para o Ordinário das missas cantadas, na forma de polifonia moderna e também sobre textos diversos, na forma de cantos religiosos populares, em Latim e em vernáculo, para o Próprio da missa rezada.” (DUARTE, 2016, p. 215)

<sup>36</sup> Cf. BÉHAGUE, 1971; 1966.

<sup>37</sup> Cf. GOLDBERG, 2007.

tange ao papel do indivíduo enquanto ouvinte, leitor ou executante, enquanto que o estudo da *intertextualidade*, por sua vez, dedicar-se-ia a considerar as obras quanto à vinculação com outras obras. (VIDAL, 2014, p. 99-110) Resume, então, o tipo de abordagem que realiza em sua pesquisa: “‘Estudos sobre recepção e intertextualidade’ referem-se ao contato de Nepomuceno com a música da tradição clássico-romântica alemã, por um lado, e ao efeito desse contato em sua própria obra em todas suas formas possíveis (empréstimo, citação, alusão, paráfrase, modelagem etc.), por outro.” (VIDAL, 2014, p. 111)

Tal é, em suma, o panorama da pesquisa musicológica sobre a obra de Nepomuceno, em geral, e sobre a sua música sacra e religiosa, em particular.

#### **1.4. ORGANIZAÇÃO E DELIMITAÇÃO DA PESQUISA**

Tendo-se considerado brevemente o contexto histórico da música sacra católica no século XIX e início do século XX, assim como o contato de Alberto Nepomuceno com tal gênero musical em sua formação e em sua atuação profissional, definimos como objetivo geral da presente pesquisa a *realização de uma análise do estilo musical das obras sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno, considerando-as em si mesmas e em relação à produção musical religiosa da época*. Os objetivos *específicos*, por sua vez, são:

1. Análise do contexto em que as obras sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno foram compostas;
2. Análise musical das obras sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno visando, por indução, identificar os caracteres determinantes de seu estilo musical em tal grupo de peças;
3. Identificação de obras sacras e religiosas de outros compositores alinhados, tal qual Nepomuceno, às normativas da Igreja Católica em matéria de música sacra, visando, assim, estabelecer possíveis relações de intertextualidade musical;
4. Apresentação de um quadro geral do estilo sacro e religioso de Nepomuceno em sua relação com as correntes musicais da música católica europeia.

Assim, pois, a pesquisa se desenvolve basicamente sobre duas bases. Em primeiro lugar, a *análise de estilo*, ou seja, a utilização de ferramentas analíticas



sobre peças musicais particulares visando determinar os elementos recorrentes e as leis gerais que regem tais peças. E em segundo lugar, a *intertextualidade*, ou seja, a identificação de grau de similaridade entre obras diversas, denotando eventuais influências ou filiação a uma mesma concepção estética. Por se tratar de um trabalho cujo objeto são obras musicais do passado, é-lhe inerente também alguma abordagem histórica. Contudo, isso se dará unicamente no que diz respeito à coleta dos dados essenciais ao processo de análise musical propriamente dito.

No Capítulo 2 trataremos da abordagem metodológica a ser utilizada para a análise estilística e intertextual da obra sacra de Nepomuceno. Em primeiro lugar, tratamos da fundamentação teórica geral sobre a noção de *estilo musical*, baseando-nos especialmente na obra de Leonard Meyer e de Jan LaRue. Em segundo lugar, tratamos da teoria da *intertextualidade musical*, dedicando maior atenção não tanto para a sua intrínseca relação com a Literatura, mas sim para as categorias de intertextualidade musical em diferentes autores, tais como Straus, Corrado, Barrenechea e López Cano. Em terceiro lugar, tratamos mais especificamente de alguns parâmetros analíticos relevantes à abordagem da música sacra: a prosódia e a relação entre padrões musicais e a expressividade do conteúdo de um texto.

No Capítulo 3 trataremos especificamente do desenvolvimento histórico da regulamentação da música sacra por parte das autoridades da Igreja Católica. Desta forma, procuramos esclarecer os modelos pré-compositivos da obra sacra de Nepomuceno que são definidos pelos documentos oficiais eclesiásticos, os quais analisamos principalmente no que concerne às prescrições estritamente musicais. Damos especial atenção àqueles promulgados no final do século XIX e início do século XX, tendo em vista que foi em tal período que Nepomuceno produziu seu repertório sacro e religioso.

No Capítulo 4 analisaremos a única obra de caráter expressamente religioso composta por Nepomuceno para piano: *Cloches de Noël (Sinops de Natal)*. Procuramos investigar o contexto de sua composição, edição e execução, ao mesmo tempo que realizar uma análise musical da obra em si mesma e da sua relação com a produção pianística religiosa europeia, particularmente de F. Liszt (1811-1886), e com as correntes estéticas ligadas ao movimento de restauração da música sacra católica em geral.

No Capítulo 5 trataremos da parte da produção musical de Nepomuceno que se enquadra no gênero *oratório*, isto é, obra de concerto com inspiração religiosa. Trata-se sobretudo da peça *Em Bethleem*, parte de *A Pastoral*, baseada em texto de Coelho Neto, e de algumas pequenas peças para canto e piano com texto religioso compostas por Nepomuceno. Neste caso, além da análise estilística e intertextual, procuramos colocar a obra em relação com o cenário mais amplo da produção de oratório na Europa do século XIX em suas diferentes vertentes.

No Capítulo 6 trataremos da obra sacra coral e litúrgica de Nepomuceno, a saber, a sua *Missa em ré menor*, o *Álbum Eucarístico*, o *Canto fúnebre*, a *Ave Maria em mi menor* e *O salutaris hostia*. Procuramos, então, aplicar os parâmetros da análise estilística, assim como as categorias de intertextualidade musical, e, assim, explicitar as escolhas compositivas de Nepomuceno e verificar a possível filiação estética das obras aos ideais cecilianistas então em voga na Europa.

Finalmente, apresentamos, a título de *conclusão*, as principais observações colhidas ao longo da pesquisa sistematizadas na forma de conclusões gerais, apontando, ao mesmo tempo, para a possibilidade ou conveniência de eventuais desdobramentos futuros da pesquisa. Procuramos, assim, lançar uma nova luz sobre uma parte do repertório musical brasileiro dos séculos XIX-XX.

## 2. ESTILO E INTERTEXTUALIDADE

Para a análise musical das obras sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno utilizar-se-á no presente trabalho um duplo marco teórico: a teoria de *estilo musical* e a de *intertextualidade*. Desta forma, procura-se abordar as composições musicais em sua estrutura interna e também em sua relação com outras obras, visando-se, assim, identificar os traços característicos e as possíveis filiações estéticas de tal parte da produção musical de Nepomuceno.

### 2.1. ESTILO MUSICAL

#### 2.1.1. Definições

A palavra *estilo* provém do termo latino *stills* usado para designar “um instrumento de escrita, uma ferramenta de comunicação, aquilo que define a forma e condiciona a aparência exterior de uma mensagem”. (PASCALL, 2001, tradução nossa) De modo geral, entende-se por *estilo* a maneira com que um discurso é feito ou como uma determinada obra é executada. No âmbito específico da música, denota “as características musicais de um compositor, de um período, de uma área geográfica ou de uma sociedade ou função social”. (ibidem) Ou ainda, o modo como, dentre uma gama limitada de possibilidades, uma determinada obra é elaborada ou como é realizada uma determinada execução musical: “Estilo são as escolhas que uma obra ou performance faz a partir de possibilidades disponíveis. Assim, o estilo compreende todos os aspectos de uma obra ou de uma performance”. (RANDEL, 2003, p. 846-847, tradução nossa) E segundo Meyer: “Estilo é uma replicação de modelos, tanto no comportamento humano como nos artefatos produzidos pelo homem, que resulta de uma série de escolhas realizadas dentro de um campo de restrições.” (MEYER, 1996, p. 3, tradução nossa)

Esta gama de restrições, ainda segundo Meyer, nem sempre é apreendida de modo formal pelos compositores, intérpretes e ouvintes, mas apenas de modo tácito, como resultado de experiência e escuta musical. Ao analista caberia, então, explicitar a natureza dessas restrições que governam um estilo, as quais se relacionam entre si de um modo hierárquico. Para Meyer são três os tipos de

restrições no âmbito da música: 1) as *leis*, 2) as *regras* e 3) as *estratégias*. (MEYER, 1996, p. 10-13)

As *leis* seriam aquelas limitações de ordem física ou psicológica, ou seja, referem-se aos princípios que governam no homem a própria percepção e cognição dos padrões musicais. Seriam restrições como: 1) a proximidade entre estímulos tende a produzir conexão, assim como disjunção produz segregação; 2) uma vez começado um processo regular, tende-se a continua-lo até um ponto de relativa estabilidade; ou ainda 3) um retorno a um padrão previamente apresentado implica em fechamento ou conclusão. Ao tratar das leis, Meyer distingue duas classes de parâmetros musicais: os *primários* e os *secundários*. (MEYER, 1996, p. 14)

Os parâmetros *primários* são aqueles governados por restrições sintáticas, a saber, melodia, ritmo e harmonia. Entende-se, assim, que a *sintaxe* musical exige um critério de *mobilidade* e de *fechamento*, ou seja, faz-se necessário que os elementos do parâmetro possam ser segmentados em relações discretas e não uniformes, de tal modo que as semelhanças e diferenças entre eles sejam claramente definíveis, constantes e proporcionais.<sup>38</sup> As relações melódicas, rítmicas e harmônicas, diferentemente dos parâmetros *secundários*, estabelecem *processos de movimento e articulações de fechamento* que, ao definirem motivos, frases e períodos, resultam, em um nível mais amplo, na forma musical como um todo. Os parâmetros *secundários*, não sintáticos, podem, por sua vez, também cooperar com os parâmetros *primários* na elaboração da sintaxe musical. Uma cadência tonal, por exemplo, em seu aspecto harmônico/melódico, atua como parâmetro *primário* definindo o *fechamento* de uma determinada obra, enquanto que parâmetros como o decréscimo do nível da dinâmica e a simplificação da textura atuariam como parâmetros *secundários* em tal sentido conclusivo. (MEYER, 1996, p. 14-16)

As *regras* seriam, por sua vez, intraculturais e é neste âmbito de restrições que se encontram as diferenças entre, por exemplo, a música medieval, a renascentista e a barroca. Trata-se, basicamente, da *gama de materiais permitidos* dentro de um estilo: alturas sonoras possíveis, divisões de duração, timbres, tipos de

---

<sup>38</sup> De fato, no caso, por exemplo, de elementos exatamente equivalentes (ex: uma sucessão de tons inteiros), de estímulos inteiramente diferentes (ex: música aleatória) ou mesmo de uma sucessão gradualmente nivelada (ex: um crescendo constante) não se atinge um critério de fechamento, configurando, ao contrário, apenas sucessões sonoras que podem ser encerradas em qualquer momento. Tais parâmetros, então, não passíveis de segmentação em relações perceptualmente proporcionais (ex: dinâmica, tempo, sonoridades etc.), determinam os parâmetros *secundários*. (MEYER, 1996, p. 14)

articulação etc. São também as regras que definem se um parâmetro *primário*, em si mesmo governado pelas *leis* de percepção e cognição, torna-se de fato um parâmetro *primário em tal estilo*. Meyer distingue ainda três tipos de *regras*: 1) *de dependência*, quando um parâmetro *primário* é regido pelas restrições de um outro parâmetro, tornando-se, assim, um parâmetro *secundário*<sup>39</sup>; 2) *de contexto*, quando um parâmetro *primário* é regido por restrições exclusivamente suas, mas somente em partes de uma obra, permanecendo, assim, vinculado às regras referentes a um outro parâmetro<sup>40</sup>; e, enfim, 3) *de sintaxe*, quando um parâmetro *primário* é regido por restrições exclusivamente suas<sup>41</sup>.

Finalmente, tem-se as *estratégias*, que seriam as escolhas composicionais feitas dentro do âmbito das possibilidades estabelecidas pelas *regras* do estilo em questão. Se, por um lado, portanto, as mudanças de *regras* determinam as grandes divisões da história da música ocidental (Idade Média, Renascença, Barroco etc.), as mudanças *dentro* de cada época se devem às mudanças de restrições *estratégicas*.<sup>42</sup>

Dentro de um estilo, alguns parâmetros musicais são *dominantes* e *prevalentes*. Na Renascença, por exemplo, dificilmente o *timbre* servirá para qualificar a estrutura musical, enquanto que no Classicismo haverá alguns *padrões melódicos*, alguns *ritmos*, algumas *progressões cadenciais* e *estruturas formais* que serão constantes. Os parâmetros *secundários* também podem servir de base para determinadas *estratégias* que se tornam características de um determinado estilo<sup>43</sup>. Essas *estratégias* compositivas características, tanto referentes a um parâmetro *primário* como a um *secundário*, são continuamente elaboradas, mas apenas uma parte delas se torna parte integrante de uma prática tradicional de um estilo.

<sup>39</sup> Na polifonia medieval primitiva, por exemplo, os acordes formados eram regidos pela condução melódica e pela concórdia intervalar e não por determinações independentes.

<sup>40</sup> No final da Idade Média, por exemplo, há uma padronização das sucessões harmônicas em pontos específicos de uma peça, geralmente nas cadências.

<sup>41</sup> As sucessões harmônicas a partir do século XVII, por exemplo, são governadas pela centralidade do movimento do baixo por quintas e pela progressão subdominante-dominante, tornando, assim, algumas concatenações de acordes mais prováveis do que outras. Vide também MEYER, 1996, p. 17-19.

<sup>42</sup> “Na música da Renascença, por exemplo, as relações entre as vozes que soavam simultaneamente eram governadas por regras melódicas/interválicas de contraponto. O contraponto de 4ª espécie era uma estratégia para a realização destas regras. Com a sintaxificação da harmonia, contudo, as progressões de 4ª espécie foram modificadas para acomodar movimentos harmônicos por quintas. O que mudou não foram as regras do contraponto, entretanto, mas a sua estratégia de realização.” (MEYER, 1996, p.20-21, tradução nossa)

<sup>43</sup> Os contrastes regulares de dinâmica no concerto grosso barroco, por exemplo, são estratégias que reforçam a articulação formal.

Conforme as *regras* ou *estratégias* definam o estilo de um *grupo de compositores*, de *um compositor individual* ou de *uma composição específica*, tem-se, então, a tríplice divisão proposta por Meyer: 1) *dialeto*, 2) *idioma* e 3) *estilo intraopus*. (MEYER, 1996, p. 20-22)

Entende-se por *dialeto* um sub-estilo definido por *regras* e *estratégias* iguais ou parecidas empregadas por um determinado número de compositores, mesmo que não sejam contemporâneos e vizinhos geográficos. Pode-se subdividir os *dialeto*s conforme 1) a área geográfica (ex: música renascentista do norte e do sul), 2) a nacionalidade (ex: ópera veneziana e ópera romana), 3) os movimentos (ex: impressionismo) ou 4) a classe social ou função cultural (ex: música folclórica). O *idioma*, por sua vez, seria o estilo individual de um compositor, ou seja, diz respeito a como ele emprega as restrições disponíveis dentro de um *dialeto*. Assim como o *dialeto*, também os *idiomas* podem ser subdivididos conforme o gênero ou função, mas a divisão mais comum é a histórica, visando-se, assim, identificar se as estratégias escolhidas pelo compositor se alteraram com o tempo (ex: períodos de início, meio e tardio de Beethoven). (MEYER, 1996, p. 23-24)

O *estilo intraopus*, finalmente, designa aquilo que é replicado *dentro de uma obra individual*, ou seja, refere-se ao estilo de uma determinada peça musical. Aquilo que é replicado pode ser um motivo, uma progressão harmônica, uma textura ou mesmo algo em um nível formal mais amplo, como, por exemplo, quando, em uma forma-sonata, a organização da exposição determina os eventos musicais do desenvolvimento e da recapitulação. Contudo, o estilo de uma obra não depende somente das restrições em nível *intraopus*, mas também daquelas em nível de *idioma* e de *dialeto*, ou seja, trata-se de três escalas diferentes que cabe ao analista distinguir: 1) o da linguagem comum a vários compositores, 2) o das peculiaridades de um dado compositor e 3) o da caracterização estilística de uma obra em especial. (MEYER, 1996, p. 24; 30)

### **2.1.2. Análise estilística**

A partir de tais pressupostos, Meyer aponta que o objetivo da chamada *análise estilística* é “descrever os padrões replicados em algum grupo de obras, descobrir e formular as regras e estratégias que são a base para tais padrões, e explicar, à luz de tais restrições, como as características descritas relacionam-se

entre si.” (MEYER, 1996, p. 38, tradução nossa) Trata-se, basicamente, de explicitar as restrições que governam as escolhas feitas por um compositor (ou grupo de compositores) dentro de uma gama determinada de obras musicais. (ibidem, p. 36-37) Ou ainda: “a análise estilística diz respeito à identificação dos traços característicos de alguma obra ou de um grupo de obras, e à relação mútua entre eles.” (ibidem, p. 65, tradução nossa) Para LaRue (1989, p. 1, tradução nossa), por sua vez, o objetivo principal da análise estilística reside em “explicar o caráter do movimento e da forma perdurável da música”.

Enquanto processo, a análise estilística envolveria primeiramente, a *classificação* e, em seguida, o *estabelecimento de hipóteses*. Por *classificação* entende-se a identificação de elementos musicais recorrentes dentro de um determinado repertório. Trata-se, em suma, de identificar *padrões de semelhança* entre diferentes elementos musicais (intervalos, progressões harmônicas, estruturas rítmicas e formais etc.) que ocorrem em uma obra ou em um grupo de obras. (MEYER, 1996, p. 39-40)

Esse tipo de classificação possui um viés não somente *analítico*, mas também *histórico*, no sentido de que as escolhas feitas pelos compositores se dão sempre dentro de um âmbito de alternativas disponíveis, mas não realizadas. A simples classificação é essencialmente descritiva, isto é, apenas identifica quais os elementos musicais são recorrentes e qual a frequência em que ocorrem. A análise estilística propriamente dita, entretanto, exigiria para Meyer também a formulação de hipóteses que *expliquem porque tais traços característicos estão unidos*. Procura-se, portanto, o estabelecimento de um *princípio unificador* a partir dos diferentes casos particulares estudados.<sup>44</sup> (MEYER, 1996, p. 41-43)

Também LaRue faz menção a essa necessidade de se realizar um processo de elaboração de hipóteses que expliquem a estruturação de uma obra ou de um grupo de obras. Para ele, a análise estilística envolve “compreender as funções e inter-relações dos elementos musicais, de modo que possamos obter interpretações significativas ao identificar os aspectos importantes de cada peça em relação ao

---

<sup>44</sup> As hipóteses levantadas, por sua vez, fundamentam-se em diferentes níveis. Meyer, por exemplo, analisa alguns traços característicos do estilo de Wagner e levanta algumas hipóteses sobre a razão de ser de diferentes peculiaridades de sua obra. Alguns traços são derivados de lei *transcultural* (ex: a existência de padrão depende da presença de diferença assim como de semelhanças), de uma *regra estilística* (ex: o movimento harmônico para a submediante enfraquece o fechamento) ou simplesmente de razão *informal* (ex: motivos característicos não podem facilmente ser unidos a padrões corriqueiros de acompanhamento). (cf. MEYER, 1996, p. 48s)

compositor da mesma, e do estilo do compositor em relação ao seu meio”. (LARUE, 1989, p. 1-2, tradução nossa)

De modo geral, a classificação dos diferentes níveis estilísticos (dialetos, idiomas etc.) fundamenta-se em correlações observadas e na concatenação de traços característicos. Trata-se, portanto, de amostras estatísticas, o que exige naturalmente uma pré-análise de quais elementos musicais são considerados relevantes para uma avaliação de um determinado estilo. Segundo Meyer, é necessário um conhecimento prévio do estilo analisado, sendo que o tipo de amostra mais óbvio e mais frequentemente utilizado seria o de *ouvre* de um compositor, mesmo que muitas características estilísticas transcendam tal limite. (MEYER, 1996, p. 57-58)

LaRue apresenta um plano geral tripartite para a realização efetiva de uma análise musical estilística. O primeiro estágio seria o que ele chama de *antecedentes*, que é basicamente a análise do *entorno histórico* da obra musical em questão.<sup>45</sup> O segundo estágio é o da *observação*, que é a etapa propriamente analítica, em que são estudados os quatro elementos musicais que ele define como *contributivos*, a saber, 1) som, 2) harmonia, 3) melodia e 4) ritmo, acrescidos de um quinto – o *crescimento* (*Growth*). Esses cinco elementos seriam considerados em três escalas distintas, as chamadas *dimensões principais da análise*: 1) grande, 2) média e 3) pequena. (LARUE, 1989, p. 3-5) Essas dimensões são caracterizadas sobretudo pela dimensão da unidade formal considerada. LaRue entende como *pequenas dimensões* o motivo, a semi-frase e a frase; como *médias dimensões*, o período, a sentença, a seção ou a parte; e como *grandes dimensões*, enfim, o movimento, a obra ou o grupo de obras. (LARUE, 1989, p. 5-7) De modo análogo, também White propõe uma distinção dos níveis de uma peça musical para fins de análise, igualmente dirigida para os quatro parâmetros (ritmo, melodia, harmonia e som): a *microanálise* em nível motivico; a *média-análise* em nível de frases e estruturas semelhantes; e a *macro análise*, no nível mais amplo das obras. (WHITE, 1994, p. 25-27)

---

<sup>45</sup> “O primeiro passo para abordar a análise estilística corresponde aos antecedentes: sem um marco adequado de referência histórica, e sem uma ideia dos procedimentos convencionais que se encontram em peças similares às analisadas não poderemos chegar a observações relevantes que tenham suficiente consistência, pois, por um lado, poderíamos atribuir originalidade e importância àquilo que é talvez matéria comum de convenção, e, por outro, poderia passar completamente inadvertida a hábil sofisticação de uma técnica avançada, ao não sermos capazes de reconhecer o impacto que pôde ter em seu próprio tempo.” (LARUE, 1989, p. 3, tradução nossa)



Para cada uma das três dimensões, LaRue sugere algumas perguntas a serem respondidas durante o processo analítico. Sintetizamos a seguir conforme os cinco parâmetros musicais:

	<b>DIMENSÕES PEQUENAS</b>	<b>DIMENSÕES MÉDIAS</b>	<b>DIMENSÕES GRANDES</b>
<b>SOM</b>	O compositor empregou contrastes dinâmicos para definir e individualizar tanto a semi-frase como a frase?	Como destaca a orquestração a entrada das seções secundárias na forma sonata?	Onde estão os clímaxes dinâmicos mais importantes?
<b>HARMONIA</b>	A textura temática é em acordes ou contrapontística?	As modulações chegam a gerar tensão ou simplesmente dão colorido?	Além da tônica, quais outros graus são destacados ou recebem mais atenção?
<b>MELODIA</b>	Que tipo de movimentos melódicos predominam: graus conjuntos, graus disjuntos ou saltos?	Encontramos melodias mais de tipo vocal ou de envergadura instrumental?	Há equilíbrio simétrico entre os pontos melódicos altos ou alguma progressão ascendente entre as seções?
<b>RITMO</b>	O ritmo gera o fluxo mediante o tratamento motivico?	A superfície rítmica mais aparente contribui decisivamente ao contraste temático?	Os extratos rítmicos resultam mais complexos em algumas partes do que em outras?
<b>CRESCIMENTO</b>	As semi-frases produzem um equilíbrio estático ou criam um sentido de progressão dentro da frase?	Quais outros recursos técnicos, além das cadências, utiliza o compositor para pontuar as seções?	As principais articulações estão marcadas por áreas de certa estabilidade ou por outras de maior atividade?

TABELA 3 Análise estilística: três dimensões  
FONTE: LaRue (1989, p. 5-7)

O terceiro estágio, enfim, para a análise estilística, é, para LaRue, o da *valoração*, aparentado ao que comumente se entende como crítica musical, isto é, o juízo sobre originalidade da obra, considerações externas (inovação, popularidade) etc. Este tipo de juízo é não apenas a consequência do processo de observação visando identificar os elementos que originam o movimento e forma em uma peça, como também o efeito das próprias expectativas do analista e da comparação com outras peças de natureza semelhante ou de um mesmo gênero. (LARUE, 1989, p.15-16)

Para cada um dos cinco parâmetros musicais que LaRue considera em uma análise estilística, a saber, som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento (forma), são

apresentadas por ele uma série de considerações específicas sobre quais aspectos são pertinentes nesse tipo de análise.

Para a primeira categoria analítica, o *som*, LaRue propõe uma tríplice divisão: *timbre*, *dinâmica* e *textura*. Quanto ao *timbre*, propõe o autor, então que se leve em consideração na análise elementos como: eleição de timbres, espectro das frequências utilizadas, a frequência de contraste tímbrico e o aspecto idiomático das fontes sonoras. (LARUE, 1989, p. 17-18) Quanto à *dinâmica*, a identificação dos procedimentos dinâmicos fundamentais, basicamente as *dinâmicas em grau* ou *em pendente*. (ibidem, p. 19-20) Quanto à *textura*, enfim, aponta cinco espécies distintas a serem identificadas: 1) *homofônico* (sucessão de simultaneidades sonoras); 2) *polifônico* (independência rítmica e melódica); 3) *polaridade melodia-baixo* (característica do Barroco); 4) *melodias mais acompanhamento* (trama temática orientada por acordes – Classicismo e Romantismo); e 5) *especialização por seções* (instrumentações sofisticadas direcionadas a efeitos orquestrais). (ibidem, p. 20-21)


Pode-se dizer que o efeito dos timbres, das dinâmicas e das texturas sobre a forma musical concentra-se na função de evidenciar os *pontos de articulação* entre as seções. (LARUE, 1989, p. 21) Alguns estudos recentes destinados especificamente à música sacra renascentista, exclusivamente coral, têm lançado luz justamente sobre esta função da diferenciação de textura como elemento determinante da forma. Filippi, por exemplo, analisando o modo como T. L. de Victoria (1548-1611) organiza a forma musical nas suas obras policorais, verifica que diferentes parâmetros composicionais concorrem para uma clara diferenciação das seções. Aponta, então, que a simples distinção entre textura *imitativa* e *homorrítmica* é apenas um ponto de partida para a análise formal, devendo ser complementada por subdivisões que levem em conta outros itens, tais como o número de vozes, o tamanho da seção e as relações com o restante da obra, a tessitura, a orquestração vocal, a presença de subgrupos vocais, o papel da voz aguda, o pulso rítmico, o tipo de declamação, o ritmo harmônico, a quantidade de dissonância e a fraseologia. (FILIPPI, 2012, p. 157-159) Giardina, por sua vez, utiliza a *textura* como um dos principais parâmetros analíticos em seu estudo sobre o primeiro livro de motetos de Victoria. Basicamente, ele divide os motetos polifônicos em diferentes subseções e identifica, então, o tipo de escritura de cada uma, concluindo, então, que “a primeira instância da escritura do compositor [Victoria] repousa sobre uma alternância de texturas diversificadas e que, combinadas com os textos, organizam um jogo formal

completo em diferentes níveis do discurso.” (GIARDINA, 2009, p. 96, tradução nossa)

A segunda categoria analítica, a *harmonia*, é entendida por LaRue não apenas dentro do contexto da chamada “prática comum”, mas sim sob o viés mais amplo de uma análise das combinações sonoras verticais, por meio de duas funções fundamentais: 1) *cor harmônica* (mudanças maior/menor, posição fechada/aberta, tonalidades escuras ou luminosas etc.) e 2) *tensão* (relações de resolução entre acordes e dissonâncias). (LARUE, 1989, p. 31) Além disso, seria relevante na análise harmônica a identificação e distinção entre elementos *estruturais* e *ornamentais*, assim como a avaliação geral de como os procedimentos harmônicos determinam a forma musical, por meio de fenômenos como mudança de modos ou tonalidades, ritmos de acordes, intensificação da complexidade vertical ou a frequência de dissonâncias. (ibidem, p. 32-37) LaRue propõe seis etapas de desenvolvimento tonal da história, para fins de classificação geral das obras analisadas: 1) *Tonalidade linear* (da polifonia primitiva à Renascença: considerações sobre a linha melódica preponderam na eleição determinante do aspecto vertical); 2) *Tonalidade migratória ou passageira* (da Renascença tardia ao final do Barroco: passa-se de um centro tonal a outro sem ser estabelecido um sentido direcional consistente); 3) *Tonalidade bifocal* (século XVII e início do século XVIII: oscilação do modo maior com a relativa menor); 4) *Tonalidade unificada* (de 1680 a 1860: hierarquia funcional de acordes centrados em torno de uma única tônica, o que implica *direcionalidade* [relação tensão/resolução] e *unificação* [acordes em torno de um único centro]); 5) *Tonalidade expandida* (a partir do século XIX: a) *diatonismo ampliado*, b) *cromatismo*, c) *neomodalidade*, d) *dissonância estrutural* e e) *bitonalidade/politonalidade*); e 6) *Atonalismo* (evita-se a tonalidade por meio de procedimentos anti-tonais e substitutos sintáticos, tais como o serialismo). (ibidem, p. 41-42)

A terceira categoria analítica, a *melodia*, é considerada por LaRue não apenas no sentido de *tema*, mas como um perfil formado por qualquer conjunto de sons. Na *dimensão grande*, a análise estilística da melodia de uma obra dedica-se a aplicar-lhe termos descritivos mais gerais, tais como *modal*, *diatônico*, *cromático* ou *exótico*. Também pode-se classificar neste nível as impressões melódicas gerais em termos como *cantábile*, melodia instrumental, por graus conjuntos, por saltos etc. Contudo, um elemento importante nesta escala macro dimensional seria o âmbito da

*tessitura*. Na *dimensão média*, a análise recairia sobre o reconhecimento dos *temas*, avaliando-se as tipologias melódicas e os tipos de articulação formal (recorrência, desenvolvimento, resposta ou contraste). Na *pequena dimensão*, finalmente, a análise recairia sobre a gama de intervalos empregados, tanto do ponto de vista estatístico como sobretudo da compreensão do significado musical implícito. (LARUE, 1989, p. 52-65)

Em seu estudo sobre o estilo musical de Palestrina, Jeppesen dedica-se a essa avaliação dos traços característicos da escrita melódica do compositor. Analisando os diferentes estilos históricos pelo viés da curva melódica, diz Jeppesen que se nota uma profunda variedade e se identifica muitas vezes os conteúdos psicológicos dos diferentes estilos musicais. Haveria dois tipos genéricos de curva melódica que se contrapõem e que graficamente podem ser expressos como . A primeira seria a do amplo desenvolvimento com intensificação gradual e ascendente seguida pela ruptura e descida brusca (Bach). A segunda seria a suave ascensão seguida por uma gradual descida (canto gregoriano). A primeira denotaria a vontade de se acentuar veementemente, enquanto que a segunda expressaria o esforço em se ajustar as forças de um modo claro e harmonioso. A música de Palestrina, segundo Jeppesen, não pertenceria a nenhum desses padrões. Seria, então, um terceiro tipo, em que a forma curvilínea caracteriza-se pelo equilíbrio quase matemático entre os movimentos ascendentes e descendentes: “Proporção e serenidade são as principais tendências da música de Palestrina, e talvez não haja outro estilo em que o *momentum* passional (no sentido de excitação violenta e extrema) pareça ser tão contido – e até mesmo excluído – tanto como neste tipo de arte.” (JEPPESEN, 2005, p. 51, tradução nossa. cf. p. 48-51)

Jeppesen também procura identificar a gama de relações intervalares utilizadas nas composições, semelhantemente à indicação que LaRue aponta para a realização de uma conveniente análise estilística.<sup>46</sup> Também para a avaliação do estilo musical gregoriano, Ferretti faz descrição similar.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> O material melódico de Palestrina é relativamente limitado. Somente os seguintes intervalos são ordinariamente utilizados: as segundas e terças maiores e menores, a quarta justa, a quinta justa, a sexta menor (somente ascendente) e a oitava. [...] Considerados em conjunto, os intervalos empregados por Palestrina são idênticos aos do cantochão, somente tendo sido acrescidos à música polifônica a sexta menor ascendente e a oitava. (JEPPESEN, 2005, p. 52, tradução nossa)

<sup>47</sup> Os intervalos melódicos que o canto gregoriano utiliza são os mais simples e mais naturais, como também os mais fáceis de serem entoados. Quando se procede por grau disjuntos, o intervalo

Quanto à quarta categoria analítica, o *ritmo*, LaRue propõe na *dimensão grande* a consideração do espectro total dos tempos; a identificação de determinados tempos dentro dos grupos gerais de movimentos lentos, moderado e rápido; as associações preferidas em movimentos específicos; a planificação do tempo entre os movimentos; e as alterações de tempo que afetam a relação das partes. Na *dimensão média* aplicam-se os mesmos itens, mas agora reforçados pelo conteúdo temático das frases musicais. Na *dimensão pequena*, enfim, sugere-se que se estabeleça uma tipologia de modelos ordenada conforme tamanhos e formações dos agrupamentos rítmicos. (LARUE, 1989, p. 80)

Tanto em alguns estudos sobre a estética gregoriana, tal como o de Ferretti, como no próprio trabalho de Jeppesen sobre o estilo de Palestrina, verifica-se a presença da discussão do parâmetro *ritmo* como elemento essencial não só para a etapa descritiva da análise estilística, mas também para a formulação de hipóteses que deem conta da razão pela qual algumas estruturas rítmicas se tornam recorrentes em um compositor ou em um determinado estilo musical mais amplo.<sup>48</sup>

Quanto à quinta e última categoria analítica, o *crescimento*, correspondente ao que outros analistas definem simplesmente como *forma*, a análise recairia, segundo LaRue, sobretudo na identificação das *articulações*: “Nos compositores bem organizados, o peso das articulações proporciona uma série de indícios fiáveis acerca da importância relativa da divisão que assinalam.” (LARUE, 1989, p. 97, tradução nossa) Cada um dos demais parâmetros musicais, por sua vez, contribuiriam de alguma forma a esta delimitação dos pontos de articulação e, portanto, são o ponto inicial para o analista avaliar a construção geral da obra. No

---

máximo é aquele de quinta justa; os intervalos diretos de sexta, podem ser contados nos dedos; os de oitava aparecem em composições de época tardia, como, por exemplo, nas Sequências e em alguns Credos. Mas se o movimento melódico precede por grau conjunto, considerando as notas extremas, tem-se toda sorte de intervalos naturais: segundas maiores e menores, terças maiores e menores, quartas justas e aumentadas (movimento do fá ao si natural e vice-versa), quintas justas e diminutas (movimento do mi ao si bemol e vice-versa; do si natural ao fá e vice-versa), sextas maiores e menores, sétimas maiores e menores, e oitavas. (FERRETTI, p. 3, tradução nossa)

<sup>48</sup> “Na base do movimento rítmico gregoriano há uma unidade ou tempo primeiro indivisível. Esta indivisibilidade evita aqueles ritmos ligeiros, precipitados e passionais da música moderna. Tal caráter moderado do movimento é uma nova fonte daquela compostura que é indispensável a um canto que deve acompanhar a oração litúrgica.” (FERRETTI, 1934, p. 3, tradução nossa) “As exigências rítmicas por parte da totalidade são principalmente evidentes na cobrança de equilíbrio, movimento fluído em que o ritmo de uma voz une-se aos outros de forma a evitar interrupções e a que as notas de maior valor em uma voz sejam compensadas por notas mais breves nas outras vozes – resultando o todo em um contínuo constantemente fluído. Quando o movimento é iniciado, exige-se como regra que pelo menos uma voz deve marcar cada tempo do compasso. Não se considera boa forma musical manter duas ou mais vozes mantendo-se estacionárias ao mesmo tempo”. (JEPPESEN, 2005, p. 89-91, tradução nossa)

parâmetro *som*, a origem das articulações encontra-se na combinação e tratamento da textura, no ritmo de textura, no nível e no padrão dinâmico. Na *harmonia*, a origem está na complexidade do tipo de acorde ou vocabulário harmônico; no ritmo de acordes e cadências; na modulação; no ritmo da tonalidade; e no tipo, duração e frequência das dissonâncias. Na *melodia*, está nas mudanças em âmbito, registro ou tessitura; na densidade da ação melódica; no estilo temático; no tamanho do desenho ou do módulo recorrente de contorno determinado por pontos graves e agudos. No *ritmo*, enfim, tem-se as mudanças no estado geral (estável, localmente ativo e direcional), nos desenhos rítmicos da superfície, na frequência de dissonância rítmica e na complexidade polirrítmica.<sup>49</sup>

Finalmente, também LaRue aponta a relevância do *texto* para a organização formal da obra musical. Explica que, levando-se em conta o fato de que grande parte da literatura musical está relacionada com as palavras, uma análise estilística deve considerar a influência que elas exercem sobre a estrutura musical. A eleição das combinações vocais e instrumentais e principalmente os procedimentos harmônicos utilizados muitas vezes resultam da consideração que o compositor faz do conteúdo do texto. No âmbito da melodia e do ritmo, contudo, a influência do texto se faz notar de forma mais efetiva em razão da estreita conexão entre os perfis ascendentes e descendentes da melodia, ou seja, o aspecto mais evidenciado de uma composição musical, e a distribuição temporal das palavras de um texto. (LARUE, 1989, p. 113-116)

No que tange a esta importância do *texto* como dado relevante para análise estilística, destacamos que no caso específico da música sacra católica de rito romano, há alguns aspectos inerentes à prosódia do Latim que diretamente impactam a composição musical. Com efeito, na música vocal há uma estreita conexão entre principalmente melodia e ritmo com a prosódia do texto, o que muitas vezes determina a própria inteligibilidade do texto cantado.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Para tratar especificamente das questões de análise formal, utilizaremos também como referência teórica a teoria de Caplin (1998) sobre as *funções formais*, pois, ainda que seja dirigida especificamente à música do Classicismo do século XVIII, contudo apresenta conceitos que se mostram úteis também para uma abordagem de outros repertórios.

<sup>50</sup> Destaque-se que, entre outras coisas, uma das críticas que Nepomuceno recebeu de Oscar Guanabarro na famosa polêmica entre os dois foi justamente supostos erros de prosódia que teria cometido na composição de algumas canções em português: “No texto de 19 de outubro, [Guanabarro] aponta um plágio de Schubert na canção *Amo-te muito* e um erro de prosódia musical em *Ora, dize-me a verdade*, por ter o autor feito recair uma sílaba átona do verso num tempo forte da música.” (PEREIRA, 2007, p. 115)

Na retórica da Antiguidade, os diferentes tons de voz utilizados para se pronunciar os múltiplos acentos geravam um tipo de melodia *implícita*, aquilo que Cícero chamava de *cantus obscurior*, uma espécie de canto nascido da própria pronúncia dos acentos gramaticais. Para o caso da música sacra católica, é relevante sobretudo uma apreciação do desenvolvimento do Latim no período dito Pós-Clássico, do final do século IV até à formação das línguas neolatinas. Com efeito, é justamente nos séculos V e VI em que, com a codificação do canto litúrgico por obra do Papa São Gregório Magno, há uma maior e mais intensa produção musical na Igreja de Roma e, portanto, o cerne do repertório gregoriano possui íntima relação com o acento latino de tal época. (FERRETTI, 1934, p. 5-7)

O chamado período Pós-clássico tem como base linguística o Latim com três características fundamentais: 1) ausência de quantidade prosódica, 2) acento melódico-intensivo e 3) acento secundário binário. Neste Latim o acento gerava uma primazia de uma determinada sílaba sobre as demais, tornando-a, assim, um centro de unidade ao qual convergiam e da qual dependiam as demais. Por isso, tal sílaba era comumente chamada de *alma* da palavra: *accentus anima vocis* (o acento é a alma da palavra). Os oradores costumavam colocar tal sílaba em relevo por meio de uma inflexão de voz mais elevada, em contraposição às outras sílabas pronunciadas em tom mais grave. E é desta sucessão de tons agudos, graves e médios que nasce um tipo de melodia natural e embrionária de todo o repertório gregoriano. (FERRETTI, 1934, p. 7-8; 14)

Aponta Ferretti que, no que concerne à relação da estrutura melódica do canto gregoriano com o acento da língua latina, pode-se estabelecer o seguinte princípio geral: “A melodia gregoriana na sua linha arquitetônica é calcada sobre o acento gramatical do texto litúrgico. O que significa que o ápice melódico coincide geralmente com o acento tônico da palavra.” (FERRETTI, 1934, p. 16, tradução nossa) Assim, haveria uma lei constante na composição do cantochão católico: o respeito pela musicalidade do acento latino e o intuito de nele se inspirar, o que se evidencia pelo destaque que é dado ao acento por meio de notas ou grupos de notas mais agudas. Para Ferretti, “música alguma soube criar uma união tão perfeita entre texto e melodia como a música gregoriana; do que resulta seu alto valor expressivo e incalculável mérito artístico.” (FERRETTI, 1934, p. 19, tradução nossa)

O embrião melódico gregoriano, portanto, procede da própria disposição declamatória dos acentos do texto. Tal melodia originária, contudo, pode ser

desenvolvida e variada de três diferentes maneiras sob o ponto de vista do estilo da melodia: 1) *canto silábico*, em que a cada sílaba do texto corresponde uma nota musical; 2) *canto neumático*, em que a algumas sílabas do texto correspondem pequenos grupos de notas; e 3) *canto melismático*, em que a algumas sílabas do texto corresponde grande quantidade de notas. (FERRETTI, 1934, p. 16-21) Esse tríplice estilo melódico é determinado por três razões: pela ação ou momento litúrgico, pelo grau de solenidade litúrgica e por quem canta. (FERRETTI, 1934, p. 3-5) (FIGURA 1)

The figure shows three musical examples for the text 'A-ve, Ma-ri-a'. At the top, two simple notations are shown: 'A-ve, Ma-ri-a.' with a single note per syllable, and 'A-ve, Ma-ri-a.' with a group of notes per syllable. Below these are three staves:

- I. Antifona: Stile sillabico.** Shows a simple melody where each syllable is represented by a single note.
- II. Responsório: Stile neumatico.** Shows a melody where syllables are represented by small groups of notes.
- III. Offertório: Stile fiorito.** Shows a highly ornate melody with many notes per syllable.

FIGURA 1 Acentos gramaticais em *Ave Maria* e três variações sobre a melodia embrionária  
 FONTE: Ferretti (1934, p. 21)

À referida *lei do acento* no cantochão houve algumas exceções. Muitas vezes, a lei de que a nota mais aguda ou o grupo de notas mais ornamentado coincida com o acento tônico da palavra cedeu lugar a exigências de outra ordem, seja rítmica, formal ou fraseológica.<sup>51</sup>

Não só no canto gregoriano, mas também na polifonia clássica dos séculos XVI e XVII a *lei do acento latino* foi grandemente respeitada pelos compositores na elaboração de suas linhas melódicas. Ainda que o estilo imitativo muitas vezes

<sup>51</sup> Ferretti indica que cerca de 80% do repertório gregoriano da Missa segue estritamente a *lei do acento*. (1934, p. 24) Ferretti identifica seis exceções à lei do acento no repertório de canto gregoriano: 1) no tenor simples na salmodia do Ofício e nos recitativos, caso este em que a recitação é retilínea (*recto tono*); 2) na cadência dos cantos silábicos, em que as duas notas finais são a mesma nota; 3) no acento fraseológico, caso em que se sacrifica a lei do acento em função do fraseado musical; 4) na preparação melódica, em que a nota ou grupo de acento é precedido por um trecho melódico que conduz à nota de entoação; 5) nas versões erradas de melodias gregorianas antigas; 6) na adaptação de melodias antigas a novos textos, gerando exceções à lei do acento latino; e 7) nas composições pós-clássicas, isto é, em hinos, sequências e tropos, ficando a posição do acento tônico muitas vezes submetido a uma melodia que era aplicada a estrofes diversas de um texto. (ibidem, p. 24-38)



impeça uma estrita observância de tal regra, vários são os exemplos de compositores renascentistas em que a melodia apresentava seus pontos culminantes nas sílabas acentuadas: “Um exame atento das composições da polifonia clássica demonstra que os músicos desta época percebiam fortemente o caráter melódico do acento tônico latino, já que, tal como os gregorianistas, também faziam-no coincidir, na medida do possível, com a nota mais aguda da melodia.” (FERRETTI, 1934, p. 40, tradução nossa) (FIGURA 2)



FIGURA 2 Palestrina: Ofertório de Pentecostes, *Confirma hoc Deus* – voz de soprano  
 FONTE: Ferretti (1934, p. 40)

Esta preeminência do elemento *oratório* na construção da melodia gregoriana, e também na música sacra posterior, perpassa todo o fraseado musical. De fato, assim como uma única sílaba tem seu ponto privilegiado na sílaba acentuada, assim também uma frase em Latim possui uma estrutura em arco, isto é, há uma ascensão e uma deposição, sendo o centro de tal unidade a palavra que carrega o chamado acento fraseológico. (FERRETTI, 1934, p. 43) Resulta, pois, que para a análise estilística, é fundamental a investigação do modo como a estrutura melódica relaciona-se com a disposição dos acentos graves e agudos das palavras e com a estrutura fraseológica do texto.

Finalmente, um outro aspecto inerente à relação do texto com a música está no modo como determinados padrões musicais podem corroborar um dado significado semântico. Para a avaliação deste aspecto, consideramos pertinente uma dupla perspectiva. Em primeiro lugar, a investigação de eventuais *figuralismos* (*madrigalismos* ou *Word painting*), isto é, aquelas situações em que o compositor pretende representar diretamente em música o significado literal de uma ou mais palavras do texto. Assim, por exemplo, o emprego de pausas em trechos do texto que repete a ideia de silêncio e o uso de escalas ascendentes e descendentes em palavras que denotam subida ou descida. Encontra-se tais procedimentos no canto gregoriano, como, por exemplo, no Intróito do IV Domingo do Advento, o famoso *Rorate caeli*, cujo texto é: *Rorate caeli desuper, et nubes pluant justum: aperiatur terra et germinet Salvatorem* (“Ó céus, derramai dessas alturas o vosso orvalho: e

que as nuvens chovam o justo. Abra-se a terra e floresça o Salvador”). Nesta peça, o compositor gregoriano evoca a ideia do céu por meio do ponto melódico culminante coincidente com a palavra *desuper* (*altura*), assim como associa a chuva e a terra com o perfil melódico descendente. Em Palestrina, também ocorre de modo eventual esse tipo de representação quase pictórica de uma palavra. Já Zarlino em seu *L'institutioni harmoniche* (1558) indicava tal tendência musical da época: “é a intenção dos compositores modernos, quando eles usam linhas melódicas descendentes para descrever algo grave ou sombrio, tais como descida, medo, lamentação, lágrimas etc., enquanto que usam linhas melódicas ascendentes para expressar elevação, veemência, subida, alegria e riso.” (apud JEPPESEN, 2005, p. 38-39)

Em segundo lugar, há ainda a perspectiva de se identificar os recursos musicais empregados por um compositor como efeitos de natureza expressiva, visando transmitir ao ouvinte um determinado caráter musical geralmente relacionado a alguma paixão humana. Para tal tipo de abordagem, julgamos conveniente a utilização de algumas ferramentas analíticas propostas por D. Cooke em *The Language of Music*, inclusive em razão do viés intertextual que naturalmente se encontra em sua teoria.

Segundo Cooke, apesar de possuir suas próprias leis técnicas, a música, quando considerada como expressão, possui três aspectos estreitamente relacionados às artes da *arquitetura*, da *pintura* e da *literatura*. (COOKE, 1973, p. 33) Há na música, em primeiro lugar, o aspecto puramente *arquitetônico*, tal como encontrado em muitas obras polifônicas, em que o resultado se mede pela apreciação estética da beleza da pura forma. (COOKE, 1973, p. 1-6) Em segundo lugar, há o aspecto *pictórico*, encontrado em um número limitado de obras, nos quais algumas passagens procuram representar objetos externos pertencentes ao mundo natural, seja por *imitação direta* (ex: um cuco ou um instrumento de caça), por *imitação aproximada* (ex: escalas cromáticas das cordas imitando o vento ou o toque de tímpanos imitando um trovão) ou por *sugestão ou simbolismo* (ex: representação de objetos puramente visuais por meio de sons cujo efeito auditivo seja similar ao efeito visual provocado pelo objeto visível: luz, nuvens, montanhas etc.). (COOKE, 1973, p. 6-10)

Em terceiro lugar, finalmente, há o aspecto *literário*, encontrado na maioria da música ocidental desde o século XV até atualmente. Trata-se da música

enquanto linguagem de emoções e é neste aspecto que recai a atenção de Cooke: o *poder inerente aos sons de suscitar afetos*. Daí o objetivo de sua pesquisa ser o de descobrir como a música funciona como uma linguagem, estabelecer os termos do seu vocabulário e explicar como tais termos podem expressar devidamente as emoções. (COOKE, 1973, p. 34)

O conceito germinal de Cooke é o de que o elemento fundamental na música ocidental é a *altura* e, principalmente, a tensão tonal originada na relação entre os diferentes sons de uma escala. Este sistema tensional deriva-se da teoria musical fundamentada no fenômeno acústico da *série harmônica* e, portanto, é nela que estaria a explicação última das relações de atratividade entre os sons. Assim, por exemplo, os primeiros harmônicos (nota fundamental, sua oitava, sua quinta e sua terça maior) definiriam o que se entende por tríade maior e seria essa, portanto, como que a expressão da natureza, a formação harmônica mais natural e, então, a expressão sonora mais imediata do prazer e da alegria. A tríade menor, por sua vez, seria a representação musical da tristeza, na medida em que a terça menor seria um rebaixamento da satisfatória e natural terça maior. (COOKE, 1973, p. 40-64)

Ainda que o foco de atenção de Cooke seja o parâmetro *altura*, ele reconhece que o efeito expressivo radicado nas tensões tonais entre os graus da escala podem ser incrementados ou enfraquecidos por meio do que ele chama de *agentes vitalizadores*: 1) o *volume*, diretamente proporcional à ênfase dada ao que é expresso; 2) o *tempo*, pela distinção binário (regular, masculino) ou ternário (solto, feminino), pelo acento rítmico e pelo *andamento*, cuja velocidade é diretamente proporcional à animação afetiva representada; e 3) a *altura*, considerada no âmbito dos contornos melódicos: subida melódica em modo maior como afirmação de alegria, em modo menor como emanção de dor, saltos de quinta como aspiração e saltos descendentes como forte submissão.; e 4) a *cor tonal*, o timbre e densidade sonora utilizada: textura densa como expressiva de ênfase emocional, em oposição à textura esparsa, representativa de suavidade. (COOKE, 1973, p. 94-112)

O ponto-chave da teoria de Cooke reside no que ele denomina *termos básicos do vocabulário musical*. Trata-se de uma formulação proposta de dezesseis padrões melódicos que atuam como uma convenção musical com finalidade expressiva. O fundamento para tal categorização continua sendo basicamente as tensões tonais entre os graus da escala e a dualidade maior-menor característico do tonalismo ocidental.

Nº	SEQUÊNCIA MELÓDICA (graus da escala)	CARACTERÍSTICA EXPRESSIVA	EXEMPLO MUSICAL
1	Subida 1-(2)-3-(4)-5 (maior)	Ativa e assertiva emoção de alegria, triunfo, aspiração, exuberância.	
2	Subida 5-1-(2)-3 (maior)	Sentimento de alegria, pura e simples.	
3	Subida 1-(2)-3-(4)-5 (menor)	Emoção de dor, asserção de tristeza.	
4	Subida 5-1-(2)-3 (menor)	Emoção de dor, pura tragédia; subindo da dominante inferior até a terça menor através da tônica: coragem.	
5	Descida 5-(4)-3-(2)-1 (maior)	Subida indica emoção sobrevinda, e a descida da dominante para a tônica (ponto de repouso) expressa a experiência passiva da alegria, aceitação da bênção, consolação etc. ("chegar em casa").	
6	Descida 5-(4)-3-(2)-1 (menor)	Chegada de uma emoção dolorosa, em um contexto de fim, submissão ou aceitação da dor, desencorajamento e depressão, sofrimento passivo, desespero causado pela morte.	
7	Arco 5-3-(2)-1 (menor)	Explosão passional de emoção dolorosa, contra a qual não se protesta, mas se aceita, tristeza inquieta, fluxo e refluxo de tristeza.	
8	1-(2)-3-(2)-1 (menor)	Contexto de imobilidade, nem sobe para protestar e nem desce para aceitar, expressa obsessão por sentimentos sombrios.	
9	(5)-6-5 (maior)	Alegre serenidade, suave elemento de desejo ou súplica.	
10	(5)-6-5 (menor)	Explosão de angústia, aflição.	
11	1-2-3-2 (menor)	Fusão da relação entre tônica e 3ª. menor com o efeito emocional da progressão 6-5; emoção de dor.	
12	1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 (maior)	Inocência e pureza dos anjos e das crianças, ou algum fenômeno natural com qualidades semelhantes.	
13	1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 (menor)	Poderosa afirmação de uma infelicidade fundamental.	
14	8-7-6-5 (maior)	Chegada de uma emoção de alegria, uma aceitação de conforto, consolação ou completude, sentido de continuidade (dominante).	
15	8-7-6-5 (menor)	Chegada de uma emoção dolorosa, um sofrimento passivo, aceitação da dor, desespero conectado com a morte, sentido de continuidade (dominante).	
16	Escala cromática descendente	Descida desesperada mais exaustiva, aumentando o elemento de dor através de toda tensão cromática possível.	

TABELA 4 Termos básicos do vocabulário musical  
 FONTE: Cooke (1973, p.115-165)

Do que foi exposto, concluímos que nos parece útil como ferramenta analítica a avaliação de como o compositor se vale dos supracitados *termos do vocabulário musical*, bem como das *funções expressivas dos graus da escala* e, finalmente, dos *agentes vitalizadores*. Entendemos que estes três elementos não apenas contribuem à identificação das características estilísticas de uma determinada amostra de repertório, como também auxilia considerá-la enquanto representante individual de amplo compartilhamento de uma linguagem musical comum com viés expressivo, aproximando-se, assim, do tipo de abordagem característico dos estudos de intertextualidade musical.

Além de todos os elementos já indicados como ferramentas para a análise estilística, indicamos, enfim, um último item que se mostra relevante para o caso específico da música sacra católica: a questão do *modelo pré-composicional*. Trata-se, em suma, de colocar as peças musicais analisadas em comparação direta a normas/restrições que *a priori* determinem os procedimentos compositivos. Com efeito, uma vez que a música sacra tem um papel funcional enquanto parte integrante da liturgia católica, decorre que há restrições quanto ao próprio texto que se apresenta a ser musicado, pois deve ser devidamente aprovado pelas autoridades da Igreja Católica. Além disso, há outros ordenamentos que implicam a adequação das formas musicais às necessidades dos atos de culto, regidos por leis próprias. Outras prescrições ainda são aquelas pelas quais, ao longo dos séculos, as autoridades da Igreja foram impondo àqueles que se dedicavam à composição ou à execução de músicas próprias à liturgia, uma série de restrições quanto a instrumentos, estilos, ritmos e formas musicais. Dada, contudo, a complexidade e a amplitude histórica de tal tema, reservamos o capítulo seguinte da presente tese a tratá-lo mais profundamente, uma vez que extrapola os limites da pura teoria/análise musical.

## **2.2. INTERTEXTUALIDADE MUSICAL**

### **2.2.1. Definições**

O termo *intertextualidade* foi cunhado pela crítica literária Júlia Kristeva (1941-) e abrange todo o âmbito de possíveis *relações de semelhança entre textos distintos*, desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos. Denota uma

abordagem do texto não enquanto entidade independente, mas sim como resposta a outros textos preexistentes. Esta visão foi transposta para o campo da música por volta dos anos 80 do século XX com o intuito de superar os limites da noção de *empréstimo* e direcionar-se para uma compreensão mais ampla da obra musical:

Em estudos de músicas mais recentes, a “intertextualidade” foi usada em razão de sua amplitude e pelas conexões que sugere com a teoria literária moderna em geral. Abarcando tudo desde a citação direta até a alusão estilística e o uso de convenções, uma abordagem intertextual pode contemplar o âmbito inteiro de modos como uma obra musical pode referir-se ou modelar-se a outras obras musicais. Interpretar estas relações como sinais dentro de uma teoria semiótica pode esclarecer o significado da obra, assim como um estudo de associações a outra música pode conduzir para o ouvinte. (BURKHOLDER, 2001, tradução nossa)

Nesse sentido, utilizou-se o conceito de *intertextualidade* em música como um substrato teórico consistente tanto para se evitar fazer afirmações históricas sem evidências como também para tornar mais fácil a abordagem da obra musical do ponto de vista semiótico. (BURKHOLDER, 2001)

### 2.2.2. Categorias

Os autores que têm se dedicado à questão da intertextualidade musical costumam indicar algumas *categorias* de classificação para os diferentes procedimentos compositivos que apontam para algum nível de semelhança entre obras ou estilos diversos. Nota-se, contudo, que não há uma uniformidade na nomenclatura empregada, a qual, muitas vezes, restringe-se a uma replicação de termos oriundos da teoria literária, mas sem a devida adequação ao campo específico da análise musical.

Em *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*, J. N. Straus faz uma abordagem da música do século XX considerando-a enquanto obras estilisticamente progressistas mas permeadas por sonoridades, formas e gestos musicais tradicionais. Identifica, então, três modelos de influência artística e apresenta uma lista de oito *estratégias*, análogas àquelas que Bloom chama *razões revisionárias*, e que teriam sido utilizadas pelos compositores do século XX para a releitura do passado (reinterpretação de antigas formas, elementos estilísticos, sonoridades etc.): *motivização*, *generalização*, *marginalização*, *centralização*, *compressão*, *fragmentação*, *neutralização* e *simetrização*. Segundo

Straus, “tais estratégias, mais do que qualquer estrutura musical específica, define uma prática comum [musical] do século XX.” (STRAUS, 1990, p. 17, tradução nossa)

Dentro da produção musicológica brasileira, destacamos, como possível referência teórica para a intertextualidade musical, o artigo “A intertextualidade musical como fenômeno”, de Barbosa & Barrenechea. Os autores ali discutem qual seria o processo analítico adequado para se estudar a influência musical e demonstrar a intertextualidade em música. Propõem, então, sete categorias de intertextualidade musical: entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção. (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 133-134; cf. idem, 2005)

Em *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*, O. Corrado descreve a *intertextualidade* como um termo oriundo da teoria literária do russo M. Bakhtin (1895-1975) e como referente ao conjunto de relações demonstráveis no interior de um dado texto as quais o aproximam a outros textos do mesmo autor ou a modelos literários aos quais pode fazer referência. No caso da música, Corrado distingue duas grandes áreas: a 1) *área intrasemiótica*, que contém os fatos produzidos com meios estritamente musicais; e a 2) *área intersemiótica*, que reúne fenômenos derivados de relações com outros discursos (linguagem verbal imagem etc.). (CORRADO, 1992, p. 34) A intertextualidade musical propriamente dita diria respeito à área intrasemiótica, na qual Corrado identifica três grandes categorias:

1. *Citação de materiais geradores* ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um *cantus firmus*). (CORRADO, 1992, p. 34-35)

2. *Citação estilística*, falsa citação ou citação sintética. Consiste na reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.). (CORRADO, 1992, p. 35-36)

3. *Citação textual*. Consiste na incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente: (CORRADO, 1992, p. 36-40)

a) *Auto-citação*. Consiste no aproveitamento que um compositor realiza de material temático de outras obras suas (ex: material temático utilizado por Beethoven no último movimento da *Sinfonia nº 7 op.55*, no balé *As criaturas de*

*Prometeu op.43*, no nº 7 das *Contradanças para orquestra op.140* e nas *Variações Eroica op.35*).

b) *Transcrição criativa*. Consiste na elaboração de nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra preexistente (ex: transcrições que I. Stravinsky (1882-1971) fez de madrigais de C. Gesualdo (1566-1613) e *lieder* de H. Wolf (1860-1903), incorporando-as em suas obras *Monumentum* e *Duas canções sacras*).

c) *Empréstimo temático*. Consiste na utilização de um tema alheio que serve de ponto de partida para elaborações de carácter original (ex: *Variações sobre um tema de Diabelli op.120*, de Beethoven).

d) *Citação com intenção referencial*. Consiste na utilização de fragmentos de obras de repertório folclórico ou popular com intenção evocativa de determinada cultura (nacionalismo), ou com fins autobiográfico (ex: obras de G. Mahler (1860-1911) ou C. Ives (1874-1954)), ou com fins de homenagem a outros compositores ou a um passado sancionado (citação de *Tristão e Isolada*, de Wagner (1813-1883), em obras de C. Debussy (1862-1918) e A. Berg (1885-1935)), ou mesmo citação de hinos nacionais ou religiosos, o que esbarra na noção de *interdiscursividade*, uma vez que um hino compõe-se de texto e música.

Em *Música e intertextualidad*, R. López Cano remete-se ao conceito de intertextualidade introduzido por Julia Kristeva, a saber, o de que todo texto constitua-se de certa forma como um mosaico de citações ou transformações de outros textos. Nesse sentido, entende-se *intertexto* como o conjunto de textos que se relacionam com aquele que presentemente seja objeto de atenção e leitura. (LÓPEZ CANO, 2007, p. 31) Transpondo tal concepção para o campo da música, López Cano identifica cinco categorias de intertextualidade. A primeira seria a *citação*, que é a referência, em um dado momento de uma obra musical, a uma outra obra concreta do próprio compositor ou de outro. A segunda é a *paródia*, entendida como o uso de um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica, mas apenas como ponto de partida para uma nova composição. A terceira é a *transformação de um original*, entendida como a revisão, o arranjo ou uma versão que um compositor faz de uma obra alheia. A quarta seria as *tópicas*, isto é, a referência feita em uma obra a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente, mas não a uma obra específica. A quinta e última seria a *alusão*, referência vaga a um estilo geral de um compositor ou a um tipo de música específico; (LÓPEZ CANO, 2007, p. 31-36)



Como López Cano inclui as *tópicas* como uma categoria de intertextualidade musical, consideramos relevante também incluir nesta presente seção uma breve discussão sobre tal tema. Sabe-se que tal conceito foi introduzido por L. Ratner em seu estudo *Classic Music: Expression, Form and Style*, no qual procura elaborar um léxico das *tópicas* utilizadas pelos compositores do Classicismo. Trata-se basicamente de identificar aqueles padrões referenciais que funcionam em tal repertório como um símbolo ou uma representação de algo: “matéria para o discurso musical” representando afetos ou ideias específicas claramente reconhecíveis aos ouvintes contemporâneos à obra considerada. (RATNER, 1980, p. 9) Este tipo de abordagem analítica foi amplamente explorado por autores como K. Agawu, W. Jamison, Allanbrook, J. Bellman e R. Monelle. (DICKENSHEETS, 2012, p. 97) Para os fins da presente pesquisa, julgamos suficiente, contudo, apenas uma consideração sucinta daquelas *tópicas* que alguns autores identificaram como características do Romantismo do século XIX, uma vez que é nesse contexto estético que Nepomuceno, a princípio, está inserido. Para tanto, tomamos como referência o artigo “The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century”, de J. Dickensheets.

Para Dickensheets, os compositores do Romantismo europeu mantiveram o uso das *tópicas*, herdando, assim, uma linguagem que remonta aos séculos XVII e XVIII, mas adaptando-as à nova estética de seu tempo. A linguagem *tópica* romântica abrangeria desde padrões restritos, tais como danças e marchas, até estilos musicais distintos e dialetos musicais complexos. De qualquer forma, as *tópicas* românticas continuariam agindo como suas predecessoras históricas, a saber, mantendo seu significado extramusical mesmo quando se trata de um conteúdo não programático. (DICKENSHEETS, 2012, p. 99-100)

Dickensheets apresenta, então, um léxico de *tópicas românticas*, tanto as que foram retidas do repertório clássico como também aquelas que foram elaboradas durante o próprio século XIX. Essas *tópicas* dividem-se em três grupos: *tipos*, *estilos* e *dialetos*. Os *tipos* incluem um mínimo de gestos, geralmente focando sobre elementos rítmicos associados com um movimento físico para, assim, definir-se um caráter musical (*minuto*, *giga* e *marcha*). Os *estilos* incluem uma mistura de gestos que evocam um afeto ou trazem à mente algo extramusical (ex: *estilo militar*, *música de caça*, *estilo pastoral*, *estilo fantasia*, *estilo de canto*, *estilo de canção*, *estilo de noturno*, *estilo de ária*, *estilo apaixonado*, *estilo virtuosístico*, *estilo*

*declamatório, estilo Biedemeier, estilo tempestade, estilo heroico, estilo demoníaco, música mágica e estilo arcaizantes*). Os *dialetos*, enfim, são mais complexos, geralmente incluindo ampla gama de gestos e também outros estilos, visando-se evocar, assim, fortes associações extramusicais (*cavalheiresco, bardo e exótico*). (DICKENSHEETS, 2012, p. 101-131)

Pode-se verificar, contudo, que não há uma uniformidade na nomenclatura analítica utilizada por autores que se dedicaram à tentativa de classificar as diferentes modalidades de relação intertextual no âmbito da música. A título de síntese, propomos uma breve discussão sobre semelhanças e diferenças entre as categorias propostas pelos autores considerados e, em seguida, apresentamos um quadro-resumo das considerações realizadas.

Entendemos que uma das dificuldades encontradas na categorização das relações musicais intertextuais deve-se a uma ausência de sistematização quanto às diferentes *escalas* envolvidas na análise dita intertextual. Como um primeiro passo para tentar remediar-se isso, propomos uma organização em termos das três escalas utilizadas por alguns analistas: o nível *macro* (seções, movimentos ou obras), *médio* (seções, sentenças, períodos) e *micro* (motivo, semifrases e frases), tal como já empregado na análise estilística.

O primeiro e menor nível estrutural em que haveria uma categoria intertextual é o do *motivo*. Entende-se por *motivo* um pequeno fragmento melódico utilizado como elemento primário da composição musical. Sua amplitude geralmente restringe-se a um único compasso, não ultrapassa seis ou sete notas e caracteriza-se pelo contorno melódico com sua devida implicação harmônica e pelo seu ritmo.<sup>52</sup> Nesse âmbito da forma musical, tem-se a primeira categoria de Straus, a *motivização*, em que o conteúdo motivico de uma obra precedente é intensificado na nova obra, enquanto que a segunda, a *generalização*, também se focaliza sobre o nível motivico, na medida em que se refere a um motivo de uma obra precedente tornando-se membro de um novo conjunto de alturas na nova obra. A primeira categoria de Barrenechea é a chamada *entidades orgânicas elementares*, em que

<sup>52</sup> “O motivo é um fragmento melódico curto utilizado como elemento construtivo. Entretanto, nem toda figura melódica breve é um motivo. Para agir como elemento construtivo e, então, constituir um motivo, um fragmento melódico deve aparecer pelo menos duas vezes, ainda que as repetições não sejam iguais à forma original. Um motivo pode ser tão curto como duas notas ... raramente tem mais que seis ou sete notas. O motivo é caracterizado pelo contorno melódico, com sua implicação harmônica e especialmente pelo seu ritmo. Algumas melodias são construídas com somente um motivo. Mais frequentemente a melodia contém dois ou mesmo três motivos.” (GREEN, 1979, p. 31, tradução nossa)

um elemento musical de pequena dimensão é utilizado em outro contexto musical. Corrado não apresenta uma categoria intertextual explicitamente destinada ao nível motivico, entretanto esse nível é abarcado na terceira classe que ele menciona para a categoria *auto-citação*, a saber, a *citação com intenção referencial*, em que se utilizam *fragmentos de obras* precedentes. A primeira categoria de López Cano, a *citação*, diz respeito à referência que uma dada obra faz a um trecho de uma obra precedente, mas não se restringe ao nível motivico e, considerando-se as quatro exigências que o autor apresenta para a realização de tal categoria, supõe-se que ela se refira mais propriamente ao nível temático do que simplesmente à citação de elementos motivicos.

O segundo nível estrutural em que se dá as relações intertextuais é o da *frase musical*. Pode-se entender a frase musical como uma unidade estrutural que expressa um pensamento musical mais ou menos completo e que atinge um ponto de relativo repouso por meio de fórmulas cadenciais.<sup>53</sup> Nas categorias de intertextualidade vistas anteriormente não se encontra alguma que seja específica deste nível formal, ainda que seja possível que algumas delas englobem essas unidades formais. Há, por exemplo, *extrato* e *paráfrase* de Barrenechea: citação literal de um trecho musical. De Corrado, tem-se a *citação de materiais geradores*, tal como ocorre na apropriação de uma frase musical de outra obra para servir de *cantus firmus* em uma nova obra, e a *citação com intenção referencial*, que é a utilização de fragmentos de obras. Enfim, a *paródia*, de López Cano, que é a utilização de um fragmento de obra específica como ponto de partida para uma nova composição.

Parece-nos, contudo, que grande parte das categorias intertextuais recaem na ideia de *tema*, o qual, estruturalmente, pertence ao nível do *período musical*, isto é, daquela unidade formal constituída por diferentes frases.<sup>54</sup> É no tema que se tem

---

<sup>53</sup> “A menor unidade estrutural é a *frase*, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. [...] O comprimento de uma frase pode variar em amplos limites, sendo que o compasso e o tempo influem diretamente em sua extensão. Nos compassos compostos, uma extensão de dois compassos pode ser considerada um padrão médio; nos compassos simples, uma medida de quatro compassos é a mais normal.” (SCHOENBERG, 2012, p. 29-30) “Uma frase é a menor passagem musical que, tendo alcançado um ponto de relativo repouso, expressou um mais ou menos completo pensamento musical. [...] O objetivo imediato da frase é sua cadência, os acordes que a levam a um fechamento.” (GREEN, 1979, p. 7-8)

<sup>54</sup> “Quando ouvimos duas ou mais frases como uma unidade mais ampla, pode descrever o resultado de três formas: são um *período*, um *grupo de frases* ou uma *cadeia de frases*.” (GREEN, 1979, p. 50)

uma ideia musical completa, o que se traduz num sentido de completude melódica, rítmica e harmônica, pela qual o referido trecho se apresenta ao ouvinte como um elemento íntegro e definidor do caráter da obra musical em questão.<sup>55</sup>

Em Corrado tem-se, nesse sentido, dentro da categoria de *citação textual*, a *auto-citação*, que é o aproveitamento do *material temático* de obras precedentes. Há também o *empréstimo temático*, que é o uso de um tema musical para a elaboração de uma obra original, e, enfim, a *citação com intenção referencial*, que certamente recai, ainda que não exclusivamente, sobre o caráter temático de trechos musicais de obras preexistentes. Em López Cano, a noção de *citação* parece ser melhor apropriada a este âmbito do *período musical* em seu caráter de *tema*, uma vez que uma das quatro condições que o autor inclui nesta categoria é que a referência seja forte, evidente e facilmente reconhecível, o que melhor se coaduna com a própria noção de *tema*. Também a categoria de *paródia* recai sobre a ideia de *tema*, seja como ponto de partida para a nova composição seja como substrato para reelaboração geral. De Barrenechea tem-se novamente o *extrato* e a *paráfrase* como categorias apropriadas ao nível estrutural do período musical.

No degrau seguinte de complexidade formal na estruturação musical, os períodos binários ou ternários combinam-se em agrupamentos maiores constituindo, então, as grandes seções que configuram as obras musicais enquanto tais. Daí, então, a tradicional nomenclatura analítica que, considerando os graus de

---

Para Green, a cadeia de frases é constituída pela concatenação consecutiva de frases *dissemelhantes*. Quando ao menos duas dessas frases são *similares*, então se teria um grupo de frases. Finalmente, quando as frases, similares ou não, relacionam-se em virtude da organização harmônica ou da estrutural tonal, então se tem um período: “A frase final do período completa o movimento harmônico que a frase ou frases precedentes deixaram incompleto. [...] No uso comum [dos teóricos] tais frases são chamadas *antecedente* e *consequente*.” (p. 53-56)

<sup>55</sup> “O *tema* é precisamente o pensamento, a ideia, a qual surge, total ou parcialmente, uma composição; é portanto, inevitável que este pensamento, esta ideia, compreenda (no período musical que a expressa) um conjunto relativamente amplo e complexo de elementos, de motivos, que contribuam à determinação de seu caráter, de seu valor, de seu significado. Não deverá, portanto, confundir-se *tema* nem com *motivo* e nem com *inciso*, que são somente princípios de tema: isto é, não deverá confundir-se o conjunto com as suas partes nem com o seu começo. O tema, assim concebido, deve ser um período, duplo ou triplo, mas sempre *concreto*, *eficaz*, de maneira a afirmar-se na mente e no sentimento do ouvinte, como algo vital e relativamente completo. Com relação à tonalidade, o tema está ligado sempre ao seu próprio tom, ou a uma determinada modulação; tom ou modulação tão característicos do tema mesmo como as fórmulas rítmicas, melódicas, harmônicas que o integram.” (BAS, 1957, p. 164, tradução nossa) “Uma ideia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença. Estas estruturas normalmente aparecem na música clássica como partes de grandes formas (por exemplo, o A na forma ABA’), mas são ocasionalmente independentes (por exemplo, nas canções estróficas). Não são muitos os diferentes tipos de estruturas, mas eles são similares, ao menos, em dois aspectos: centram-se ao redor de uma tônica e possuem um final bem definido. Nos casos mais simples, estas estruturas consistem em um número par de compassos, geralmente oito ou um múltiplo de oito.” (SCHOENBERG, 2012, p. 48)

similaridade entre os períodos musicais, classifica as formas musicais como binárias, ternárias etc. até se chegar nas grandes formas cíclicas. (GREEN, 1979, p. 73s) Para este nível de complexidade formal, coincidente com a própria extensão das peças individuais ou dos movimentos constituintes de uma obra cíclica, os autores supracitados reservam algumas categorias de intertextualidade. Trata-se aqui, pois, da citação que uma obra faz não mais de elementos motivicos ou temáticos mas sim de esquemas formais amplos ou mesmo de reinvenções e transcrições que abrangem uma obra preexistente considerada em sua integralidade. De Barrenechea tem-se a *paródia*, que é a recriação (ou subversão) de uma obra musical; e a *reinvenção*, que é a releitura livre de uma obra preexistente, produzindo um efeito antagônico. De Corrado, tem-se a *citação de esquemas formais*, que designa justamente a apropriação deliberada de uma organização formal específica de obra preexistente; e a *transcrição criativa*, que é a elaboração de uma nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra anterior. De López Cano, finalmente, tem-se a *transformação de um original*, que é a revisão, o arranjo ou a versão que um compositor faz de uma obra alheia.

Dessa discussão sobre as categorias intertextuais sob o viés da análise formal, chega-se, portanto, à seguinte síntese:

	<b>MICRO ESCALA</b> - motivos, semifrases e frases	<b>MÉDIA ESCALA</b> - períodos, sentenças e seções	<b>MACRO ESCALA</b> - obra completa ou movimentos individuais
Straus	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Motivização</i></li> <li>• <i>Generalização</i></li> </ul>	x	x
Barrenechea	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Entidades orgânicas elementares</i></li> <li>• <i>Extrato</i></li> <li>• <i>Paráfrase</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Extrato</i></li> <li>• <i>Paráfrase</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Paródia</i></li> <li>• <i>Reinvenção</i></li> </ul>
Corrado	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Citação com intenção referencial</i></li> <li>• <i>Citação de materiais geradores</i></li> <li>• <i>Citação com intenção referencial</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Auto-citação</i></li> <li>• <i>Empréstimo temático</i></li> <li>• <i>Citação com intenção referencial</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Citação de esquemas formais</i></li> <li>• <i>Transcrição criativa</i></li> </ul>
López Cano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Citação</i></li> <li>• <i>Paródia</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Citação</i></li> <li>• <i>Paródia</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Transformação de um original</i></li> </ul>

TABELA 5 Categorias de intertextualidade musical nas três escalas formais  
 FONTE: O autor (2019)

Surge a questão, então, de em que nível estrutural da obra musical se aplicam as demais categorias de intertextualidade mencionadas pelos referidos autores e que não se enquadraram na tríplice divisão formal. Pode-se responder que as referidas categorias não-estruturais têm em comum o fato de não designarem a referência de uma dada obra *a uma obra específica*, mas sim a algo *comum a um grupo de obras*. Utilizando-se da nomenclatura de Meyer, pode-se afirmar que se tratam de categorias intertextuais que radicam no *dialeto* (estilo compartilhado por um grupo de compositores), no *idioma* (estilo de um determinado compositor) ou simplesmente em *regras e estratégias*. De fato, Straus refere-se em algumas categorias a procedimentos compositivos que são comuns à prática musical da música ocidental do século XVII ao século XIX (tríades, progressões lineares baseadas em intervalos da tríade, relações funcionais entre as tríades etc.), algo que, portanto, reside no nível das *regras* na teoria de Meyer e, portanto, anterior à própria distinção estilística entre compositores ou entre escolas diferentes que compartilham um conjunto comum de procedimentos compositivos e ideais estéticos.

### 2.3. MODELO ANALÍTICO

Tendo-se considerado tanto a teoria de Meyer e LaRue para análise estilística, como as diferentes categorias de intertextualidade musical e alguns elementos especificamente pertinentes à música de caráter sacro/religioso, propomos, a modo de conclusão da presente seção, uma síntese do modelo analítico que pretendemos utilizar para o estudo da obra sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno.

Em nossas análise procuraremos, primeiramente, explicitar os *antecedentes* de cada peça, isto é, avaliar o contexto histórico, biográfico e estético em que cada peça individualmente está inserida. Nessa primeira etapa também visaremos identificar potenciais referenciais externos à obra de Nepomuceno que auxiliem na compreensão de seus procedimentos compositivos. Procura-se, assim, inserir sua obra num contexto mais amplo de *regras e estratégias* compartilhadas por outros compositores.

Em segundo lugar, procuraremos analisar musicalmente as obras sacras e religiosas de Nepomuceno, configurando o chamado estágio de *observação/valoração*. Neste âmbito procuraremos identificar os procedimentos

compositivos recorrentes em tal recorte de sua produção musical. Para tanto, procuraremos nos valer da sistematização analítica com base nos três níveis formais (macro, médio e micro), assim como nos cinco parâmetros: som (timbre, textura e dinâmica), harmonia, melodia, ritmo e forma. Também dedicaremos especial atenção ao modo como os textos sacros e religiosos foram tratados por Nepomuceno, tanto do ponto de vista prosódico como em termos de expressividade. Visa-se, assim, tanto a compreensão das obras em si como, em um segundo momento, a descoberta de possíveis relações com a obra de outros compositores, abrindo-se, então, a possibilidade de se identificar algumas categorias intertextuais.

Unida a esta abordagem estritamente analítico-musical, procuraremos considerar o referido repertório à luz também da legislação eclesiástica então em vigor, procurando, assim, identificar possíveis modelos pré-composicionais que se impuseram às escolhas artísticas de Nepomuceno.

Sintetizamos da seguinte forma a proposta que temos para a análise das peças de Nepomuceno na presente pesquisa:

MODELO ANALÍTICO			
ANTECEDENTES	OBSERVAÇÃO / VALORAÇÃO		
	MODELO PRÉ-COMPOSICIONAL	ESTILO	INTERTEXTUALIDADE
<p><i>Replicação de modelos nos artefatos humanos, resultante de escolhas realizadas dentro de um campo de restrições.</i></p>	<p><i>Gama de possíveis relações de semelhança entre obras distintas.</i></p>	<p>- Identificação de restrições impostas ao compositor: <i>regras e estratégias</i>.</p> <p>- Identificação da filiação a um <i>dialeto</i>.</p> <p>- Identificação do <i>idioma</i>.</p> <p>- Recorrências de padrões compositivos em níveis <i>macro</i>, <i>médio</i> e <i>micro</i> no que concerne a:</p> <p><b>1. Som</b> (seleção e combinação de timbres, tipos de tessitura, planos de dinâmica etc.)</p> <p><b>2. Harmonia</b> (etapas da tonalidade, rotas modulantes, vocabulário de acordes, ritmo harmônico etc.)</p> <p><b>3. Melodia</b> (âmbito, desenhos, padrões de movimento etc.)</p> <p><b>4. Ritmo</b> (tipo e frequência de durações e desenhos, interações com outros parâmetros, quantidade e situação de tensão etc.)</p> <p><b>5. Forma</b> (equilíbrio e relação entre diferentes dimensões, evolução do controle etc.)</p> <p><b>- Influência do texto:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Prosódia</li> <li>- Funções expressivas dos intervalos</li> <li>- Termos básicos do vocabulário musical</li> </ul>	<p>Referências a uma obra musical específica:</p> <p><b>1. Macro-dimensão:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Citação de esquemas formais.</li> <li>- Citação textual – transcrição criativa.</li> <li>- Transformação de um original.</li> </ul> <p><b>2. Média-dimensão:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Citação textual – auto-citação.</li> <li>- Citação textual – empréstimo temático.</li> <li>- Citação textual – citação com intenção referencial.</li> </ul> <p><b>3. Micro-dimensão:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Citação de materiais geradores.</li> <li>- Citação textual – citação com intenção referencial.</li> </ul> <p><b>- Referências a um estilo musical específico:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Citação estilística com intenção referencial – Tópicas: tipos, estilos e dialetos.</li> </ul>
<p>- Contexto <i>histórico</i> (internacional e brasileiro) das obras</p> <p>- Contexto <i>estético</i> (movimentos e ideologias)</p> <p>- Contexto <i>biográfico</i> das obras</p>	<p>- Identificação de permissões/proibições de ordem musical por parte da legislação eclesiástica referente à música.</p> <p>- Adequação ou não às normas prescritas.</p>		

TABELA 6 Modelo analítico  
 FONTE: O autor (2019)



### 3. A REGULAMENTAÇÃO DA MÚSICA SACRA

Tendo em vista a investigação de eventual modelo pré-composicional para a música religiosa de Nepomuceno, no presente capítulo trataremos da legislação da Igreja Católica pertinente à música sacra. Em primeiro lugar, consideraremos a natureza mesma de tal tipo de regulamentação dentro da teologia católica. Em seguida, analisaremos o contato de Alberto Nepomuceno com os documentos eclesiásticos e, finalmente, os principais documentos em si, particularmente aqueles que se mostrarem de especial relevância para uma melhor compreensão do ambiente histórico e das concepções estéticas que influenciaram diretamente a sua produção musical sacra.

#### 3.1. LITURGIA E PODER DE GOVERNO DA IGREJA

Nominalmente, há quatro acepções para *liturgia*. Em primeiro lugar, entendia-se por *liturgia* na Antiguidade *uma função profana, pública, não remunerada* (ex: função de juiz, operário público), já que a palavra se origina de *leitōn* (do povo) e *érgon* (obra, ministério), ou seja, denotava um ministério exercido em nome ou em favor do povo. Em segundo e terceiro lugar, no Novo Testamento, a palavra indicava *um encargo público na comunidade religiosa*, ainda que de ordem profana (ex: cuidado dos pobres), e também *uma função pública sagrada na Igreja* (ex: a pregação, as orações dos clérigos e o sacrifício da Missa). Em quarto lugar, finalmente, *o sacrifício da Missa*. Essencialmente, pode-se definir *liturgia* como *o culto da Igreja*. Por *culto* entende-se uma série de atos para homenagear alguém e por *Igreja* especifica-se que se trata de um culto não apenas interior, individual e privado, mas sim social, público e oficial. (REUS, 1944, p. 17-18)

A origem da *liturgia* católica remonta ao próprio Jesus Cristo e seus Apóstolos, pois as *partes essenciais* da Missa foram instituídas por Cristo na véspera de sua Paixão, por ocasião da última ceia; o Pai-Nosso, que integra todas as liturgias (orientais e ocidentais) foi ensinado também por Ele; e, enfim, os Sacramentos<sup>56</sup>, quanto à forma essencial, também foram instituídos por Ele. Com o

---

<sup>56</sup> “O Sacramento é um sinal sensível, instituído de modo permanente por Jesus Cristo, para significar e conferir a graça. São sete: Batismo, Crisma, Eucaristia, Penitência, Extrema-Unção, Ordem e Matrimônio. Destes alguns imprimem caráter (Batismo, Crisma, Ordem), outros conferem só a graça. Alguns são necessários quer por necessidade de meio quer por preceito (por exemplo o Batismo),

tempo, essas partes essenciais foram sendo cercadas de cerimônias e preces, acréscimos estes que foram se tornando costumes legítimos até serem sancionados pela Igreja em virtude de seu poder legislativo. O objeto primário da liturgia católica é Deus, ou seja, é somente à Santíssima Trindade que a Igreja presta um culto de adoração. O objeto secundário, por sua vez, é o culto dos Santos, e especialmente de Maria Santíssima, o culto dos objetos que têm relação com Cristo e sua obra redentora (ex: relíquias da verdadeira Cruz, relíquias e imagens de Santos) e, finalmente, culto de pessoas e de coisas sagradas (ex: genuflexões diante do bispo, inclinações diante do sacerdote, incensação etc.). (REUS, 1944, p. 18-20)

Historicamente, a liturgia católica tem três fases bem definidas: os três primeiros séculos da Igreja, os séculos posteriores até o Concílio de Trento e o período após este Concílio. Dos três primeiros séculos não há livros litúrgicos completos, ainda que haja importantes testemunhos sobre orações litúrgicas já escritas e conservadas no século II. Dos séculos posteriores tem-se já livros litúrgicos como os *sacramentários*, tais como o *Gelasianum* (século V), o *Leonianum* (século VI), o *Gregorianum* (século VII). Depois do Concílio de Trento tem-se, finalmente, um grande número de livros litúrgicos: *Missale*, *Breviarium Romanum*, *Rituale*, *Martyrologium*, *Pontificale Romanum*, *Caeromoniae Episcoporum*, *Memoriale Rituum* etc. (REUS, 1944, p. 30-31)

O desenvolvimento e a crescente complexidade das cerimônias católicas iniciam-se já nos tempos dos Apóstolos e de seus sucessores imediatos. Várias orações em uso no oriente e no ocidente remontam a esses tempos apostólicos.<sup>57</sup> Tal poder e cuidado dos Apóstolos sobre a liturgia foi legado por eles aos seus sucessores, os bispos. E uma vez que os Apóstolos procuraram preferencialmente as cidades importantes da época (Antioquia, Corinto, Éfeso e Roma), foi também em

---

outros não necessários. Alguns se chamam *sacramentos dos vivos*, se aumentam a graça àqueles que já a possuem (segunda graça); outros se chamam *sacramentos dos mortos* e dão a vida sobrenatural àqueles que estão espiritualmente mortos (primeira graça), a saber, o Batismo e a Penitência.” (DEL GRECO, 1959, p. 463-464)

<sup>57</sup> “Quais dos ritos hodiernos foram *introduzidos pelos apóstolos*, não podemos definir com certeza. Sabemos, porém, que os apóstolos receberam do divino Redentor a ordem: ‘Depois de doze anos, saí para o mundo, a fim de que ninguém diga: não ouvimos nada.’ A cronologia bíblica, baseada também em outros cálculos, chegou quase ao mesmo número de 12 a 13 anos. Sem dúvida, durante estes 12 anos em Jerusalém, todos os apóstolos celebraram os santos mistérios, e a Liturgia, em geral da mesma maneira. Por isto é muito provável que os ritos comuns a todas as Liturgias tenham por autores os apóstolos. Também foi sempre tradição da Igreja que na Liturgia há partes instituídas por eles. S. Basílio (+ 379) diz que os ritos litúrgicos, usados por toda parte e cujo autor é desconhecido, dimanam da autoridade dos apóstolos. Portanto, a leitura da escritura sacra, o *Sursum corda* e as outras saudações e respostas antes do prefácio, o cânon, foram introduzidos por eles.” (REUS, 1944, p. 31-32)

torno a esses grandes centros de civilização que se formou uma liturgia comum a toda uma região geográfica. Chega-se, assim, a várias liturgias, concordantes nos ritos essenciais, mas diferindo em cerimônias acidentais.<sup>58</sup> As liturgias católicas *orientais* dividem-se em dois grandes grupos: 1) o grupo da liturgia de Jerusalém (*Liturgia de São Tiago, Liturgia antioquena, Liturgia jacobítica, Liturgia dos maronitas, Liturgia armênia, Liturgia nestoriana, Liturgia caldéia, Liturgia siro-malabárica e Liturgia bizantina*); e 2) grupo da liturgia de Alexandria, no Egito (*Liturgia egípcia, Liturgia cóptica e Liturgia etiópica*). As liturgias *ocidentais* têm em comum o uso do Latim. Houve basicamente quatro liturgias ocidentais: 1) *Liturgia galicana*, com emprego geral na França, mas abolida por Carlos Magno (742-814); 2) *Liturgia ambrosiana*, denominada de Santo Ambrósio (337-397), bispo de Milão, ainda vigente na diocese de Milão e algumas outras paróquias de outras dioceses; 3) *Liturgia Moçárabe*, denominada dos cristãos espanhóis que viviam sob o domínio árabe, sendo substituída pela Liturgia Romana, sobrevivendo apenas em Toledo; e 4) *Liturgia Romana*. (REUS, 1944, p. 32-36)

A primeira fase histórica da *Liturgia romana* é entre o século II e o V, período em que ela é em parte fixa e em parte improvisada, não tendo restado livro litúrgico algum, mas somente testemunhos autorizados (ex: Santo Hipólito e São Justino). Entre o século V e o VIII tem-se o período da liturgia romana fixa, com os sacramentários, nos quais estavam contidos o cânon e as orações mutáveis do Ofício. Entre o século VIII e aproximadamente 1500 há a liturgia romana generalizada em toda a Europa. Para a Inglaterra o Papa São Gregório manda em 597 Santo Agostinho (+604) com 40 companheiros, os quais implantaram ali a liturgia romana, e daí se difunde para a Frísia, a Dinamarca, a Suécia, a Alemanha. No reino dos Francos, com a proteção dos imperadores Pepino (714-768) e Carlos Magno, a liturgia romana também suplanta a liturgia galicana e se torna a liturgia geral. Desde 1500, finalmente, com o Concílio de Trento e suas reformas posteriores, chegou-se a uma uniformidade litúrgica com a promulgação pelo Papa São Pio V do novo breviário (1568) e do novo missal (1588). Em 1588, o Papa Sisto V instituiu a Sagrada Congregação dos Ritos, com a finalidade de fiscalizar e

<sup>58</sup> “Os apóstolos legaram aos seus sucessores o poder sobre a Liturgia e o cuidado dela. Fixá-la inteiramente foi impossível por causa das perseguições e do segredo relativo aos santos mistérios. Os cristãos, quase sempre acossados pelos satélites dos tiranos, não queriam deixar cair nas mãos dos pagãos um livro completo dos seus ritos santos. Mais tarde, conformando-se com os costumes do povo respectivo, os bispos adotaram também cerimônias, já conhecidas, contanto que não fossem contrárias à doutrina cristã, ou próprias do paganismo.” (REUS, 1944, p. 32-33)

desenvolver o rito romano, de modo a que não se permitissem novos abusos. (REUS, 1944, p. 36-39) O Brasil, tendo sido colonizado e catequizado pelos portugueses, teve sempre como liturgia católica generalizada a romana.<sup>59</sup>

Diante desse quadro histórico, resta ainda averiguar a natureza do poder legislativo que a Igreja Católica exerce sobre a liturgia. Com efeito, a própria lei da Igreja (Código de Direito Canônico) estabelece que “O direito de legislar sobre a Liturgia pertence ao *sumo pontífice*. ‘*Unicamente à Sé Apostólica compete ordenar a sacra Liturgia e aprovar livros litúrgicos.*’ Este direito não lhe foi conferido pelos bispos, mas é direito divino, essencial ao sumo poder do papa.” Quanto aos bispos: “têm a obrigação de executar os decretos do papa e conservar o culto nas suas dioceses.” (REUS, 1944, p. 39)

A própria Igreja Católica ensina que uma de suas finalidades é, de fato, o *governo* dos fiéis, ao lado do *ensino* e da *santificação* dos mesmos. O Concílio Vaticano I, por exemplo, declarou a propósito do fim da fundação da Igreja por Cristo: “decidiu edificar a Santa Igreja para dar perenidade à obra salutar da redenção”. (apud OTT, 1969, p. 418, tradução nossa) E o Papa Leão XIII, na encíclica *Satis Cognitum* (1896), diz: “O que pretendia Cristo Nosso Senhor ao fundar a Igreja? O que queria? O seguinte: queria confiar à Igreja o mesmo ofício e o mesmo encargo que Ele havia recebido do Pai, a fim de dar-lhe perpetuidade”. (apud OTT, 1969, p. 418, tradução nossa) Assim, pois, os frutos da redenção que Cristo ganhou por seus trabalhos cabe à Igreja aplicar aos homens e tal aplicação se dá exercendo o tríplice ministério recebido de Cristo: *ensinar*, *reger* e *santificar*. Pois assim como Cristo foi Mestre, Pastor e Sacerdote, assim também transmitiu a seus Apóstolos esse tríplice ofício com seus poderes correspondentes. Disto decorre a constituição hierárquica da Igreja dada pelo próprio Cristo. Ensina ainda a Igreja Católica que os poderes hierárquicos concedidos aos Apóstolos foram transmitidos aos bispos e que Cristo constituiu ao Apóstolo São Pedro como primeiro entre os Apóstolos e cabeça visível de toda a Igreja, conferindo-lhe imediata e pessoalmente o primado de jurisdição. E como o primado é o ofício de governar toda a Igreja, tendo por fim conservá-la na unidade e na solidez, deve ter o primado o caráter de perpetuidade. Assim, pois, São Pedro terá em todos os tempos sucessores de seu primado de jurisdição sobre toda a Igreja, e tais sucessores no primado são os

---

<sup>59</sup> Há, contudo, outros ritos católicos no Brasil, o que se deve principalmente às imigrações de católicos provenientes de regiões do Oriente, tais como os ucranianos, os melquitas e os maronitas.

bispos de Roma, ou seja, os Papas, de modo que o Papa possui pleno e supremo poder de jurisdição sobre toda a Igreja não somente em coisas de fé e costumes, mas também na disciplina e no governo da Igreja. (OTT, 1969, p. 418-424, 428-429, 432)

É justamente nesse âmbito do poder que a Igreja tem de *reger*, isto é, na sua autoridade de *legislar, julgar e punir*, que se encontra geralmente as suas prescrições sobre a música sacra no que tange ao seu uso na liturgia católica.

No que se refere especificamente à legislação eclesiástica sobre música litúrgica, as fontes do direito podem ser consideradas de duas formas: 1) *materialmente*, são os legisladores, a quem cabe fazer as leis; e 2) *formalmente*, são os documentos, pelos quais as leis são conhecidas. Os legisladores são, sobretudo: 1) a *Sé Apostólica*<sup>60</sup>, a quem cabe ordenar a liturgia para toda a Igreja, aprovar e editar os livros litúrgicos; e 2) os *bispos*<sup>61</sup>, a quem cabe exercer o poder legislativo, sob a autoridade do Romano Pontífice, no território de sua própria Diocese. (ROMITA, 1947, p. 1-2)

Os documentos, por sua vez, podem ser de vários tipos. Em razão do *objeto*, as ordenações dos Papas dividem-se em 1) *constitutiones* (constituições), que são leis para a Igreja toda (definições sobre Fé e Moral, leis gerais e particulares ou atos em que se ordenam negócios graves da Igreja universal ou de Igrejas particulares); e em 2) *rescripta* (rescritos), que são concedidos a partir do pedido de alguém e, portanto, concerne a um interesse privado somente. Em razão da *forma externa*, os documentos dos Papas podem ser de vários tipos: 1) *bullae* (carta papal aberta emitida *sub plumbo* – lacrada com pequena bola de cera ou chumbo), 2) *litterae decretales* (bulas mais solenes emitidas em Consistórios sobre assuntos graves e assinada pelo Papa e pelos Cardeais), 3) *brevia* (carta papal menos solene em forma de pergaminho e selada em cera vermelha com o anel do pescador, assinada

---

<sup>60</sup> “É um termo metafórico utilizado, como é de praxe em todas as línguas, para expressar a noção abstrata de autoridade pelo nome concreto do lugar em que ela é exercida. Tais frases têm a dupla vantagem de prover uma conveniente imagem para uma ideia puramente intelectual e de definir exatamente a natureza da autoridade pelo acréscimo de um simples adjetivo. Uma Sé Apostólica é qualquer sé fundada por um Apóstolo e tendo a autoridade de seu fundador; a Sé Apostólica é a sede da autoridade na Igreja Romana, continuando as funções apostólicas de Pedro, o chefe dos Apóstolos.” (WIHELM, 1907, tradução nossa)

<sup>61</sup> “Bispos são os sucessores dos apóstolos, de quem por direito divino herdaram o tríplice poder de instruir, de santificar e de governar uma porção do rebanho de Cristo. [...] Os bispos, pela sagração, que é a cerimônia mais sugestiva da liturgia católica, são elevados ao cume do sacerdócio cristão, e em sua alma se imprime o caráter episcopal, em virtude do qual são dotados do sumo poder de *Ordem*, que contém o poder de confirmar e de ordenar” (PARENTE, 1955, p. 262).

pelo Cardeal Secretário de Estado), 4) *motu proprio* (carta a ninguém especificamente dirigida, que às vezes trata de assuntos importantes da Igreja e são assinadas unicamente pelo Papa), 5) *litterae apostolicae* (cartas pontifícias que não observam a forma de bula ou breve), 6) *epistolae apostolicae* (emitida sob forma mais simples, em nome do Papa, e tratando de assuntos menos importantes), 7) *epistolae encyclicae* (trata de assuntos mais importantes, dirigida a toda a Igreja ou a bispos de uma determinada região), 8) *chirographi* (carta escrita à mão pelo Papa ou, pelo menos, assinada por ele). Além destes documentos papais, também há as *acta conciliorum* (atas dos Concílios), que se chamam *decretos* quando são disciplinares e *cânones*, quando são decisões doutrinárias. Finalmente, há também as *acta dicasteriorum romanorum* (atas dos Dicasterios Romanos), que podem ser *decretos* (leis gerais com força de lei universal, quando aprovadas pelo Papa e por ele promulgadas) e *instruções* (norma simplesmente declarativa). (ROMITA, 1947, p. 2-4)

### 3.2. NEPOMUCENO E OS DOCUMENTOS ECLESIASTICOS

Várias são as ocasiões em que Alberto Nepomuceno manifesta seu conhecimento acerca da legislação eclesiástica concernente à música sacra.

Em uma carta de 08 de janeiro de 1898, destinada ao redator da coluna *Theatros e Música* do *Jornal do Commercio*, Alberto Nepomuceno evidenciava, tal como já o fizera publicamente em outras ocasiões, seu desejo de ver reestabelecida das igrejas brasileiras uma música verdadeiramente digna do culto católico. Ao mesmo tempo, também indicava que o caminho a ser seguido perpassava por uma ação mais enérgica e eficaz do clero brasileiro e de uma contínua e sólida formação dos agentes musicais.

Em tal carta, Nepomuceno lamenta-se pelas dificuldades que se encontra na reforma da música sacra no Brasil: “A licença e o desleixo que imperam nas coisas da música de igreja são bem difíceis de remover. O que pode fazer o jardineiro afetuoso e amante contra a tiririca invasora? Joeirar, joeirar, sempre joeirar. Um dia, muito tempo depois, anos talvez, de trabalho afanoso, ele procurará um *specimen* da planta daninha e não encontrará.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/01/1898) Em seguida, mostra a necessidade de se criar uma instituição dedicada especificamente à formação musical na área da música sacra, com o intuito de se

formar, assim, cantores, organistas, compositores e também os próprios seminaristas, os futuros sacerdotes:

É por isto, Sr. redator, que venho trazer a minha adesão à vossa ideia de uma Escola de Música Sacra. Será esta escola a única salvação para a arte religiosa no Brasil.

Uma instituição leiga não poderá prestar os serviços que a Escola de Música Sacra prestará, pois não é somente a música sacra figurada e instrumental que precisa de uma reforma, mas também o cantochão. Reforma, disse eu, e disse mal, o cantochão não precisa de reformar, o que precisa é que se ensinem as suas verdadeiras tradições, que se organize seu estudo segundo os preceitos de que são guardas fiéis os Revms. padres Beneditinos. É preciso que o clero compreenda a magnitude do canto Gregoriano, já que parece – salvo honrosas exceções – esquecer sua importância litúrgica.

Uma Escola de Música Sacra não deve somente formar músicos, cantores, organistas, compositores, mas também educar os seminaristas, aqueles que serão mais tarde nossos pastores e guias.

Precisa formar-lhes o senso estético, e critério, pois necessitamos de párocos que possam julgar por si do valor de uma composição, antes de enviá-la à decisão do conselho; que possam julgar de uma execução, da capacidade de um acompanhador, dos méritos de um organista. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/01/1898)

Mostra, em seguida, sua expectativa pela intervenção do Arcebispo do Rio de Janeiro na questão da música sacra: “É de S. Ex. Revma. o Sr. Arcebispo do Rio de Janeiro que esperam os bons católicos do Rio de Janeiro, e quiçá, do Brasil, a palavra de animação seguida da ação forte e enérgica de um general de celeste falange.” E, enfim, Nepomuceno faz menção a um despertar do espírito religioso no povo brasileiro, possivelmente, segundo ele, como uma reação ao liberalismo que então se propagava. Também se refere novamente aos abusos musicais comuns na época e evoca a autoridade de alguns documentos da Igreja, aparentemente ignorados por muitos:

Será este talvez o maior dos atos de uma autoridade eclesiástica, visto vir ele ao encontro do despertar do espírito religioso do nosso povo. Esse despertar pode ter causas múltiplas; será talvez, e com grande razão, a reação natural dos nossos espíritos contra os excessos da liberdade de pensamento. Não discutiremos, nem para o caso importam as causas do fenômeno, constatamo-lo. Achamos, porém, que é dever das autoridades eclesiásticas irem ao encontro do espírito religioso, de cujas influências são sobre o nosso povo e o nosso futuro não é lícito duvidar. A alma neófito deve encontrar no templo o conforto, o olvido das horas em que havia se desviado do caminho do bem, o seu Criador; deve encontrar um ambiente que a eleve das coisas terrenas e que a mergulhe em uma contemplação mística.

Será isto possível com as missas pot-pourris? Com os *Te Deum* que parecem extraídos de quadrilhas, em que os fiéis das irmandades batem familiarmente o compasso com a extremidade dos brandões?

Não, de certo não é com esta música que se forma o ambiente para a alma que precisa paz e o esquecimento das paixões más que assoberbam o mundo. É preciso organizar a música sacra, mesmo porque não é para desprezar o seu auxílio nas conversões. E quantas ovelhas não devem à música sua volta ao aprisco?

**E se não prevalecessem estas razões, invocaríamos os decretos do Concílio Tridentino; pois, a continuar assim, como músico, justificariamos a aplicação da bula de João XXII, *Docta Sanctorum* que proibia expressamente no templo a música e vozes profanas.**

**O próprio Concílio de Trento condenou a música na igreja, e por considerações puramente locais não proibiu-a.**

**Na sua 22ª sessão reformou-a com o decreto *De observandis*.**

Das autoridades eclesiásticas no Brasil, do Exm. Sr. Arcebispo do Rio de Janeiro, depende a salvação da música religiosa, e uma reparação à arte sã e honesta do nosso país.

Para ele elevam-se as súplicas dos católicos que vêm a degradação a que chegou esta parte da liturgia.

É a ele que nos dirigimos.

*Dexteram tuam sic notam fac: et eruditus corde in sapientia.* [Ensinai-nos a bem contar os nossos dias, para alcançarmos o saber do coração] (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/01/1898, grifo nosso)

O decreto *De observandis* da XXII Seção do Concílio de Trento é mencionado por Nepomuceno também em outras ocasiões:

No século XVI, em consequência do abuso de cantores e dos compositores com suas tendências escolástico-especulativas, a música sacra chegou a um estado de degradação igual talvez ao que hoje presenciamos em nossos templos.

Por considerações iguais às que fizeram V. Reverendíssima exprimir-se que: “preferiria ver cerradas as portas dos templos às grandes festividades a tolerar a continuação das profanações que todos conheciam”, o Concílio de Trento resolveu abolir a música sacra figurada da igreja.

Reconsiderando esta resolução, o mesmo concílio, em sua XXII sessão, expediu o decreto *De observandis et evitandis in celebratione Missae*, readotando a música sacra figurada, e preceituou-lhe então a condição de ser honesta: *musica debet esse honesta*. Está perfeitamente definido desta maneira o caráter litúrgico da música sacra figurada. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23/02/1898)

Na sua carta de 07 de janeiro de 1895 ao *Jornal do Commercio*, Nepomuceno já fazia referência ao Concílio de Trento e a documentos posteriores: “Temos por nós também os decretos do Concílio Tridentino e de muitos SS. PP., entre os quais convém citar Pio IV, Paulo V, Pio IX e o atual Leão XIII.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/10/1895) Em carta seguinte, destacava o regulamento sobre música sacra que a Sagrada Congregação dos Ritos, com a aprovação do Papa Leão XIII, publicou em 1884:

A Sagrada Congregação dos Ritos, no interesse de elevar sempre as coisas religiosas e de reprimir os abusos que se cometiam em algumas igrejas da



Itália, fez publicar um regulamento aprovado por Sua Santidade Leão XIII, acompanhado de uma circular aos Reverendíssimos Ordinários das dioceses da Itália, datada de 24 de setembro de 1884. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11/10/1895)

Esse mesmo regulamento era tido por Nepomuceno como modelo a ser seguido e aplicado na arquidiocese do Rio de Janeiro:

Propomos a criação de uma comissão especial permanente sob o patronato de Santa Cecília, presidida por um inspetor diocesano de música sacra, e a adoção e adaptação ao nosso meio do regulamento expedido pela Santíssima Congregação dos Ritos, aprovado por Sua Santidade Leão XIII em 24 de setembro de 1884, dirigido aos Revms. Ordinários das dioceses da Itália. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23/02/1898)

Em meio à sua atuação junto à Comissão para estudo da questão da música sacra no Rio de Janeiro, Nepomuceno também cita um outro documento da Congregação dos Ritos, o *Decretum quoad uniformitatem cantus choralis servandam*, de 07 de julho de 1894, que trata justamente sobre a uniformidade do canto coral gregoriano e é anterior à chamada edição Vaticana dos cantos gregorianos, baseada esta nos estudos dos beneditinos de Solesmes. Nota-se, por tal razão, que a tradução que Nepomuceno faz do documento refere-se explicitamente à edição de Ratisbona, pois na época mantinha-se ela como referência a ser seguida. Nepomuceno cita os seguintes três parágrafos, com o intuito específico, contudo, de defender dentro da referida Comissão a ideia de que a música litúrgica católica não precisa restringir-se unicamente ao canto gregoriano:

A solicitude dos Pontífices Romanos avantajou-se, como em tudo, o que pertence à Sagrada Liturgia, também em prover sempre ao decoro e uniformidade dos cantos (harmonias) eclesiásticos, principalmente do canto gregoriano.

Contudo deve-se hoje ter como autêntica e legítima, somente aquela forma do canto gregoriano, que segundo as sanções do Tridentino foi reconhecida e confirmada por Paulo V, por Pio IX de s. m. e pelo SS. S. V. Leão XIII e pela S. Congregação dos Ritos, segundo a edição feita em Ratisbona, como a única que contém aquela forma de canto do qual se serve a Igreja Romana.

Para que não haja mais dúvidas nem disputas sobre esta autenticidade (do canto gregoriano da edição de Ratisbona) e legitimidade entre aqueles que sinceramente obedecem a Sé Apostólica. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27/02/1898)

Na mesma carta, Nepomuceno segue tratando do mesmo documento, mas então sobre o trecho em que é mencionado o Concílio de Trento e a atuação de

Palestrina no processo de reforma do canto litúrgico. Diz Nepomuceno que “foi de acordo com este mesmo Decreto [*De reform.*, sessão XXII do Concílio de Trento] que Palestrina foi encarregado de rever o gradual romano publicado mais tarde (1614) pela tipografia medicéa.” Em seguida cita o trecho do *Decretum...* que deste assunto trata e dedica-se Nepomuceno também a melhor explicar essa participação de Palestrina:

A comissão de cardeais que o Papa Pio IV encarregou de tratar da execução do Decreto *De reformatis et evitandis in celebrationi missae*, depois de ter nomeado, de acordo com o referido Pontífice, dois de seus membros, que foram: S. Carlos Borromeu e Vitellozo Vitellozi, para com oito membros escolhidos da Capella Pontifícia organizarem os pontos sobre que deviam estabelecer a reforma da música sacra figurada, aceitou os pontos que foram estabelecidos e encarregou Palestrina de compor uma Missa em a qual eles servissem de base e norma de execução. É conhecido que Palestrina satisfiz *in totum* as exigências da comissão salvando assim a música figurada de uma proscrição da Igreja, condição esta que se havia de realizar, caso o gênio de Palestrina fosse impotente para salvá-la. [...] Tendo a comissão de cardeais aceitado a reforma palestriniana, a Igreja aceitou e admitiu em seu seio a música figurada a par da musica plana, a musica *mensurabilis* a par da musica *immensurabilis*. Não é, portanto, somente o cantochão, ou canto-coral, ou gregoriano ou romano que é música sacra. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27/02/1898)

Finalmente, Nepomuceno ainda cita na mesma carta alguns trechos do *Coeremoniale Episcoporum*<sup>62</sup> que tratam do uso da música nas cerimônias católicas, especialmente o trecho que permite o uso do órgão: *potest in Ecclesia organum adhiberi*. (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27/02/1898)

Já no período pós-Motu Proprio de São Pio X (1903), também se tem registro da impressão pessoal de Nepomuceno sobre as determinações emanadas por tal documento:

Nestas disposições podem ser enquadradas muitas obras de autores brasileiros, admitindo-se, é verdade, certa elasticidade na interpretação de algumas regras prescritas. Não nos esqueçamos que, mesmo dentro da Escola Romana, dada como modelo, os recursos da composição polifônica variaram de autor para autor. Seria difícil, quase impraticável, para um compositor moderno, manter, por exemplo, na parte referente ao tratamento harmônico, uma pureza absolutamente palestriniana, critério penosíssimo a qualquer mentalidade posterior ao surto da teoria harmônica, logo após descortinada nas exposições teóricas de Rameau e, simultaneamente, nas realizações geniais de J. S. Bach.

Assim, pois, as determinações do “Motu proprio” são referentes, não tanto ao material empregado na composição; isto é, aos movimentos melódico e harmônico, restritos aos poucos intervalos ditos os mais naturais; mas, e

<sup>62</sup> Um livro que contém os ritos e cerimônias a serem observados na Missa, nas Vésperas e demais funções religiosas por bispos e outros preladados em igrejas metropolitanas, catedrais e colegiadas.

principalmente, ao espírito, ao estilo elevado, apropriado ao sentimento religioso. (apud BEVILACQUA, 1946, p. 334)

Assim, pois, conclui-se que Nepomuceno tomou conhecimento de pelo menos sete documentos da Igreja Católica que regiam de alguma forma a prática da música litúrgica:

DOCUMENTO	AUTORIDADE	DATA
Bula <i>Docta Sanctorum</i>	Papa João XXII	1324-25
Decreto <i>De observandis et evitandis in celebratione Missae</i>	Concílio de Trento	1562
Livro litúrgico <i>Cœremoniale Episcoporum</i>	S.Congr. dos Ritos	1600-1886
Regulamento <i>Ordinatio Quoad Sacram Musicen</i>	S.Congr. dos Ritos	1884
Motu Proprio <i>Tra le sollecitudini</i>	Papa São Pio X	1903

TABELA 7 Documentos eclesiásticos citados por Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

Analisaremos a seguir tais documentos, bem como o desenvolvimento histórico das prescrições da Igreja acerca da música sacra.

### 3.3. SÍNTESE HISTÓRICA

#### 3.3.1. Novo Testamento e Idade Média

No Novo Testamento os antigos sacrifícios cruentos foram substituídos pelo sacrifício único da Missa<sup>63</sup>, que é o centro do culto católico e a fonte dos dons espirituais que Deus concede aos fiéis. A música torna-se, então, como que a voz da Igreja e, portanto, possui uma verdadeira função litúrgica. Quanto à índole desta música cristã, deve-se dizer que, diferentemente daquela própria do antigo culto judaico, tem como finalidade favorecer o fervor espiritual e, portanto, exclui-se os instrumentos e o canto é elaborado de forma que não prejudique a piedade dos fiéis. É justamente esta índole espiritual do canto cristão que a Igreja procurará conservar ao longo de sua história. (ROMITA, 1947, p. 15)

Nos primeiros tempos da Igreja, os cristãos reuniam-se no Templo de Jerusalém e os Apóstolos anunciavam Cristo nas Sinagogas.<sup>64</sup> Não surpreende,

<sup>63</sup> “A Missa é o sacrifício incruento da Nova Lei que comemora e renova o do Calvário, e no qual se oferece a Deus, em mística imolação, o corpo e o sangue de Cristo sob as espécies sacramentais de pão e vinho, realizado pelo próprio Cristo através de seu legítimo ministro, para reconhecer o supremo domínio de Deus e nos aplicar os méritos do sacrifício da Cruz.” (MARIN, 1958, p. 149, tradução nossa)

<sup>64</sup> “Reuniam-se eles todos unânimes no pórtico de Salomão.” (At 5, 12) “Mas um anjo do Senhor abriu de noite as portas do cárcere e, conduzindo-os [os Apóstolos] para fora, disse-lhes: ‘Ide, apresentai-vos no templo e pregai ao povo as palavras desta vida.’ Obedecendo a essa ordem, eles entraram,

pois, que no primitivo culto cristão tenham permanecido, quanto à forma externa, diversos elementos do culto judaico, tais como as leituras da Sagrada Escritura ou a oração comum dos fiéis. Com efeito, vários sacerdotes judeus converteram-se à fé católica e, portanto, era natural que conservassem certos usos antigos.<sup>65</sup> Desses usos judeus, um que permaneceu entre os cristãos foi o canto dos Salmos. Consta nos Evangelhos que Cristo, na Última Ceia, seguiu fielmente os ritos previstos para a ceia pascal dos judeus: “Terminado o *canto dos Salmos*, saíram para o monte das Oliveiras.” (Mc 14, 26, grifo nosso) Daí também o costume dos fiéis cristãos de, a exemplo de Cristo, cantarem hinos na celebração da Eucaristia. São Paulo Apóstolo chegou a dar vários preceitos positivos acerca dos cantos, tal como: “Recitais entre vós salmos, hinos e cânticos espirituais. Cantai e celebrai de todo o coração os louvores do Senhor”. (Ef 5, 19) Há ainda, também no Novo Testamento, passagens referentes ao que se pode chamar de *liturgia celeste*, novamente com referência à música:

Depois disso, ouvi no céu como que um imenso coro que cantava: ‘Aleluia! A nosso Deus a salvação, a glória e o poder [...]’. Depois recomeçaram: ‘Aleluia! Sua fumaça sobe pelos séculos dos séculos.’ [...] Do trono saiu uma voz que dizia: ‘Cantai ao nosso Deus, vós todos seus servos que o temeis, pequenos e grandes.’ Nisto ouvi como que um imenso coro, sonoro como o ruído de grandes águas e como o ribombar de possantes trovões, que cantava: ‘Aleluia! Eis que reina o Senhor, nosso Deus, o Dominador!’ (Ap 19, 1-6)

Na história da Igreja posterior ao período apostólico, tem-se um momento de conflito entre a música pagã e a música cristã. Essa tensão se manifesta nos escritos dos Padres, seja por meio de prescrições *negativas*, proibindo determinados tipos de música próprios às práticas pagãs; seja por meio de prescrições *positivas*, tais como, por exemplo, o canto dos Salmos e a indicação da finalidade eminentemente espiritual que cabe à música no culto cristão. (ROMITA, 1947, p. 17-27)

---

ao amanhecer, no templo e puseram-se a ensinar”. (At 5, 20s) “E todos os dias [os Apóstolos] não cessavam de ensinar e de pregar o Evangelho de Jesus Cristo no templo e pelas casas.” (At 5, 42) “E permaneciam [os Apóstolos] no templo, louvando e bendizendo a Deus.” (Lc 24, 53) “[Paulo e os seus companheiros] foram para Antioquia da Pisídia. Ali entraram em dia de sábado na sinagoga, e sentaram-se [...]”. (At 13, 14) “Em Icônio, Paulo e Barnabé, segundo seu costume, entraram na sinagoga dos judeus e ali pregaram, de tal modo que uma grande multidão de judeus e de gregos se converteu à fé.” (At 14, 1)

<sup>65</sup> “Multiplicava-se consideravelmente o número de discípulos em Jerusalém. Também grande número de sacerdotes aderiu à fé.” (At 6, 7)

Quanto à documentação eclesiástica, não há, na Antiguidade cristã, muitas menções à questão da música litúrgica. Entretanto, os poucos documentos existentes são de grande valor histórico, tais como algumas referências à música sacra feitas pelos Papas São Dâmaso (366-384), São Celestino (423-432), São Leão Magno (440-461), São Gelásio (492-496), São Hormisda (514-523) e, sobretudo, São Gregório Mago (590-604), que é considerado o pai do canto litúrgico em razão de sua particular obra em relação à liturgia e ao canto. Coube a ele, de fato, o papel de recolher, escolher e ordenar os cantos litúrgicos; reformar e aperfeiçoar os cantos já existentes; e, enfim, fundar em Roma a *Schola Cantorum* [Escola de Música Sacra]. O Papa Leão IV (847-855) também se refere em carta sua ao trabalho de São Gregório no âmbito da música litúrgica. (ROMITA, 1947, p. 28-31; ROSE, 1963, p. 193) Algumas atas de Concílios dessa época também denotam a constante preocupação das autoridades da Igreja Católica no sentido de se evitar abusos, de uniformizar o canto litúrgico ou mesmo de se manter as antigas tradições musicais eclesiásticas. (ROMITA, 1947, p. 31-35)

Com o advento da polifonia na Idade Média e o desenvolvimento de novas formas musicais, tem-se finalmente a bula *Docta Sanctorum*, do Papa João XXII (1316-1334), na qual se verifica a preocupação da Igreja em proteger o seu canto litúrgico de determinadas técnicas compositivas que se espalhavam na época, tais como as grandes complexidades rítmicas e o aspecto percussivo no tratamento melódico das vozes.

O Papa João XXII inicia sua bula invocando a autoridades dos antigos Padres e afirmando que o canto sacro deve ser modesto, grave, calmo e pacífico, com a finalidade de, assim, contribuir ao aumento da devoção dos fiéis no culto a Deus. Em seguida, o documento faz menção direta e clara a um determinado tipo de música produzido em sua época e critica-o, considerando-o impróprio à liturgia. Trata-se de alguns procedimentos compositivos que se desenvolveram na chamada *Ars Nova*: maior complexidade rítmica, alternância da linha melódica entre as diferentes vozes (*hoqueto*), introdução de textos em vernáculo dentro do tecido polifônico e desprezo pelas antigas melodias gregorianas. (ROMITA, 1947, p. 47-48) O Papa proíbe, então, tal tipo de música nas funções litúrgicas, determina sanções aos que descumprirem suas determinações e, enfim, esclarece que não tem a intenção de proibir a polifonia, apenas exige que ela seja simples, apropriada às

melodias do antigo cantochão e que conseqüentemente mantenham o caráter grave e modesto da música propriamente litúrgica:

Entretanto, Nós não temos a intenção de proibir o uso ocasional – principalmente em festas solenes na Missa e no Ofício divino – de certos intervalos consonantes superpostos sobre o canto eclesiástico simples, contanto que tais harmonias tenham o espírito e caráter das próprias melodias, tais como, por exemplo, a consonância de oitava, de quinta, de quarta, e outras desta natureza; mas sempre com a condição de que as melodias em si mesmas permaneçam intactas na pura integridade de sua forma, e de que inovação alguma tome lugar contra a verdadeira disciplina musical; pois tais consonâncias são agradáveis ao ouvido e promovem a devoção, e elas previnem o torpor naqueles que cantam em honra de Deus. Dado e promulgado em Avignon no Nono Ano de Nosso Pontificado (1324-1325). (apud ROMITA, 1947, p. 48; *The White List...*, 1954, p. 3, tradução nossa)

### 3.3.2. Séculos XV a XVIII

Com o amplo desenvolvimento da música polifônica, sobretudo nos Países Baixos, surgem novos desafios às autoridades da Igreja no que tange à regulamentação da música sacra nas igrejas. Há a questão da influência de melodias profanas para a elaboração das peças sacras e principalmente a crescente complexidades das formas musicais, trazendo consigo uma exacerbação do aspecto musical frente à inteligibilidade do texto litúrgico. Nesse contexto, o Concílio de Trento (1545-1563) pronuncia-se no sentido de que se apartem das igrejas as músicas que contenham algo de lascivo ou impuro, que a música eclesiástica seja devota e, finalmente, que os sínodos regionais regulem mais concretamente o ofício do coro durante as funções religiosas. Também apresenta algumas normativas referentes à formação dos futuros sacerdotes e às obrigações dos clérigos.

Os bispos e Ordinários devem prevenir o uso na Igreja de qualquer música que tenha um caráter sensual ou impuro e isto, seja na música para órgão ou para voz, em vista de que a Casa de Deus aparente ser e seja de fato a Casa de Oração. (Sessão XXII: 22 de setembro de 1562: Decreto acerca das coisas que devem ser feitas ou evitadas durante a celebração da Santa Missa) (apud ROMITA, 1947, p. 60-61; *The White List...*, 1954, p. 3-4, tradução nossa)

No século seguinte, mais precisamente em 23 de abril de 1657, o Papa Alexandre VII (1655-1667) promulga a Constituição *Piae sollicitudinis studio*, pela qual visa coibir abusos em matéria de música sacra. Trata-se de um período em que a influência do humanismo e a admiração pela Antiguidade pagã fazem-se sentir

também no âmbito da música litúrgica, de modo que o antigo cantochão e a veneranda polifonia palestriniana muitas vezes acaba cedendo espaço para formas musicais de índole teatral, tais como os cantos com solista, as árias de índole operística e o uso de cromatismos, além das canções em língua vernácula e a maior amplitude de instrumentos musicais. (ROMITA, 1947, p. 75-76) No referido documento, Alexandre VII proíbe o canto de textos não aprovados pela Igreja. Também proíbe que as melodias sejam elaboradas sobre modelos de danças ou de formas profanas:

Nós proibimos, durante a celebração do Ofício divino ou durante a exposição do Santíssimo Sacramento nas Igrejas e Capelas, que seja cantado algo com palavras outras que aquelas contidas no Breviário Romano ou no Missal conforme o ofício próprio ou comum do dia ou da festa; ou ainda na Sagrada Escritura e nos escritos dos Padres, contanto que tenham recebido aprovação formal da Sagrada Congregação dos Ritos; mas sempre com a compreensão de que estão excluídas as melodias modeladas sobre formas profanas ou de danças e que não seguem o verdadeiro modelo eclesiástico. (apud ROMITA, 1947, p. 77-79; *The White List...*, 1954, p. 4, tradução nossa)

A *Sacra Visita Apostolica*, em 30 de julho de 1665, emite um novo decreto de música sacra. Em primeiro lugar, exige-se que a música utilizada na Missa ou no Ofício divino sejam eclesiásticas no estilo e graves no caráter. Em segundo lugar, proíbe-se que se cante na Missa ou no Ofício peças musicais que não sejam modeladas sobre os textos correspondentes de cada parte da cerimônia religiosa. Proíbe-se igualmente o canto solista, recomendando-se que, para se ter uma adequada variação, recorra-se à alternância de vozes. Exige-se ainda que os textos aprovados pela Igreja sejam musicados de forma que se respeite a integridade deles, ou seja, sem alterações ou inserções de palavras. Finalmente, proíbe-se tocar órgão durante o Tempo da Paixão e pede-se que as igrejas disponham de grades que resguardem os cantores da vista dos demais fiéis. (ROMITA, 1947, p. 79-81; *The White List...*, 1954, p. 4) O Cardeal Gaspare Carpegna (1625-1714), Vigário de Roma, em declaração de 20 de agosto de 1692, mais uma vez alertava que não se devia cantar motetos ou outras composições além das partes previstas para a Missa (introito, gradual, ofertório etc.) e para o Ofício (antífonas, salmos etc.), permitindo-se, contudo, que durante a Missa, após a Elevação, e durante a exposição do Santíssimo Sacramento se cantassem motetos tirados dos hinos eucarísticos de

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) ou de outros textos aprovados pela Igreja. (ROMITA, 1947, p. 81; *The White List...*, 1954, p. 4)

Em 19 de fevereiro de 1749, tem-se a célebre carta encíclica do Papa Bento XIV (1740-1758), a *Annus qui*<sup>66</sup>, endereçada a todos os bispos dos Estados Papais por ocasião do Jubileu de 1750. Nesse documento, o Papa exige que as horas canônicas – o Ofício divino – sejam cantadas grave e devotamente pelos clérigos e que o canto gregoriano, o qual, quando bem executado, deleita e aumenta a devoção dos fiéis, seja entoado em perfeito uníssono e dirigido por pessoas competentes. Afirma-se ainda que a música figurada é permitida na Igreja, não apenas aquela que é exclusivamente vocal, mas também a que é acompanhada por órgão ou outros instrumentos. Exige-se, entretanto, que tal música não seja profana ou teatral em seu caráter, que seja constituída de tal maneira que favoreça a devoção dos fiéis, que não se utilizem aquelas formas próprias da música de teatro (solos, duetos etc.) e que também as palavras do texto sagrado sejam claramente inteligíveis. O Papa tolera que se executem o órgão ou outros instrumentos musicais naqueles locais em que tal costume já se tenha introduzido, mas adverte que essa música instrumental deve ser grave, séria e, mais uma vez, que difira da música de concerto. Os instrumentos tolerados, além do órgão, são apenas os instrumentos de corda e o fagote, sendo proibidos tímpanos, corne de caça, trompetes, oboés, flautas, saltérios, bandolins e, em geral, todo instrumento que seja teatral no caráter. Exige-se, finalmente, que o acompanhamento instrumental do canto não se sobreponha às vozes, mas sirva somente para intensificar a expressão das palavras e promover a piedade dos fiéis. (ROMITA, 1947, p. 92-98; *The White List...*, 1954, p. 5)

### 3.3.3. Séculos XIX e XX

Já se adentrando no século XIX, tem-se em 20 de dezembro de 1824 um decreto do Cardeal Placido Zurla (1769-1834), Vigário do Papa Leão XII (1823-1829). Proíbe-se que as solenidades da Igreja sejam celebradas com formas profanas, devendo a música, pelo contrário, ser grave e em conformidade com o decoro eclesiástico. Proíbe-se ademais que os organistas executem peças teatrais, que se utilize música instrumental sem especial permissão para tanto e, finalmente,

---

<sup>66</sup> Cf. BENTO XIV.



que as palavras do texto litúrgico sejam alteradas ou que se façam repetições desnecessárias. Em 31 de dezembro de 1835 há uma notificação do Cardeal Carlo Odescalchi, Vigário de Roma, repetindo substancialmente o documento precedente. (ROMITA, 1947, p. 99; *The White List...*, 1954, p. 5)

Em 4 de agosto de 1828, o Papa Pio VIII (1829-1830) confirma os estatutos da congregação de músicos de Roma sob a invocação de Santa Cecília. (ROMITA, 1947, p. 100) Nas diretivas gerais pelo Vicariato de Roma, datadas de 5 de dezembro de 1835, exige-se que os reitores de igrejas só aceitem como Mestres de coro, como organistas ou cantores aqueles que sejam aprovados e diplomados pela Congregação de Santa Cecília. Em 18 e 20 de novembro de 1856, tem-se, finalmente, as diretivas gerais e instruções para Diretores de música, assinadas pelo Cardeal Patrizi, Vigário de Roma. Nessas determinações, exige-se que a música da Igreja difira da música profana e teatral, não somente melodicamente, mas também na sua forma, substância e atmosfera. Nesse sentido, proíbem-se tanto os temas que surgiram no teatro e que não sejam diretamente inspirados pelas palavras litúrgicas, como também os movimentos musicais rápidos e sem pausa. As palavras devem ser sempre pronunciadas claramente, com a rapidez da fala ordinária, devem ser musicadas de tal modo que retenham a sua própria ordem, sem acréscimos, omissões ou repetições desnecessárias. Proíbe-se o canto de árias, duetos, trios etc. e também as peças instrumentais que tenham o caráter de música de teatro. A música instrumental fica proibida sem devida permissão e, mesmo quando admitida, ficam proscritos instrumentos de percussão ou ruidosos (ex: tambores e tímpanos) e orienta-se que sirva somente como sustentação e enriquecimento ao canto. Exige-se também que os cantos da Missa ou do Ofício preservem sua unidade enquanto composição, evitando-se a separação de suas partes ou grandes interlúdios. Também se determinam punições àqueles que não seguirem tais regras e estabelece-se a formação de uma *comissão de vigilância* com membros da Congregação de Santa Cecília. (ROMITA, 1947, p. 102-103; *The White List...*, 1954, p. 5-6)

Datado de 21 de setembro de 1884, há o *Regulamento para Música Sacra* publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos e aprovado pelo Papa Leão XIII (1878-1903).<sup>67</sup> Esse documento foi dirigido aos bispos italianos por meio de uma carta que o introduzia assinada pelo Secretário da Sagrada Congregação dos Ritos,

<sup>67</sup> Cf. ACTA SANCTAE SEDIS, 1884, p. 340-349

D. Lorenzo Salvati. Nessa carta inicial, faz-se menção à aprovação do Papa ao regulamento e menciona-se que ele foi compilado a cargo da *Sociedade de Santa Cecília*. O regulamento em si é constituído por uma série de vinte e três artigos divididos em cinco seções: 1) normas gerais para a música sacra figurada vocal e instrumental permitida ou proibida na Igreja; 2) proibições especiais para a música vocal na Igreja; 3) proibições especiais para a música instrumental na Igreja; 4) procedimentos para impedir os abusos da música na Igreja; e 5) disposições para o melhoramento da música sacra e das suas escolas.

Nos primeiros quatro artigos, referentes às normas gerais, o documento trata das características gerais da música sacra, do carácter que deve possuir a música para órgão e do uso da língua latina. Do quinto ao décimo artigo, referentes às proibições para a música vocal na Igreja, o documento faz menção às músicas compostas sobre motivos e formas próprios da música teatral. Proíbe-se as alterações, omissões ou repetições desnecessárias do texto sagrado, assim como a divisão do texto em partes individuais com prejuízo da integridade do conjunto. Os artigos tratam ainda da alternância indiscreta entre cantochão e música polifônica, dos cantos excessivamente longos e, finalmente, do uso de determinadas técnicas de canto mais próprias ao teatro do que às funções religiosas.

Do décimo primeiro ao décimo quarto artigo há uma série de proibições no que concerne à música instrumental, tais como a utilização de ritmos dançantes, os instrumentos percussivos e ruidosos. Do artigo décimo quinto ao vigésimo primeiro, o regulamento prevê uma série de medidas para se vigiar concretamente a prática da música sacra nas igrejas. Estabelece-se, por exemplo, que haja nas dioceses uma comissão dita de Santa Cecília, sob dependência dos bispos. Na última seção, finalmente, o documento trata da formação musical nas instituições de ensino eclesiásticas.

Dez anos depois desse primeiro regulamento, a Sagrada Congregação dos Ritos publica em 21 de julho de 1894 um novo documento<sup>68</sup> procurando remover as dificuldades ainda existentes para uma plena dignificação da música litúrgica executada nas igrejas. Nesse novo decreto, também aprovado pelo Papa Leão XIII, encontram-se novamente normas gerais para a música sacra e instruções para se promover o estudo da música e remover abusos.

---

<sup>68</sup> Cf. ACTA SANCTAE SEDIS, 1894-1895, p. 42-53.

O documento inicia-se com um princípio geral sobre a música sacra: “Toda composição musical em conformidade com o espírito da sagrada função à qual acompanha, respondendo religiosamente ao significado do rito e das palavras, move à devoção os fiéis e, assim, é digna da Casa de Deus.” Em seguida, diz que “tal é o Canto Gregoriano, que a Igreja conserva como verdadeiramente seu e, assim, é o único que adota nos livros litúrgicos por ela aprovados.” A música posterior, por sua vez, também pode ter tais caracteres, mas o documento remete-se àquela de Palestrina como sendo a mais adequada.

No caso de não se poder executar convenientemente a música polifônica, o documento indica que se adote o canto gregoriano. Nos itens seguintes, o decreto exige que a música para órgão seja de índole grave e que o acompanhamento musical não oprima o canto. O idioma a ser utilizado nas solenes funções estritamente litúrgicas deve ser o Latim e os textos devem ser tirados da Sagrada Escritura, do Ofício ou de hinos e orações aprovadas pela Igreja. Para as demais funções o vernáculo é tolerado. Proíbe-se novamente a música vocal com temas profanos e teatrais, assim como as deturpações do texto sagrado ou as repetições inconvenientes.

Quanto à questão do estudo da música sacra, o decreto exige que os bispos zelem para que as normas sejam aplicadas e dirijam iniciativas (publicações, congressos etc.) relacionadas à música sacra em suas respectivas dioceses. Ao clero em geral pede-se que estudem o canto gregoriano conforme os livros aprovados pela Santa Sé, cabendo àqueles com maior aptidão e prévia formação também o estudo de outros gêneros musicais.

O principal e mais influente documento da Igreja Católica em matéria de música sacra foi, sem dúvida, o *Motu Proprio Tra le sollecitudini*<sup>69</sup> do Papa São Pio X, de 22 de novembro (festa de Santa Cecília) de 1903, primeiro ano de seu pontificado.

O documento inicia-se com o Papa manifestando que um de seus graves deveres é o de zelar pelo decoro nas cerimônias litúrgicas nas igrejas. Em seguida afirma que seu intuito, contudo, não é tratar de todos os abusos possíveis, mas sim daqueles que ocorrem particularmente no âmbito da música. O Papa faz menção, então, a cinco razões que conduzem a uma contínua tendência de que não se respeitem as devidas normas quanto à música litúrgica: 1) a natureza variável e

---

<sup>69</sup> Cf. PIO X, 1903.

mutável da música; 2) a sucessiva alteração dos gostos estéticos; 3) a influência da música profana sobre a música litúrgica; 4) o deleite que a música em geral produz; e 5) as falsas concepções que em tal matéria se insinuam mesmo entre os fiéis. São Pio X recorda, então, os grandes avanços que foram feitos naquela época no sentido de se restaurar a música sacra nas igrejas católicas. Parece-nos que, assim, evocam-se aquelas sociedades que se desenvolveram sob a égide do chamado *cecilianismo*, e também os progressos alcançados no campo específico da restauração do canto gregoriano. O Papa encerra sua introdução ao documento, manifestando com termos peremptórios sua intenção de acabar com eventuais dúvidas sobre determinações anteriores da Igreja quanto à música sacra e de estabelecer o que ele próprio denomina de “código jurídico de Música Sacra”. Invoca sua autoridade apostólica e exige dos fiéis uma cuidadosa observância das leis ali impostas.

Portanto, para que ninguém doravante possa alegar a desculpa de não conhecer claramente o seu dever, e para que desapareça qualquer equívoco na interpretação de certas determinações anteriores, julgamos oportuno indicar com brevidade os princípios que regem a Música Sacra nas funções do culto e recolher num quadro geral as principais prescrições da Igreja contra os abusos mais comuns em tal matéria.

**E por isso, de própria iniciativa e ciência certa, publicamos a Nossa presente instrução; será ela como que um código jurídico de Música Sacra; e, em virtude da plenitude de Nossa Autoridade Apostólica, queremos que se lhe dê força de lei, impondo a todos, por este Nosso quirógrafo, a sua mais escrupulosa observância.** (grifo nosso)

Após essa seção introdutória, o documento divide-se em oito seções bem definidas, cada uma das quais tratando de aspectos diferentes da música sacra católica: 1) princípios gerais; 2) gêneros de música sacra; 3) texto litúrgico; 4) forma externa das composições sacras; 5) os cantores; 6) órgão e instrumentos; 7) amplitude da música sacra; e 8) meios principais.

No primeiro item, dedicado aos *princípios gerais*, o Papa deixa claro que a finalidade geral da música sacra é concorrer para o decoro das cerimônias e principalmente dar mais eficácia ao texto litúrgico por meio de melodias, contribuindo, assim, à piedade e devoção dos fiéis. Em seguida, determina as três qualidades que a música sacra deve possuir: *santidade* (exclusão do que é profano), *delicadeza das formas* e *universalidade*. No segundo item, dedicado aos *gêneros de música sacra*, São Pio X estabelece uma importante lei geral, a saber, a de que uma composição será tanto mais sacra quanto mais se aproxime da melodia gregoriana.

Coloca como outro modelo a ser seguido em segundo lugar a chamada polifonia clássica, estabelecendo como paradigma a obra de Palestrina. Finalmente, em terceiro lugar, faz menção à música moderna, admitindo-a na igreja, desde que dotada das devidas qualidades e desde que isentas de motivos teatrais ou do andamento próprios de composições profanas.

No terceiro item, dedicado ao *texto litúrgico*, exige-se o uso do Latim, proíbe-se a língua vernácula nas funções solenes, determina-se que os textos litúrgicos a serem musicados não devem ser omitidos ou alterados. O cuidado com a integridade do texto parece dever-se não apenas à necessária ortodoxia do seu conteúdo, mas também a uma conveniente inteligibilidade do texto cantado.

No quarto item, dedicado à *forma externa das composições sacras*, a mesma ideia ainda de se preservar a integridade dos textos litúrgicos permeia as determinações quanto à forma musical no que tange à sua íntima relação com a estrutura dos textos. Proíbe-se, por exemplo, que um *Gloria* seja de tal modo estruturado por peças musicais diversas que cheguem a constituir movimentos independentes. Ainda nesse item, o Papa proíbe expressamente que o canto de antífonas, salmos e hinos seja feito com formas e ritmos próprios da música de concerto. Evidencia-se, assim, uma clara distinção entre a música teatral e aquela que o Papa exige para as funções litúrgicas. Novamente o canto gregoriano é colocado como exemplo a ser seguido no que tange ao respeito devido às formas dos textos litúrgicos.

No quinto item, dedicado à questão dos *cantores*, São Pio X afirma que os cantores na Igreja realizam um ofício litúrgico e, uma vez que as mulheres são incapazes de tal ofício, não devem elas fazer parte do coro. As vozes agudas deveriam ficar a cargo de meninos. Exige-se ainda que os homens admitidos ao coro tenham notória piedade e probidade de vida. O Papa também aponta que a música sacra deve, em geral, conservar o caráter de música de coro, ficando os solos restritos a algumas frases melódicas integradas estreitamente ao restante da composição.

No sexto item, dedicado ao tema dos *instrumentos musicais*, São Pio X determina, em primeiro lugar, um importante princípio: a música própria da Igreja é exclusivamente vocal, mas se permite que seja acompanhada com órgão e, em casos particulares, o bispo local pode permitir a utilização de outros instrumentos musicais. Ainda que o órgão seja, portanto, perfeitamente admitido, o Motu Proprio

exige que as passagens musicais que lhe são próprias (prelúdios, interlúdios etc.) sejam de caráter grave e sejam dotadas das mesmas qualidades próprias da música sacra (santidade, delicadeza de formas e universalidade). Proíbe-se expressamente alguns instrumentos: o piano, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e outros semelhantes. Quanto aos instrumentos de sopro, proibem-se as bandas musicais dentro das igrejas, mas dá-se aos bispos a possibilidade de que permitam eventualmente algum instrumento desse tipo, desde que as composições sejam de caráter grave, semelhantes àquelas próprias do órgão.

No sétimo item, dedicado à *amplitude da música sacra*, o Papa enfatiza que a música sacra deve ser parte e humilde serva da liturgia, de modo que não se admite, por exemplo, que, por motivo de canto, o sacerdote tenha que esperar mais tempo do que o exigido pela cerimônia ou de que alguns cantos sejam excessivamente longos. E finalmente, no oitavo item, dedicado aos *meios principais*, São Pio X determina algumas diretrizes práticas para a plena realização de tudo quanto ficou estabelecido: 1) estabelecimento de comissões diocesanas para vigilância quanto às obras executadas e quanto à qualidade da execução; 2) exigência de formação em canto gregoriano para os alunos de seminários e institutos eclesiásticos; 3) exigência de formação estética no âmbito da arte sacra para os estudantes de teologia; 3) estabelecimento de *Scholae Cantorum* ao menos nas igrejas principais; 5) favorecimento e manutenção de escolas superiores de música sacra para formação de músicos em conformidade com os princípios da música sacra. Recomenda-se ainda que os bispos favoreçam efetivamente as reformas desejadas pelo Papa.

Ainda no pontificado de São Pio X ocorreram outras importantes ações referentes à música sacra, especialmente no que concerne à restauração do canto gregoriano. Já no primeiro ano de seu pontificado e no mês seguinte à publicação do Motu Proprio *Tra le sollecitudini*, São Pio X escreve em 08 de dezembro de 1903 uma carta<sup>70</sup> ao Cardeal Vigário de Roma, Pietro Respighi (1843-1913), lembrando-lhe alguns princípios sobre a música sacra e exprimindo seu desejo de que Roma seja modelo de qualidade na música sacra. Abordando algumas questões de ordem prática, São Pio X solicita ao Cardeal que zele para que a música sacra em Roma esteja em harmonia com suas instruções e exige que seja renovado sobretudo o canto das Vésperas nas igrejas e basílicas romanas, retornando-se à salmodia do

---

<sup>70</sup> Cf. ACTA SANCTAE SEDIS, 1903-1904.

clero e às tradições musicais da polifonia clássica antiga. (*Acta Sanctae Sedis*, 1903-1904, p. 396; apud *The White List...*, 1954, p. 10-11, tradução nossa)

Em 08 de janeiro de 1904 emite-se um Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos dirigido a Roma e a toda a Igreja exigindo plena adesão de todos às ordenanças papais do Motu Proprio *Tra le sollecitudini*, de 1903. (*The White List...*, 1954, p. 12) E em 25 de abril de 1904, com um novo Motu Proprio<sup>71</sup>, São Pio X lançava sólidos fundamentos para a nova edição de livros litúrgicos com canto gregoriano. Ali recordava o Papa que no Motu Proprio do ano anterior, ele havia “restituído à Igreja Romana o seu antigo canto gregoriano, aquele canto que foi herdado dos Padres, que havia custodiado zelosamente em seus códices litúrgicos e que os estudos mais recentes haviam reconduzido felizmente à sua pureza primitiva.” (tradução nossa) Assim sendo, com o intuito agora de dar à Igreja inteira um texto comum de melodias litúrgicas gregorianas, decretava publicar na Tipografia Vaticana livros litúrgicos com o canto romano restaurado. Estabelece, em seguida, cinco normas a serem seguidas em tal processo: 1) que as melodias gregorianas sejam restauradas em sua integridade e pureza conforme os antigos códices; 2) que as partes que contém canto sejam confiadas particularmente aos monges beneditinos da Congregação da França e do Mosteiro de Solesmes; 3) que os trabalhos preparatórios sejam submetidos ao exame e revisão da Comissão romana especialmente instituída pelo Papa para tal encargo; 4) que a aprovação papal e da Sagrada Congregação dos Ritos a ser dada aos livros futuros será de tal natureza que não será permitida a aprovação de outros livros litúrgicos que não estejam em conformidade com aqueles; 5) que a propriedade literária da edição Vaticana será reservada à Santa Sé. Dentro de um prazo de sete anos, vieram à luz os seguintes livros com cantos litúrgicos gregorianos: *Ordinarium missae* (primeira edição parcial do *Graduale*, 1905), *Commune sanctorum* (segunda edição parcial, 1906), *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae de Tempore et de Sanctis* (1908), *Officium mortuorum* (1909) e *Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae pro diurnis horis* (1912). (SCHNORR, 2004, p. 205)

Nos pontificados de Pio XI e Pio XII também se encontram importantes ordenamentos sobre a música litúrgica, mas tendo Nepomuceno falecido ainda no pontificado de Bento XV (1914-1922), limitar-nos-emos aos documentos

---

<sup>71</sup> Cf. PIO X, 1904.

eclesiásticos que regeram a prática da música sacra e religiosa que lhe afetaram diretamente em sua produção musical.

Como conclusão do panorama acima exposto sobre a regulamentação da música sacra católica ao longo da história, pode-se verificar que desde as primeiras normas estabelecidas pela Igreja em matéria de música litúrgica até o trabalho restaurador de São Pio X no século XX, houve um contínuo cuidado em se manter o canto gregoriano como paradigma de música sacra, assim como uma valorização daqueles tipos de música moderna que eventualmente estivessem dotados das qualidades requeridas para liturgia, nomeadamente a gravidade de estilo e a conformidade com a estrutura e o sentido dos textos litúrgicos. Da mesma forma, houve continuamente uma preocupação das autoridades eclesiásticas em se evitar na música sacra a influência nociva das formas e ritmos específicos da música teatral e operística, considerada muitas vezes como um abuso a ser eliminado das cerimônias religiosas.

Tendo-se apresentado, portanto, o contexto geral da inserção de Alberto Nepomuceno no âmbito da música sacra (Introdução), o modelo analítico a ser seguido (Capítulo 2) e a relação de Nepomuceno com a legislação eclesiástica acerca da música litúrgica (Capítulo 3), dedicar-nos-emos nos próximos capítulos à análise musical propriamente dita de suas obras musicais sacras e religiosas, tendo como objetivo a avaliação de estilo, a identificação de possíveis relações intertextuais e, finalmente, a eventual conformidade com as prescrições normativas da Igreja.



#### 4. O PIANO RELIGIOSO – *CLOCHES DE NŌEL*

No presente capítulo analisaremos uma obra de Alberto Nepomuceno para piano: *Cloches de Noël* (*Sinos de Natal*), datada de 1915. Trata-se de uma de suas últimas obras para o instrumento e é, sem dúvida, uma peça bastante peculiar. Primeiramente, porque se trata de uma obra composta para um jornal carioca, *O Imparcial*, e, em segundo lugar, pelo seu caráter religioso. Com efeito, no repertório para piano produzido por Nepomuceno encontram-se diversas formas musicais – mazurcas, valsas, noturnos, suítes, sonata, tema e variações etc. –, mas *Cloches de Noël* é a única com clara conotação religiosa. Tal caráter é sugerido pelo título, mas é evidenciado pelo uso explícito de um canto gregoriano – o *Hodie Christus Natus Est* – e pela alusão que o compositor faz à sonoridade dos sinos.

Na edição de 1º de janeiro de 1916 (Oitava do Natal) do jornal *O Imparcial*, a partitura manuscrita de *Cloches de Noël* foi publicada em uma seção especialmente dedicada à música. (FIGURA 3) A peça foi dedicada pelo compositor aos príncipes Leopoldo e Carlos e à princesa Maria José, filhos do rei Alberto I da Bélgica.<sup>72</sup>



FIGURA 3 Peça musical *Sinos de Natal* publicada no jornal *O Imparcial*  
 FONTE: *O Imparcial* (01/01/1916)

<sup>72</sup> O mesmo jornal *O Imparcial*, em edição do ano seguinte à publicação da peça, tornou pública a resposta que Nepomuceno recebeu da nobreza belga em razão da dedicatória aos príncipes: “Caro senhor: por meio de uma carta do último dia 27 de janeiro, tivestes a gentileza de enviar ao senhor ministro da Bélgica no Rio de Janeiro uma composição musical, exprimindo o desejo de oferecê-la aos Infantes Reais da Bélgica. Sua Majestade o Rei [...] agradece sinceramente pela amável atenção que tivestes por seus filhos. Suas Altezas Reais ficaram muito sensíveis à vossa graciosa homenagem.” (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22/05/1917, tradução nossa)

Na mesma seção musical do jornal em que se publicou a partitura, o crítico Rodrigues Barbosa (1857-1939) assinou uma coluna na qual fazia aos leitores uma breve descrição da obra, destacando o uso do canto gregoriano e, sobretudo, enfatizando a sonoridade dos sinos e todo o simbolismo que representa. Transcrevemos na íntegra tal texto em razão de que ele bem expressa o ambiente romântico em que a arte musical se desenvolvia na época e também por empenhar-se seu autor em informar aos leitores vários aspectos estruturais da obra de Nepomuceno bastante pertinentes. Primeiramente Barbosa escreve várias linhas sobre o papel dos sinos na vida católica:

Atavia-se hoje *O Imparcial* com uma página musical de Alberto Nepomuceno intitulada *Sinos de Natal*. A poesia que se contém nesse título derrama-se fecunda, consoladora, por essa composição prenhe de alegrias, de saudades e de tristezas.

Sinos! Quem lhes não conhece o som emotivo, que se amolda ao nosso estado d'alma, exprimindo-o com sentimento! Eles bimbam alegremente no batismo dos recém-nascidos; enchem os ares de rumores festivos nas cerimônias esponsalícias; debulham sonoridades epitalâmicas ao desfilar dos cortejos; chamam os fiéis ao templo para os ritos litúrgicos e, finalmente, badalejam, numa lentidão de tristezas fúnebres, gemidos e adeuses aos que partem para o repouso derradeiro!

Quem ainda não acompanhou um enterro pelos campos, longe das cidades, desconhece a funda melancolia, a mágoa dolorosa que o dobre a finados infunde à cerimônia mortuária.

Os sinos balbuciam, falam, clamam, riem e choram. A sua missão misteriosa está bem definida na epígrafe do canto do poeta alemão sobre o sino: *Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango* [chamo os vivos, choro os mortos e afugento os raios]. Na sua linguagem universal, a voz dos sinos exprime melhor que qualquer outra, todos os sentimentos da humanidade, traduzindo-lhes as alegrias e os pezares.

É principalmente aos domingos e dias de festa que os sinos derramam alegrias desde as primeiras horas matinais, inundando o espaço com as suas vozes penetrantes.

É manhã. O sol desponta; os primeiros raios ferem o épice da montanha e vão se derramando pela encosta envolvendo num halo a capelinha branca, até inundar o vale onde o fumo? azulado surge das casinhas caiadas e sobe espiralando-se para o céu translúcido. Soa o sino da capelinha espargindo no ar fresco ondas de alegria, emoções em tropel; todos os corações palpitam no mesmo ritmo de vida expansiva contente, no mesmo anseio de amor. (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 01/01/1916)

Em seguida, trata da presença do som dos sinos na noite de Natal:

É noite. A gaze sombria de escuridão envolve a natureza e os pingos de luz das estrelas multiplicam-se no manto celeste. Véspera de Natal. Em todos os lares, a alegria sopra o seu hálito festivo; as crianças tremem de impaciência ante as maravilhas da árvore deslumbrante, ante a cena pitoresca do presépio fascinante.

As mães rejubilam revendo-se nos filhos; os pais enternecem-se com as venturas do lar; os avós choram entre risos pela tristeza do fim próximo e pela alegria de se verem reviver nos anjinhos que tagarelam ruidosamente. A noite caminha. Sentam-se todos à mesa atufada de guloseimas para a consoada da tradição. Em meio à refeição um som estranho, dominador e pacífico, impõe silêncio e todos ouvem emudecidos. (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 01/01/1916)

O crítico descreve, em seguida, a obra de Nepomuceno, indicando a seção introdutória, a referência sonora aos sinos, a melodia acompanhada e a intercalação com um cantochão harmonizado. Barbosa demonstra um fácil reconhecimento de qual melodia gregoriana exatamente o compositor utiliza, o que indica, no que tange à recepção da obra, que certamente Nepomuceno realiza aqui não um simples emprego de material temático ou uma remota releitura estilística, mas sim uma verdadeira citação literal do cantochão em questão:

São os Sinos de Natal. Alternando-se em ritmo ternário, dois sons graves, o primeiro desdobrando em oitava, o segundo prolongando-se nos dois últimos tempos de compasso, o primeiro na fundamental, o segundo na dominante, formam um pedal que se estende por doze compassos. Desde o terceiro compasso muitos outros sinos, de vozes mais agudas, desfiam arabescos sonoros sobre o pedal de sons calmos, tranquilos, graves. Uns alternam com outros, em terças e sextas, maiores e menores, outros desfiam sons diatônicos, discordantes, ao passo que outros ainda do sexto compasso em diante marcam insistentemente os tempos do compasso num desenho melódico que passa da quarta à segunda e desta à terceira da tônica. Com estes últimos, ao cessar o primeiro pedal, se ouve, durante cinco compassos, um canto simples, como um recitativo, que termina numa terceira, prolongando-se esta num segundo pedal.

Param os sinos e ao longe se ouve um canto, de feitio gregoriano, de unção religiosa, em que as vozes se harmonizam no hino:

*Hodie Christus natus est. Hodie Salvator apparuit.*

As vozes emudecem e recomeça, em sons diferentes, o pedal de duas notas alternadas, a primeira desdobrada em oitava, no primeiro tempo do compasso; a segunda, prolongando-se nos dois últimos tempos. Voltam os arabescos de harmonias estranhas pelo sabor da tonalidade; repetem-se os cantos insistentes de três sons, a que sucede o recitativo, desta vez com um pedal de um só som que se prolonga para morrer num sopro, como se o vento conduzisse para pontos opostos ou paragens distantes aquele misticismo sonoro de perturbadora opulência de harmônicos.

Depois de uma pausa, as vozes humanas, em estilo gregoriano, cantam de novo:

*Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli. Hodie exsultant justii, dicentes: Gloria in excelsis Deo. Alleluia.*

Calam-se as vozes e os sinos recomeçam a sua glorificação ao menino Jesus, que acaba de nascer; os sons vão morrendo no ar ... Ouve-se ainda o pedal inicial, mas também ele se vai extinguindo numa saudade infinda, numa melancolia dulcíssima ...

E aí está o que se lê e o que se ouve nessa página de Alberto Nepomuceno, de tão suave poesia ... RODRIGUES BARBOZA (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 01/01/1916)

Outro ponto a se destacar sobre o contexto histórico da obra *Cloches de Noël* é que em pelo menos duas ocasiões Nepomuceno inseriu-a como peça de concerto em apresentações públicas suas. Em julho de 1917, o mesmo periódico *O Imparcial* noticiava que seria realizado no *Jornal do Commercio* um “concerto organizado pelo ilustre maestro Alberto Nepomuceno, em homenagem ao professor Manoel Faulhaber”. No programa do concerto constava, então, entre outras peças musicais: “Nepomuceno – *Cloches de Noël* e *Folha d’Album*, para piano, pelo autor.” (*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 27/07/1917) Alguns dias antes, Nepomuceno também incluiu *Cloches de Noël* em uma apresentação que fez ao piano por ocasião de uma reunião de artistas na casa do casal Sampaio Araújo: “O Sr. Alberto Nepomuceno foi inexcelável em duas composições da sua lavra: *Cloches de Noël* e *Variações*.” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17/07/1917)

Nota-se, portanto, que mesmo sendo uma obra de caráter não virtuosístico e de clara conotação religiosa, Nepomuceno não via obstáculos em considerá-la apta para concertos.

#### 4.1. FORMA MUSICAL

A peça de Nepomuceno divide-se em seções claramente distintas. Do compasso 1 ao 12 tem-se um pedal de Fá (em oitava) articulado com a sua 5ª, Dó, na mão esquerda em *mezzo-forte* acompanhando, nos compassos 3 a 6, um perfil descendente em *piano-pianíssimo* de sequências de terças e sextas desde a região aguda até a região central do piano, sendo que nos compassos 3 e 4 há basicamente um arpejo descendente de Fá maior, enquanto que nos compassos 4, 5 e 6 tem-se um movimento descendente das sextas perfazendo a escala de Fá maior (FIGURA 4). Nos compassos 7 a 11, esse pedal no registro grave acompanha um ostinato a duas vozes na mão direita: Sol-Lá-Si bemol juntamente com a figuração Sol-Fá (com a terça inferior, Ré), formando-se, assim, uma clara sonoridade com função de subdominante (FIGURA 5). Entre os compassos 12 a 18 tem-se a continuação deste ostinato na mão direita, mas aqui com o papel de acompanhamento para uma melodia executada pela mão esquerda, a qual, por sua vez, finaliza na nota Lá – V grau de Ré menor –, apontando-se, assim, para a relativa menor e antecipando-se a mudança harmônica explicitada no compasso 19 (FIGURA 6). Harmonicamente, não se tem outros acordes além daqueles próprios

de Fá maior e somente nos compassos 19 e 20 surge um Dó#, configurando uma tonicização na relativa menor até o compasso 24. O compositor conduz, assim, a passagem de Fá maior para sua relativa menor por meio tanto da melodia como do acompanhamento.

FIGURA 4 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 1 a 6  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

FIGURA 5 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 7 a 11  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

FIGURA 6 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 12 a 23  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

O compasso 24, iniciado com um acorde de sétima sobre Lá com terça omitida (III de Fá Maior ou v de Ré menor), constitui um trecho de ritmo livre. O compasso 3/4 indicado no início da peça aqui não vigora. Trata-se simplesmente de uma melodia gregoriana acompanhada e Nepomuceno faz questão de indicar acima da melodia o texto em Latim, explicitando, assim, seu intuito de tornar claramente identificável o cantochão católico utilizado (FIGURA 7; FIGURA 8). A melodia em

questão é a antífona *Hodie Christus Natus Est*, do *Magnificat* do Ofício de segundas Vésperas do dia 25 de dezembro (Nascimento do Senhor):<sup>73</sup>

Hodie Christus natus est; hodie Salvator apparuit; hodie in terra canunt Angeli, lætantur Archangeli; hodie exsultant justī, dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluja.	Hoje nasceu Cristo; hoje apareceu o Salvador; hoje cantam na Terra os Anjos; alegram-se os Arcanjos; hoje exultam os justos e dizem: Glória a Deus nas alturas, aleluia. <sup>74</sup>
--	--

TABELA 8 Texto latino e tradução de *Hodie Chistus natus est*  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 112)



FIGURA 7 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compasso 24, 1ª parte do cantochão harmonizado  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

At Magn.  
 Ant. 1. g 2

**h** Odi-e \* Chrí-stus ná-tus est : hód-i-e Salvá-  
 tor appáru- it : hód-i-e in térra cánunt Ange-li, lætán-  
 tur Archánge-li : hód-i-e exsúl-tant jústi, di-cétes :  
 Gló-ri - a in excélsis Dé- o, alle-lú- ia. E u o u a e.

FIGURA 8 Antífona gregoriana *Hódie Christus Natus Est*  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 413)

Nepomuceno, entretanto, não apresenta integralmente a melodia gregoriana nesse ponto de sua obra. Logo após esse primeiro cantochão, tem-se, entre os compassos 25 a 46, um trecho que repete basicamente a mesma estruturação formal da primeira seção (compassos 1 a 24). A diferença reside no fato de que o

<sup>73</sup> Entende-se por *Ofício* a oração pública que os clérigos fazem em nome da Igreja. Divide-se em *Ofício da noite* e *Ofício do dia*, cada qual contendo diferentes orações a serem feitas em horas específicas do dia ou da noite. As *Vésperas*, juntamente com as *Laudes*, constituem as chamadas *Horas maiores* do *Ofício do dia*. Como o nome indica, as *Vésperas* constituem o ofício da tarde e correspondem ao sacrifício que os judeus no Antigo Testamento ofereciam no Templo de Jerusalém ao declinar o dia. Estruturalmente, as *Vésperas* contém: (i) cinco salmos com antífonas, (ii) um capítulo, (iii) um hino, (iv) um versículo, (v) um responsório e o (vi) *Magnificat*. Em muitos lugares, é comum que os fiéis católicos assistam regularmente, nos domingos e dias santos, ao canto das *Vésperas*. (BOULENGER, 1949, p. 362-368; COELHO, 1941, p. 383-385) A melodia utilizada por Nepomuceno é cantada como antífona antes e depois do *Magnificat*.

<sup>74</sup> Tradução retirada de: Missal quotidiano e vespéral, 1955, p. 112.

primeiro pedal, na mão esquerda, ao invés de Fá (em oitava)-Dó, como ocorre no início, apresenta aqui as notas Ré (em oitava)-Lá (FIGURA 9). A mão direita, por sua vez, apresenta nesta segunda seção o mesmo gesto musical de descida com terças e sextas alternadas seguido pelo mesmo ostinato a duas vozes, o qual acompanha uma nova melodia, entre os compassos 35 a 43, de feição melódica similar à da primeira seção. Retoma-se também nesse ponto da obra o motivo Sol-Lá-Si bemol na mão direita, o qual, pela semelhança com a figuração melódica inicial da melodia gregoriana (Fá-Sol-Lá acompanhando a palavra *Hodie*), mostra-se como um motivo estruturalmente importante para a composição (FIGURA 10).

Parece, pois, que, ainda que Nepomuceno não vise conferir um caráter estritamente tonal à sua obra, ao inserir o Dó# no final da primeira seção e iniciar esta nova seção com o ostinato Ré-Lá, busca conferir *unidade* pela repetição da estrutura inicial, mas, ao mesmo tempo, vale-se da relativa menor, procedimento padrão no tonalismo, para conferir um elemento de *variedade* ao conjunto. O enfraquecimento da sensação tonal, contudo, realiza-se tanto pela ausência, no compasso 23, da terça do acorde de dominante, como também pela interrupção da divisão por compassos e a inserção que o compositor faz do trecho com o cantochão claramente modal.



FIGURA 9 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 25 a 31  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]



FIGURA 10 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 35 a 43  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

No compasso 47, novamente após uma fermata, Nepomuceno apresenta a segunda parte da antífona gregoriana *Hodie Christus Natus Est* (FIGURA 11). O procedimento é o mesmo que ocorre no compasso 24, ou seja, a melodia é harmonizada e o compositor insere o texto latino sobre a voz principal. Em seguida,

dos compassos 48 ao 59 tem-se simplesmente a repetição dos compassos 1 a 11. Nos compassos 59 a 64 há novamente uma melodia na mão esquerda acompanhada pelo ostinato da mão direita, mas, desta vez, de forma mais abreviada que nas duas seções anteriores e com a peculiaridade de finalizar-se com a nota Dó (V grau de Fá maior) e não mais como as anteriores, que se encerravam com Lá (V grau de Ré menor) (FIGURA 12). Do compasso 65 ao final repete-se o pedal Fá (em oitava)-Dó na mão esquerda em *forte*, acompanhando três ideias musicais distintas: 1) ostinato da mão direita em *piano* (compassos 65 a 68), 2) desenho melódico em oitavas com terças em *mezzo-forte* (compassos 69 a 72) e 3) novamente a alternância de terças e sextas descendentes em *piano-pianissimo*, tal como no início. Nos compassos 77 a 82, finalmente, ouve-se simplesmente o ostinato da mão esquerda em *diminuendo* e *calando* (FIGURA 13).

Hó - di - e in ter - ra ex - sur - git An - ge - li, in - ce - ptus;  
 Ar - chân - ge - li hó - di - e ex - sul - tant jus - ti di - cões:  
 Gló - ri - a in ex - cel - sis Dé - o; al - lu - lu - ia.

FIGURA 11 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compasso 47: 2ª parte do cantochão harmonizado  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

FIGURA 12 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 59 a 64  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]



FIGURA 13 Nepomuceno: *Cloches de Noël*, compassos 64 a 82 (final)  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

<b>Seção A</b> (compassos 1 a 24)	Pedal 1 (mão esquerda) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 1 a 6
	Pedal 1 (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita)	Compassos 8 a 12
	Ostinato 1 (mão direita) + Melodia 1 (mão esquerda)	Compassos 13 a 23
<b>Seção B1</b> (compasso 24)	Melodia gregoriana harmonizada (antífona <i>Hódie Christus Natus Est</i> ): <i>Hódie Christus natus est; hódie Salvátor apparuit</i>	
<b>Seção A'</b> (compassos 25 a 46)	Pedal 1' (mão esquerda) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 25 a 30
	Pedal 1' (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita)	Compassos 31 a 34
	Ostinato 1 (mão direita) + Melodia 2 (mão esquerda)	Compassos 35 a 46
<b>Seção B2</b> (compasso 47)	Melodia gregoriana harmonizada (antífona <i>Hódie Christus Natus Est</i> ): <i>Hódie in terra canunt Angeli, lætántur Archángeli; hódie exsúltant justí, dicétes: Glória in excélsis Deo, allelúja.</i>	
<b>Seção A''</b> (compassos 48 a 82)	Pedal 1 (mão esquerda) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 48 a 53
	Pedal 1 (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita)	Compassos 54 a 59
	Ostinato 1 (mão direita) + Melodia 3 (mão esquerda)	Compassos 60 a 68
	Pedal 1 (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita) + Melodia em oitavas (mão direita) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 65 a 82

TABELA 9 Divisão formal de *Cloches de Noël*  
 FONTE: O autor (2019)

A partir desta análise estrutural da peça de Nepomuceno, trataremos agora mais detalhadamente de três características essenciais da obra: 1) o emprego de uma melodia gregoriana, 2) o tipo de harmonização empregada por Nepomuceno para tal melodia e, finalmente, 3) a temática religiosa dos sinos.

#### 4.2. O CANTO GREGORIANO PIANÍSTICO

Certamente, o elemento central de *Cloches de Noël* é a inserção que Nepomuceno faz de uma melodia gregoriana. Este tipo de procedimento sugere-nos tanto uma certa erudição do compositor em relação à música sacra, como também uma proximidade ao tipo de música religiosa romântica e moderna que faz uso deliberado de antigas melodias como uma espécie de símbolo musical.

A inserção de uma melodia gregoriana em uma obra instrumental de caráter religioso, tal como feito por Nepomuceno em *Cloches de Noël*, é um traço marcante da obra religiosa de Franz Liszt, não apenas a pianística, mas também a vocal e orquestral.<sup>75</sup> Não se trata, contudo, do uso do gregoriano como *cantus firmus*, isto é, como um simples material temático utilizado para construções polifônicas, tal como comumente se fazia na Idade Média e na Renascença. Trata-se, muitas vezes, de uma citação deliberada, isto é, a melodia gregoriana é apresentada em um novo contexto, mas preserva-se suas características de tal modo que continua sendo plenamente identificável.

Liszt, contudo, não confina o uso do cantochão simplesmente à sua música sacra coral. O primeiro uso do gregoriano em obra sua já se encontra em *De profundis (Psalme instrumentale)* para piano e orquestra, de 1834-35, obra inacabada, mas cujo tema religioso irá aparecer novamente em *Pensée des morts*, escrito entre 1847-52. Em 1838, tem-se a *Totentanz*, que é uma série de variações para piano e orquestra sobre o tema do *Dies Irae* gregoriano. O hino gregoriano *Cruce fidelis* é usado em *Hunnenschlacht* (Poema Sinfônico nº 11), planejado em

---

<sup>75</sup> A referência a melodias religiosas tradicionais em obras de piano não é exclusiva de Liszt. Pode-se citar, a título de exemplo, *Tre preludi sopra melodie gregoriane*, de O. Respighi (1879-1936). Em um contexto de específica referência à festa de Natal, pode-se citar *Quatre tableaux pour le piano op. 41*, do russo S. Lyapunov (1859-1924), obra esta que, à semelhança de *Weihnachtsbaum* de Liszt, constitui-se em uma pequena suíte com peças de inspiração natalina: *Nuit de Noël*, *Cortège des mages*, *Chanteurs de Noël* e *Chant de Noël*. Logo na primeira peça, há um trecho em que o compositor insere uma melodia na mão esquerda e a identifica na partitura como “melodie de l’église orthodoxe russe”. Neste último caso, trata-se, evidentemente, não do cantochão gregoriano católico, mas de algum cântico da igreja ortodoxa russa.

1855, ano em que Liszt também iniciou a música orquestral do seu oratório *Santa Elisabeth*, fazendo uso, então, de um cantochão associado à festa de Santa Isabel. Liszt utiliza o *Magnificat* na sua *Sinfonia Dante*, de 1855-6; o *Pange lingua*, no primeiro *Episode aus Lenau's Faust*, de 1860 (FIGURA 14); o *Te Deum*, em *Die Glocken des Strassburger Münsters*, de 1874. O *Te Deum II* de Liszt, datado de 1853, é simplesmente uma harmonização de um *Te Deum* gregoriano. A sua Missa para vozes masculinas, de 1848, cita um dos *Credos* gregorianos. Na sua *Missa choralis*, de 1865, o *Kyrie* é baseado sobre a antífona gregoriana *Sacerdos in aeternum*. A sua obra coral *Die heilige Cäcilia*, de 1874, é baseada sobre um canto da festa de Santa Cecília, *Cantantibus organis*. Finalmente, no seu grande oratório *Christus*, muito da música orquestral é baseada sobre melodias gregorianas, especialmente no intróito *Rorate cæli* (FIGURA 15).

Lento religioso.  
Choral: „ Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium.“

sempre una corda rit. - smorz. p

poco rit. smorz.

Hymn.  
3.  
P  
Ange língua glo-ri-ó-si Córpo-ris mysté-ri-um,

FIGURA 14 Liszt: Primeiro *Episode aus Lenau's Faust* e melodia gregoriana *Pange lingua*  
FONTE: Liszt (1913); *Liber Usualis* (1961, p. 957)

Ro - ra - te coe - li de - su - per

FIGURA 15 Canto *Rorate cæli* no *Graduale Romanum* de Liszt  
FONTE: Merrick (2008, p. 188)

Andante sostenuto  
con sordini

[vln II] p

FIGURA 16 Liszt: melodia do *Rorate cæli* na Introdução de *Christus*  
FONTE: Merrick (2008, p. 188)

Rorate Coeli desuper et nubes pluant justum;  
aperiatur terra et germinet Salvatorem.  
(Isai 45-8.)

Andante sostenuto.  
con sordini.

1<sup>o</sup> Violinen.  
2<sup>o</sup> Violinen.  
Bratschen.

Franz Liszt.

FIGURA 17 Liszt: melodia do *Rorate cæli* na Introdução de *Christus*  
FONTE: Liszt (1872)

No caso específico do repertório pianístico, pode-se citar pelo menos duas peças em que o tratamento formal que Liszt confere às obras assemelha-se bastante ao de Nepomuceno em *Cloches de Noël: Stabat Mater* e *Vexilla Regis Prodeunt*. Nessas peças verifica-se: 1) título com temática religiosa, 2) inserção de melodia gregoriana, claramente identificável, harmonizada ao modo de cantochão, e 3) episódios musicais diversos circunscrevendo os trechos com a transcrição gregoriana.

Em *Stabat Mater*, tem-se: 1) uma pequena introdução (compassos 1 a 6), a qual é, por sua vez, a mesma introdução do *Stabat Mater* de Rossini, também transcrita por Liszt em outra obra sua; 2) o primeiro trecho do cantochão harmonizado (compassos 7 a 18), com a inserção do texto latino sobre a melodia na partitura: *Stabat Mater dolorosa / Juxta crucem lacrimosa / Dum pendebat Filius*; 3) a repetição transposta da introdução (compassos 19 a 24); 4) a repetição transposta do primeiro trecho do cantochão harmonizado (compassos 25 a 36); 5) um pequeno trecho de caráter modulatório baseado sobre motivos da introdução (compassos 37 a 44); 6) primeira variação sobre o cantochão: registro agudo, *pianíssimo*, trêmolos e melodia original na voz superior (compassos 45 a 70); 7) segunda variação sobre o cantochão: melodia *forte* em oitavas na região média, acordes no registro grave e arpejos na região aguda (compassos 71 a 97); 8) finalização com acordes em *forte* em cadência plagal (FIGURA 18).

Em *Vexilla Regis Prodeunt*, o procedimento é diferente. Liszt coloca ao longo de toda a peça a melodia gregoriana original (incluindo a letra latina correspondente na partitura) e apenas intercala os trechos do cantochão com alguns episódios (arpejos, oitavas etc.) de caráter marcadamente rítmico e com função de ligação entre as frases (FIGURA 19).

FIGURA 18 Liszt: trecho de *Stabat Mater*, compassos 1-16  
 FONTE: Liszt (1978a)

FIGURA 19 Liszt: trecho de *Vexilla Regis Prodeunt*, compassos 39-43  
 FONTE: Liszt (1978b)

Nepomuceno, portanto, ao construir *Cloches de Noël* como uma alternância de trechos de escrita pianística com outros em que simplesmente harmoniza uma melodia gregoriana, aproxima-se da estruturação formal recorrente em algumas obras instrumentais religiosas de Liszt.

### 4.3. HARMONIZAÇÃO DO CANTO GREGORIANO

Nos dois trechos de *Cloches de Noël* em que Nepomuceno insere a melodia da antífona gregoriana, o acompanhamento é feito com acordes sob cada nota da melodia. Parece-nos bastante provável que o compositor aqui se utiliza de uma das técnicas em voga no final do século XIX e início do século XX para acompanhamento ao órgão do canto gregoriano: a cada nota do cantochão corresponde ao órgão um acorde com notas pertencentes ao Modo da peça gregoriana, preferencialmente em estado fundamental. É, em suma, o procedimento proposto no *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Louis Niedermeyer e Joseph d'Ortigue, publicado em 1856. Esse tratado apresenta algumas poucas regras fundamentais para o acompanhamento do cantochão: (NIEDERMEYER; D'ORTIGUE, 1905, p. 14-16)

1. Usar exclusivamente em cada modo as notas da escala;
2. Usar frequentemente as tríades da nota *final* e da *dominante* de cada modo;
3. Usar exclusivamente as fórmulas harmônicas próprias às cadências de cada modo;
4. Não usar no acompanhamento do cantochão outro acorde senão as tríades consonantes e sua primeira inversão;
5. As leis que governam a melodia gregoriana [p.ex.: uso do Si bemol] devem ser observadas também em cada uma das quatro vozes do acompanhamento instrumental;
6. Sendo a melodia o mais essencial do cantochão, ela deve sempre estar na voz superior do acompanhamento instrumental.

É possível que tais regras propostas por Niedermeyer tenham chegado a Nepomuceno de forma indireta, por meio da obra de outros compositores. Sabe-se, por exemplo, que Liszt tinha conhecimento do referido tratado e em algumas de suas obras pode-se notar o emprego das técnicas ali expostas:

Outro livro trazendo sinais de uso por Liszt é o *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Louis Niedermeyer e Joseph d'Ortigue publicado em 1859. D'Ortigue conhecia Liszt desde sua juventude em Paris. Liszt escreveu de Weimar a ele em 1850: "A obra que você menciona concernente à liturgia tomará parte certamente entre as coisas mais conscienciosas e valorosas, e agrada-me ainda mais

saber sobre isto, pois se trata de um assunto caro ao meu coração. Você não pensa que poderia incluir alguns textos musicados que poderiam ser escolhidos entre os mais amáveis cantos católicos?” (MERRICK, 2008, p. 91, tradução nossa)

No prefácio de D’Ortigue ao *Traité théorique*, datado de 1856 em Paris, ele destacava as duas primeiras regras fundamentais defendidas por Niedermeyer para a harmonização do gregoriano: 1) empregar exclusivamente as notas da escala no acompanhamento do cantochão; e 2) atribuir aos acordes da *finalis* e da *dominante* de cada modo as funções análogas àquelas exercidas por estas notas essenciais da melodia. A primeira destas regras, segundo D’Ortigue, fornece a lei da *tonalidade* geral no cantochão, enquanto que a segunda fornece a lei da *modalidade*, em virtude da qual os vários modos podem distinguir-se entre si. (NIEDERMEYER; D’ORTIGUE, 1905, p. v-xii) Estas duas regras parecem ter deixado impressão também em Liszt: “Marcações foram feitas por Liszt na margem ao lado das duas ‘regras’ em sua própria cópia do *Traité*.” (MERRICK, 2008, p. 91-92, tradução nossa)

Este tipo de harmonização do cantochão se tornou corrente na época e nas obras religiosas de Liszt aparece frequentemente e em umas delas, especialmente, tal abordagem é marcante. Trata-se de *Responsorien und Antiphonen*, uma série de harmonizações a quatro vozes (eventualmente a três vozes) de cantos gregorianos para o Natal, Semana Santa e Ofício de Defuntos (FIGURA 20), datada de 1860 e não publicada até 1936. É parte de uma obra mais ampla planejada por Liszt, a *Liturgie catholique liturgie romaine*, demonstrando diretamente o interesse do compositor pela situação da música sacra católica em sua época:

*Responsorien und Antiphonen* para coro masculino e órgão *ad lib.* de 1860 inicia nossa discussão do período em que Liszt estava indo para Roma, preparando-se e recebendo ordens menores na Igreja. Nesta obra, Liszt fornece harmonizações para o cantochão de cinco ocasiões incluindo Natal e Ofício de defuntos. Liszt interessou-se pela reforma da música sacra desde seu anterior contato com Lamennais, mas seu interesse foi renovado em Roma. Em 24 de julho de 1860 ele escreve à Princesa Carolyne pedindo-lhe que envie a ele uma cópia de uma correspondência de 1839 de Spontini ao Papa Gregório XVI na qual Spontini começou a tratar de como se poderia purificar a música de igreja, particularmente retirando-lhe as influências operísticas. **Liszt também mencionou que ele mesmo estava concebendo algo para enviar ao Papa, nomeadamente melodias em cantochão que pudessem ser universalmente adotadas na Igreja.** Somente o *Responsorien und Antiphonen* de 1860 sobreviveu, talvez parte de uma concepção litúrgica mais ampla; não foi publicada até 1936. *Responsorien und Antiphonen* são composições homofônicas, incluindo judicioso uso de algumas harmonias cromáticas. Tal como outros reformadores da música sacra nos anos 1850 e 60, **Liszt geralmente alinhou-se com a tradição do século XIX de harmonizar cantos ao**

invés de retornar simplesmente à execução puramente monofônica. Todos os acordes são escritos em todas as notas da melodia sem divisão de compassos. (PESCE, 2005, p. 223-248, tradução e grifo nossos)

FIGURA 20 Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Responsorien und Antiphonen*  
 FONTE: Liszt (1936b)

Considerando-se exclusivamente o repertório pianístico de Liszt, pode-se encontrar também várias passagens em que ele faz uma citação literal de alguma melodia gregoriana e a harmoniza seguindo esta concepção de uma nota por acorde e usando somente consonâncias. Pode-se citar três exemplos: 1) o início da versão para piano da *Via Crucis* em que Liszt harmoniza o hino gregoriano *Vexilla Regis* (FIGURA 21); 2) a versão pra piano de *Vexilla Regis Prodeunt* em que Liszt harmoniza o mesmo cantochão (FIGURA 22); 3) o início de *Stabat Mater* em que Liszt harmoniza o cantochão homônimo (FIGURA 23). Note-se que em tais casos Liszt insere a letra original em Latim sobre a melodia, evidenciando, assim, a citação literal que procura fazer.

FIGURA 21 Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Via Crucis*  
 FONTE: Liszt (1936c)

FIGURA 22 Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Vexilla Regis Prodeunt*  
 FONTE: Liszt (1978b)





FIGURA 23 Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Stabat Mater*  
 FONTE: Liszt (1978a)

Pode-se encontrar este tipo de harmonização de cantos gregorianos também na obra sacra de Lorenzo Perosi, *Maestro Perpetuo* do Coro da Capela Sistina e, possivelmente, o mais influente compositor sacro de sua época.<sup>76</sup> Na Missa *De Beata*, por exemplo, que, além de algumas peças originais para órgão, consiste basicamente em uma versão harmonizada de uma Missa completa (Ordinário extraído da Missa IX gregoriana e o Próprio da Missa do Dia de Natal), Perosi apresenta a mesma concepção para a harmonização do cantochão: acordes consonantes, um para cada nota da melodia. Não há dissonâncias (FIGURA 24).



FIGURA 24 Perosi: exemplo de harmonização do cantochão na *Missa De Beata*  
 FONTE: Perosi (s.d.)

Em *Cloches de Noël* a harmonização do cantochão segue os mesmos princípios e pode-se perceber que as regras apresentadas por Niedermeyer para o acompanhamento do canto gregoriano encontram-se aplicadas no procedimento compositivo de Nepomuceno. Com efeito, considerando-se que a antífona

<sup>76</sup> Perosi nasceu em Tortona, na Itália, em 1872 e morreu em Roma, em 1956. Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuseppe Perosi (1849-1908), que era *Maestro di Cappella* da Catedral de Tortona. Estudou com Michele Saladino no Conservatório de Milão, onde diplomou-se em 1892. Após seus estudos em Milão, passou um ano de estudo na *Kirchenmusikschule*, em Regensburg, na Alemanha, com Franz Xaver Haberl, grande musicólogo, pioneiro editor das obras de Palestrina e Lassus. Em seguida, assumiu o trabalho de professor e diretor de música sacra em Imola, na Itália, entre 1892 e 1894, ano em que visitou a famosa Abadia de Solesmes, na França, onde estudou canto gregoriano com Dom Mocquereau e Dom Pothier. Entre 1894 e 1907, Perosi assumiu o cargo de *Maestro* da *Capella Marciana* na Basilica de São Marcos em Veneza, cujo então Patriarca era Dom Giuseppe Sarto, futuro Papa São Pio X, com quem Perosi cultivou grande amizade e por quem foi ordenado Sacerdote em 1895. Em 1898, Perosi foi indicado para o posto de *Maestro Perpetuo della Capella Sistina*, no Vaticano, cargo que manteve, ainda que com algumas interrupções, até sua morte, em 1956. Particularmente famoso por seus Oratórios, Perosi também compôs várias Missas e obras sacras menores, além de música secular, como, por exemplo, concertos e peças para música de câmara (CIAMPA, 2006, p. 41-151).

gregoriana *Hodie Christus Natus Est* está no Modo I (Dórico ou *Protus* – FIGURA 25), facilmente se verifica que Nepomuceno se atém às tríades pertencentes a tal escala e usa frequentemente os acordes sobre a nota *finalis* (Ré) e sobre a *dominante* (Lá) (FIGURA 26).

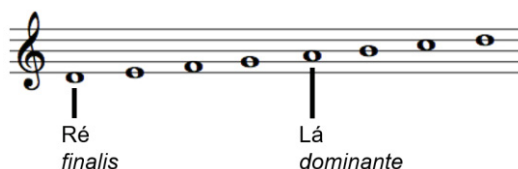


FIGURA 25 Modo I eclesiástico (Dórico ou *Protus*)  
 FONTE: O autor (2019)

Ao inserir um acorde para cada nota da melodia gregoriana, a harmonização de Nepomuceno resulta em um total de 86 acordes, sendo que aqueles formados sobre Ré e sobre Lá somam 36, ou seja, mais de 40% do total. Merece destaque, contudo, o fato de que o acorde mais utilizado é a tríade de Dó, que ocorre 21 vezes (TABELA 10). Parece-nos que este fato se explica por uma dupla função de tal acorde na peça: 1) como *acorde de passagem*, isto é, servindo como ligação entre pontos estruturais da melodia, justificando-se, assim, sua ausência como acorde inicial ou final das frases musicais; e 2) como *função cadencial*, na medida em que, segundo Niedermeyer<sup>77</sup>, o acorde de Dó é indicado como harmonia imediatamente antecedente ao acorde final (FIGURA 27).

	Acordes sobre:					Soma:
	RÉ ( <i>finalis</i> )	FÁ	SOL	LÁ ( <i>dominante</i> )	DÓ	
Compasso 24	6	3	3	6	7	25
Compasso 47	13	14	9	11	14	61
TOTAL:	19	17	12	17	21	86

TABELA 10 Número de acordes utilizados na harmonização de *Hodie Christus Natus Est*  
 FONTE: O autor (2019)

<sup>77</sup> NIEDERMEYER; D'ORTIGUE, 1905, p. 21-24.

Hó - di - o Ctri - stus na-tus est; bó - di - o Sal - vá - tor ap - pa - ru - it.

*lento*  
F DD D FDD FF F D F

Hó - di - e in tér - ra ex - quat An - go - li, in - tab - tur

*pp*  
*lento*  
F F D D FD F

Ar - obin - ge - li bó - di - e ex - eul - tant jus - ti di - ctores

D FFF D D D D FFD

Glo - ri - a in ex - eul - sis Dé - o; al - le - lu - ia.

D DF F F F

FIGURA 26 Gregoriano harmonizado em *Cloches de Noël* – acordes sobre a nota *finalis* (F) e sobre a *dominante* (D)  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

1 2 3 4

FIGURA 27 Quatro fórmulas cadenciais para o Modo I  
 FONTE: Niedermeyer; D'Ortigue (1905, p. 23)

E que, enfim, este tipo de harmonização do canto gregoriano marcadamente diatônica e consonante seja uma decisão compositiva deliberada de Nepomuceno pode-se deduzir pela comparação com outras harmonizações da mesma antífona gregoriana *Hodie Christus Natus Est*. A título de exemplo, destaque-se o acompanhamento para órgão escrito por Giulio Bas (1874-1929). Nesta versão, o número de acordes é menor que as notas da melodia, de modo que Bas opta por inserir acordes apenas em pontos estruturais da melodia, o que naturalmente resulta

em notas estranhas aos acordes (notas de passagem, bordaduras, apogiaturas etc.), conferindo à peça, assim, um maior grau de tensão harmônica (FIGURA 28).

*Cantor. Chorus.*  
Hó.di - e \* Chri - stus ná - tus est: hó.di - e Salvátor ap - pá.ru - it: hó.di - e in tér -

Ad Magnif.  
Ant. I. g 2

ra cá.nunt An - ge - li, lae.tán - tur Archán.ge - li: hó.di - e ex.súl -

tant jú - sti, di.cén - tes: Gló - ri - a in ex.cél - sis Dé - o, alle - lú - ia.

*Cant. Magnificat  
Deinde pro S. Stephano.*

FIGURA 28 Antífona gregoriana *Hodie Christus Natus Est* harmonizada por G. Bas  
FONTE: Bas (1925, p. 26)

#### 4.4. TEMÁTICA DOS SINOS

Como visto anteriormente, o crítico musical Rodrigues Barbosa, em sua coluna no jornal *O Imparcial* por ocasião da publicação de *Cloches de Noël* de Nepomuceno, relacionou alguns elementos musicais da referida obra com a sonoridade dos sinos das igrejas católicas. Nota-se que o que de fato o crítico reconhece como evocativo dos sinos são duas coisas: a *regularidade* dos movimentos sonoros e a *alternância de consonâncias*.<sup>78</sup> Na peça de Nepomuceno isto se dá por meio de três elementos: 1) pedal na mão esquerda com notas a intervalos de 5ª justa (Fá-Dó ou Ré-Lá), 2) alternância de 3ª e 6ª harmônicas no registro agudo do piano e o 3) duplo ostinato na mão direita (Sol-Lá-Si bemol + Sol-Fá-Sol-Fá etc.) (FIGURA 29).

<sup>78</sup> “São os Sinos de Natal. **Alternando-se em ritmo ternário** [...]. Desde o terceiro compasso **muitos outros sinos**, de vozes mais agudas, desfiam arabescos sonoros sobre o pedal de sons calmos, tranquilos, graves. **Uns alternam com outros, em terças e sextas, maiores e menores**, outros desfiam sons diatônicos, descondantes, ao passo que outros ainda do sexto compasso em diante **marcam insistentemente os tempos do compasso** num desenho melódico que passa da quarta à segunda e desta à terceira da tônica.” (grifo nosso)



FIGURA 29 Representação da sonoridade dos sinos em *Cloches de Noël*  
 FONTE: Nepomuceno [1915a]

Nepomuceno faz uso, assim, da escrita idiomática pianística para evocar de certa forma a impressão sonora causada pela audição dos sinos das igrejas. Ora, este procedimento longe de ser exclusivo ao compositor brasileiro, é algo especialmente notório também em algumas obras para piano de Liszt. Com efeito, no catálogo das obras do compositor húngaro, encontra-se pelo menos onze peças cujos títulos contêm alguma referência ao som de sinos (francês: *cloches*; alemão: *glocken*).<sup>79</sup> Uma outra peça ainda poderia ser incluída em tal relação. Trata-se da primeira peça dos *Années de Pèlerinage (troisième année): Angelus! Prière aux anges gardiens*.<sup>80</sup> (FIGURA 30) Ainda que seu título não mencione explicitamente o som dos sinos, sabe-se que a inspiração de Liszt para tal obra foram os sinos de Roma.

<sup>79</sup> 1) *Grande fantaisie di bravura sur La clochette de Paganini*, para piano, composta em 1832-4 e publicada em 1834; 2) *Les cloches de Genève*, 3ª peça do ciclo de peças para piano *Années de Pèlerinage (1re année, Suisse)*, composto em 1837-8 e publicado em 1841; 3) Transcrição para piano da canção de Schubert chamada *Das [Zügen glöcklein] Sterbeglöcklein (La cloche des agonisants)*, composta em 1844 e publicada no mesmo ano; 4) *La cloche sonne*, para piano, composta em 1850 e publicada somente em 1958; 5) *Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark (Die Glocken von Rom)*, para piano, composta em 1862 e publicada em 1863; 6) Transcrição para piano da canção de Schumann chamada *Die wandelnde Glocke*, composta em 1874 e publicada em 1875; 7) Duas peças da Suíte *Weihnachtsbaum*: a nº 6, chamada *Carillon* e a nº 9, chamada *Abendglocken*, para piano, compostas em 1874-6 (revisadas em 1879-81) e publicadas em 1882; 8) *Excelsior! (Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters)*, para piano a 4 mãos (há versão também para órgão), composta em 1874 e publicada em 1876; 9) *Die Glocken des Strassburger Münsters*, contendo três peças: *Vorspiel*, *Excelsior* e *Die Glocken*, para coro e orquestra, composta em 1874-5 e publicada em 1875; 10) *Heil! Unserer Glocke heil!*, para coro em uníssono masculino, composto em 1843 e não publicado; 11) *Ihr Glocken von Marling*, canção para canto piano, composta em 1874 e publicada em 1879.

<sup>80</sup> O ciclo completo é composto por sete peças: 1) *Angelus! Prière aux anges gardiens*, 2) *Aux Cyprès de la Villa d'Este* [1], 3) *Aux Cyprès de la Villa d'Este* [2], 4) *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, 5) *Sunt lacrymae rerum en mode hongrois*, 6) *Marche funèbre* e 7) *Sursum corda*. Este conjunto, publicado em 1883, é certamente uma das principais obras de Liszt no seu último período de vida. Diferentemente dos dois primeiros volumes de seus *Années de pèlerinage*, os quais foram compostos quase quarenta anos antes e correspondiam ao período da vida de Liszt com Marie d'Agoult na Suíça e a suas viagens pela Itália, este terceiro não parece ter sido concebido inicialmente como um ciclo. Duas peças foram compostas em 1877 e as outras duas anteriormente. Certamente a concepção das peças como uma coleção foi algo posterior. (BAKER, 2005a, p. 86-119.)

Em seus últimos anos, Liszt encontrava tranquilidade em Villa d'Este<sup>81</sup>, mas mesmo lá ainda recebia alguns visitantes casuais. O inglês Hugh Reginald Haweis (1838-1901) foi um deles e pôde assistir o próprio Liszt ao piano explicar que o seu *Angelus* fazia referência aos sons dos campanários italianos. Tendo soado o sino da igreja de Santa Croce, Haweis assim descreve sua impressão de ver Liszt, em meio a uma conversa sobre os sinos, chamar seus convidados para dentro e sentar-se ao piano:

“Já que estamos falando em sinos”, disse ele [Liszt], “eu gostaria de mostrar-lhe um ‘Angelus’ que acabei de compor”; e, abrindo o piano, sentou-se. Era o momento pelo qual eu tão frequentemente e em vão aguardava ...

“Você sabe”, disse Liszt, voltando-se para mim, “na Itália toca-se o *Angelus* sem muito cuidado; os sinos soam irregularmente, param e as cadências, então, frequentemente fragmentam-se”: e ele começou uma pequena passagem ondulante na parte aguda – tal como sinos badalando no alto ao ar noturno; cessou, mas tão suavemente que até o meio compasso de silêncio fez-se sentir, e o ouvido atento ainda carregava o ritmo quebrado por meio da pausa. O *abbé* mesmo parecia dentro de um sonho; seus dedos eram sentidos levemente de novo sobre o teclado, e os sinos continuavam parando no meio de uma frase. Então elevou-se do baixo o som do *Angelus*, ou melhor, parecia como que a vaga emoção de alguém que, enquanto passa, ouve nas ruínas de algum claustro pelo caminho os espíritos de velhos monges cantarolando suas lentas melodias, tal como o sol se põe e as sombras púrpuras da Itália estendem-se furtivamente sobre a terra, além do oeste alaranjado!

Sentamos imóveis – o discípulo [Pholig] de um lado, eu no outro. Liszt estava quase imóvel: seus dedos pareciam quase independentes, meros ministros de sua alma. O sonho interrompeu-se por uma pausa; então retornou a ondulante passagem dos sinos, ressoando ao alto no ar noturno, o meio compasso de silêncio, o ritmo quebrado – e o toque do *Angelus*.” (WALKER, 1997, p. 394-396, tradução nossa)

**Andante pietoso**

FIGURA 30 Liszt: primeiros 16 compassos de *Angelus*!  
 FONTE: Liszt (1916)

<sup>81</sup> Palácio com grandes e belos jardins situado em Tivoli, próximo de Roma, na Itália.

Nota-se em tal descrição da obra de Liszt uma impressão semelhante àquela exposta por Barbosa em seu texto sobre a peça de Nepomuceno. Também Haweiss reconhece na sequência alternada de oitavas, quartas, sextas e terças uma evocação da sonoridade dos sinos: “pequena passagem ondulante na parte aguda – tal como sinos badalando no alto ao ar noturno”. E, de fato, é este tipo de sequência repetitiva de acordes diatônicos que será usado por Liszt em outras peças para piano nas quais o caráter religioso é claramente manifesto.

Outra peça pianística de Liszt que merece especial atenção no que tange a possíveis aproximações estilísticas com a obra presentemente analisada de Nepomuceno é *Weihnachtsbaum* (*Árvore de Natal*), uma coleção de doze pequenas peças para piano, algumas mais simples e outras com exigência de maior envergadura técnica, mas, de qualquer forma, mais apropriadas para pequenos públicos do que propriamente para salas de concerto. Liszt as dedicou à sua neta, Daniela von Bülow, e da seguinte forma ele próprio as via: “Elas não serão músicas ‘científicas’ ou pomposas, mas simples ecos de minhas emoções juvenis – elas permanecem intocadas ao longo das provações dos anos!”.<sup>82</sup>

A nona destas doze peças é de especial relevância para os fins da presente argumentação. Trata-se de *Abendglocken*, ou seja, *Sinos da noite*, título este que, considerando-se a inserção de tal peça no ciclo chamado *Weihnachtsbaum* (*Árvore de Natal*), imediatamente remete ao mesmo tipo de temática utilizada por Nepomuceno em *Cloches de Noël*, a saber, os sinos como alfaia da igreja<sup>83</sup> e como

<sup>82</sup> As primeiras quatro peças de *Weihnachtsbaum* são transcrições de canções natalinas tradicionais: 1) *Psalitte*, baseada em um coral de Natal de Michael Praetorius (1571-1621); 2) *O heilige Nacht!*, baseada em um canto tradicional; 3) *Die Hirten an der Krippe*, baseada em *In dulci jubilo*; e 4) *Adeste fideles*, baseada no famoso hino latino de mesmo nome. A quinta e a sexta peça, *Scherzoso* e *Carillon*, são de maior virtuosidade, em razão dos tempos rápidos, da exploração do registro agudo do piano, das terças duplas e oitavas abertas na primeira peça e do *quasi trillo* com terças e quartas alternadas na segunda. A sétima peça, *Schlummerlied*, tem, como indica seu título, o caráter de música de ninar, mas apresenta grande atividade rítmica, amplo contraponto, passagens de mão e modulações. A oitava peça, *Altes provenzaliches Weihnachtslied*, em forma ABA e frases de três compassos em um andamento *allegro*, configura-se como uma peça contrastante com a anterior. A nona peça, *Abendglocken* (*Sinos da noite*) apresenta certa atmosfera impressionista, com padrões de ostinato tranquilos e suspensos. A décima peça, *Ehemals!* é peculiar pelas sua introdução esparsa e melancólica, pelo interlúdio e pela conclusão em notas simples e segundas em notas longas. As duas últimas peças, finalmente, são nacionalistas, a modo de *bravura*: *Ungarisch*, espécie de marcha com notas pontuadas e motivos repetitivos; e *Polnisch*, que, em certos pontos, apresenta-se como uma *Mazurka di bravura*. (ARNOLD, 2002, p. 165-166)

<sup>83</sup> Constituem as *alfaias* da igreja: o *altar* com os respectivos *acessórios*, o *púlpito*, os *confessionários*, o *órgão* e os *sinos*. Entende-se por *sino* o instrumento de bronze, ou qualquer metal, percutido por uma vara chamada badalo e cujo som serve para convidar os fiéis às cerimônias. Os sinos destinados ao culto têm que ser consagrados ou benzidos pelo bispo ou por seu representante. O uso dos sinos é da alçada exclusiva da autoridade eclesiástica. (BOULENGER, 1949, p. 272-3)

símbolo sonoro da festa de Natal. A proximidade, contudo, não se dá unicamente por este elemento extramusical, mas principalmente pelo fato de que também Liszt, com o intuito de evocar a sonoridade dos sinos, utiliza procedimentos análogos àqueles encontrados em *Nepomuceno*: a *regularidade* rítmica e a *alternância de sonoridades consonantes*. Assim, por exemplo, tem-se a partir do compasso 23 uma seqüência de tríades maiores e menores, invertidas e alternando posição aberta e fechada. E sobretudo no *Andante quieto*, a partir do compasso 99 até o final, tem-se uma explícita evocação à sonoridade dos sinos por meio de uma tríplice textura musical: oitavas regulares (semibreves) no grave, ostinato em oitavas (semínimas) no registro médio e “sinos” com oitavas (mínimas) em Si bemol no registro agudo (FIGURA 31; FIGURA 32).



FIGURA 31 Liszt: compassos 23 a 31 de *Abendglocken*  
 FONTE: Liszt (1927)

*Andante quieto*

Die nach oben gestrichenen Noten mit der rechten Hand, die nach unten mit der linken.  
 Les notes doigtées en haut seront jouées avec la main droite, celles doigtées en bas, avec la main gauche.  
 Play the notes with their stems upward with the right hand, those with their stems downward with the left.  
 Jobb pészét fogjuk a felfelé szászott hangjeket, bal kézzel a lefelé szászottakat.

*una corda*  
*p un poco marc.*

FIGURA 32 Liszt: compassos 99 a 104 de *Abendglocken*  
 FONTE: Liszt (1927)

Nota-se, pois, que há procedimentos semelhantes entre a obra de Liszt e a de *Nepomuceno* no que concerne ao modo de se evocar ao piano o timbre dos sinos das igrejas: ostinatos, contrastes de registro, regularidade rítmica e alternância repetitiva de acordes consonantes.



#### 4.5. INTERTEXTUALIDADE

A partir da análise realizada, especialmente da identificação de elementos intertextuais em *Cloches de Noël* (citações, referência extramusicais, semelhança de procedimentos com outros compositores etc.), proceder-se-á à síntese das conclusões dentro da terminologia própria de alguns estudos de intertextualidade musical. Utilizando-se de tal nomenclatura, aliada à tradicional tríplice divisão dos níveis de abordagem analítica de uma obra musical (macro, médio e micro), apresentamos na TABELA 11 uma síntese das relações intertextuais implícita ou explicitamente encontradas no processo de análise da obra *Cloches de Noël* de Alberto Nepomuceno.

<b>INTERSEMIÓTICA</b>	
<p><i>Cloches de Noël</i> tem em seu título uma referência à sonoridade dos sinos das igrejas, especificamente na festa de Natal. Esta referência resulta em certa expectativa de que o compositor se utilize de tal forma das possibilidades do piano que seja perceptível pelo ouvinte uma referência a tal timbre.</p>	
<b>INTRASEMIÓTICA</b>	
<b>MACRO</b>	
- nível das distintas seções (ou movimentos)	
<b>Citação de materiais geradores</b>	<p><i>Cloches de Noël</i> apresenta a forma A-B1-A'-B2-A'', sendo B1 e B2 diferentes trechos da melodia gregoriana <i>Hodie Christus Natus Est</i> harmonizada. Trata-se de uma estruturação <i>análoga</i> à que Liszt utiliza em peças pianísticas de cunho religioso, tais como <i>Vexilla Regis</i> e <i>Stabat Mater</i>. Diz-se <i>análoga</i>, porque há <i>em comum</i> a intercalação de trechos de cantochão harmonizada com trechos de livre composição do autor; mas há <i>diferença</i> quanto ao modo como estes trechos livres são tratados, quanto à extensão e quanto à identidade temática.</p>
<b>MÉDIA</b>	
- nível das frases musicais	
<b>Citação estilística</b>	<p><i>Cloches de Noël</i> apresenta nas seções A, A' e A'' sempre melodias na mão esquerda acompanhadas por um ostinato na mão direita. Tais melodias, ainda que não sejam identificadas como uma melodia preexistente conhecida, são construídas de tal forma que remetem ao tipo de desenho melódico característico do cantochão: âmbito restrito (uma sexta ou uma oitava), predomínio de graus conjuntos, saltos de quarta ou quinta seguidos por movimento contrário em grau conjunto, ritmo regular em andamento lento e direcionamento não-tonal das frases (ausência de relação sensível ou algum tipo de cromatismo).</p>
<b>Citação textual com intenção referencial</b>	<p><i>Cloches de Noël</i> apresenta uma transcrição literal da melodia da antífona gregoriana <i>Hodie Christus Natus Est</i>, do <i>Magnificat</i> do Ofício de Vésperas da festa de Natal. A intenção referencial é explicitada pelo fato de que o compositor insere na partitura a própria letra do cantochão original, mesmo se tratando de uma obra exclusivamente pianística.</p>
<b>MICRO</b>	
- nível dos motivos ou compassos individuais	
<b>Citação estilística textural e tímbrica</b>	<p><i>Cloches de Noël</i> apresenta nas seções A, A' e A'' um tipo de escrita que claramente explora as possibilidades do piano para evocar a sonoridade típica dos sinos de igreja: acordes consonantes regulares, ostinato e diferentes registros de altura. É procedimento semelhante àqueles empregados por Liszt em obras para piano com cunho religioso e/ou especificamente relacionados à mesma temática dos sinos ou do Natal, tais como <i>Angelus!</i> e <i>Abendglocken</i>.</p>
<b>Citação estilística harmônica</b>	<p><i>Cloches de Noël</i> apresenta nas seções B1 e B2 a melodia gregoriana harmonizada ao modo como alguns tratadistas o entendiam no final do século XIX, a saber, utilizando só notas da escala, acordes correspondentes a cada nota da melodia e preferencialmente em posição fundamental, dando-se também especial destaque para os acordes formados sobre a <i>finalis</i> (Ré) do Modo I (Dórico ou <i>Protus</i>) e sobre a <i>dominante</i> (Lá). Há, assim, uma clara referência à sonoridade harmônica ouvida no acompanhamento do gregoriano durante os ofícios religiosos. Tal prática de harmonização é encontrada também em obras pianísticas religiosas de Liszt, tais como <i>Via Crucis</i>, <i>Vexilla Regis Prodeunt</i> e <i>Stabat Mater</i>.</p>

TABELA 11 Categorias de intertextualidade em *Cloches de Noël*  
 FONTE: O autor (2019)

Assim, pois, identificam-se distintas categorias intertextuais em *Cloches de Noël* de Alberto Nepomuceno. O seu título já indica uma referência textual a um tipo específico de sonoridade (área *intersemiótica*). No nível mais amplo da organização

formal da peça, nota-se a sua proximidade com esquemas utilizados por Liszt em obras de igual caráter religioso (*citação de materiais geradores*). No nível das frases musicais, há tanto uma *citação estilística* em linhas melódicas que remetem diretamente ao canto gregoriano, como também uma *citação literal* de uma antífona em cantochão, *Hodie Christus natus est*. Finalmente, há ainda no nível motivico uma dupla citação estilística. Em primeiro lugar, o compositor vale-se de procedimentos compositivos próprios à escrita pianística para se referir à sonoridade dos sinos das igrejas, evocada já no título da obra. Em segundo lugar, tem-se a harmonização empregada por Nepomuceno como acompanhamento à antífona gregoriana, destacando, assim, o caráter modal do cantochão empregado.

Conclui-se, portanto que há uma proximidade estilística da obra de Nepomuceno com a música religiosa pianística de Liszt em quadro aspectos: 1) utilização explícita de melodias gregorianas, 2) harmonização de tais melodias com emprego exclusivo de consonâncias, 3) referência extramusical e idiomática ao som dos sinos das igrejas e 4) estruturação formal com intercalação de episódios musicais entre os trechos com transcrição gregoriana.

A peça *Cloches de Noël*, mostra-se, assim, como um dos raros exemplos – e talvez o único – em que Nepomuceno transpõe para a música de concerto a sua particular afeição ao canto gregoriano e às questões inerentes à música sacra católica.

## 5. O ORATÓRIO BRASILEIRO

No *Catálogo geral* das obras de Nepomuceno encontra-se uma única obra classificada como *oratório*. Trata-se da peça ali intitulada *A pastoral*, composta em 1902 durante estada do compositor em Petrópolis/RJ, e descrita como “episódio de Natal” e “auto religioso em um prólogo e três atos”, com duração de aproximadamente 35 minutos. A mesma fonte indica a instrumentação e as vozes exigidas para execução da peça: tenor, soprano, contralto, baixo, declamador, coro misto, orquestração (madeiras a 2:2, trompas, cordas), além de tímpanos, harpa e órgão (harmônio). A estreia da peça é apontada como sendo o dia de Natal (25 de dezembro) do ano de 1903, no Teatro São Carlos<sup>84</sup>, em Campinas/SP, tendo como intérpretes: Antônio Andrade, Souza Brito, Lucila Andrade, Ondina Maia, Eliza Rezende, Euclides Andrade, Dina Pereira, coro e orquestra, regentes Alberto Nepomuceno e Francisco Braga. Quanto à partitura, o *Catálogo* indica que há apenas o manuscrito e uma versão para canto e piano da Editora Bevilacqua & Cia. Por fim, indica a título de observação que a obra completa teve “música composta por Sant’Ana Gomes (Prólogo), Henrique Oswald (Anunciação), Francisco Braga (A Visitação) e Alberto Nepomuceno (Em Belém)”. (CORREA, 1996, p.51)

Diferentemente do contexto europeu, em que a composição e execução pública de oratórios mantinha-se até o século XX como uma prática musical comum, no Brasil são poucos os exemplares de tal gênero musical. Monsenhor Schubert (1980, p. 40-41) faz uma relação dos oratórios brasileiros da primeira década do século XX, ali entendidos no sentido amplo de obras teatrais com temática religiosa e com importante intervenção da parte musical:

Um gênero de Música, se não “Sacra”, pelo menos “religiosa” deste período [1900-1910] não deixa de apresentar surpresa: óperas com libreto sacro. Escritas para o teatro, com a técnica apropriada, mas respeitando rigorosamente o tema sacro.

1 – “*Pastoral*”: texto de Coelho Neto que confiou a quatro dos melhores compositores da época a parte musical do prelúdio e dos 3 episódios:

Prelúdio: Santana Gomes

1.º episódio: *Anunciação*: Henrique Oswald

2.º episódio: *Visitação*: Francisco Braga

3.º episódio: *Natal*: Alberto Nepomuceno.

<sup>84</sup> O Teatro São Carlos de Campinas/SP foi construído em 1850 no contexto em que Campinas crescia economicamente em virtude da produção cafeeira. Em 1922 foi demolido, dando lugar a um novo teatro para 1.300 pessoas, inaugurado em 1930 e chamado inicialmente de Teatro Municipal e, a partir de 1959, de Teatro Municipal Carlos Gomes. Também este segundo teatro veio a ser demolido em 1965.

Este último regeu a peça na estreia no Teatro S. Carlos de Campinas, S. Paulo, no dia 25/12/1903.

2 – “*Missões*” (Redução dos jesuítas no Rio Grande), de Roberto Eggers;

3 – “*Cristo alla festa de Purim*”, de Giovanetti Gianetti, estreada no Rio em 19/12/1904;

4 – “*Il Nazareno*”, do mesmo autor;

5 – “*A Natividade de Jesus*” (“A Vida de Jesus”), de Antônio de Assis Republicano; com libreto do Conde de Afonso Celso. Foi estreada no Rio em 25/3/1937 no Teatro Municipal, mas escrita no tempo em que o autor estudava no Instituto Nac. de Música;

6 – “*O Ermitão da Glória*” – do mesmo autor; com libreto de Modesto de Abreu – inédita;

7 – “*S. Petrus*”, Hugo Bussmeyer, Mestre da Capela Imperial;

8 – “*Ave Maria*”, de Oscar Guanabara. Iza de Queiroz fala de uma “comédia para teatro”. De que tipo será?

9 – “*Jesus*”, ópera em 3 atos, de Heitor Villa-Lobos, com libreto de Goulart de Andrade – inédita.

Bispo (2014: 3d), por sua vez, em artigo dedicado à aplicação do Motu Proprio de São Pio X no Brasil, faz referência igualmente à obra *Pastoral*, indicando-a como assunto tratado por ocasião do Simpósio Internacional Música Sacra e Cultura Brasileira, realizado em São Paulo, em 1981:

Não apenas como uma curiosidade, mas como uma obra de alto significado simbólico pode ser vista a peça *Pastoral*, composta em 1903 por Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga com um texto de Coelho Neto (1864-1934). A questão da composição de obras de inspiração religiosa para concertos, em particular de Oratórios no Brasil, tratada no contexto do século XIX a partir da audição da Oratória de Nossa Sra. de Elias Álvares Lobo (1834-1901) para a inauguração da catedral de Campinas, foi considerada no âmbito do século XX no exemplo de Antonio de Assis Republicano (1897-1960), autor do Oratório *A Natividade de Jesus*, com texto do Conde Afonso Celso, executado em 1937 no Rio de Janeiro.

Tal como exposto em nossa seção de revisão bibliográfica, alguns historiadores da música brasileira, tal como Almeida e Azevedo, fazem menção a esta obra de Alberto Nepomuceno, mas se carece ainda de um exame mais aprofundado sobre os aspectos intrínsecos da referida obra, bem como sua inserção no contexto mais amplo da produção de oratórios nos séculos XIX e XX.

Assim sendo, trataremos inicialmente do gênero musical em questão, o *oratório*, dentro da produção musical europeia, mais especificamente nos centros musicais que influenciaram diretamente Nepomuceno: Alemanha, França e Itália. Em segundo lugar, analisaremos propriamente o oratório de Nepomuceno, tanto na conexão interna com o texto literário e com a ação cênica, como em seus atributos musicais.

## 5.1. O ORATÓRIO EUROPEU

Na presente seção procuramos tratar do *oratório* enquanto gênero musical em três importantes centros musicais europeus diretamente relacionados à formação musical de Alberto Nepomuceno: Alemanha, França e Itália. Primeiramente, visamos compreender o contexto histórico e social do oratório em cada um destes países e, em segundo lugar, traçar em linhas gerais os atributos estilísticos característicos de cada escola. Por fim, procuramos identificar algumas obras concretas representativas de tal produção musical e os principais compositores que se dedicaram a tal labor.

No contexto musical germânico, o termo *oratório* possuía um sentido bem preciso. Verifica-se, de fato, que os periódicos alemães entre 1800-1900 costumavam reservar o referido termo para um grupo de obras que abrangia especialmente peças dos períodos Clássico e Barroco, tais como *Matthäus-Passion* [Paixão segundo S. Mateus] e *Weihnachts-Oratorium* [Oratório de Natal] de J. S. Bach; *Samson, Judas Maccabaeus, Messiah* e *Joshua* de Handel; *Die Schöpfung* [A Criação] de Haydn; ou *Christus am Oelberge* de Beethoven. Algumas poucas obras do século XIX também eram referidas como “oratórios”, tais como *Christus* de Liszt, *Elias* e *Paulus* de Mendelssohn e *Das Paradies und die Peri* de Schumann. Tais obras tinham em comum o libreto geralmente tirados da tradição religiosa cristã e a estrutura literária baseada na narrativa, no diálogo entre personagens e na expressão de emoções pessoais. Todos os libretos em questão possuíam partes para coro e solistas e, musicalmente, constituíam obras longas e geralmente feitas para solistas, coro e orquestra. Durante o século XIX, costumavam ser executados em salas de concerto, ou, menos frequentemente, em uma igreja funcionando como sala de concerto durante algum festival musical, prevalecendo, de modo geral, a visão de que se tratava de um tipo de música não encenada. Quanto aos agentes musicais responsáveis pela execução dos oratórios, tinham grande atuação os coros mistos amadores organizados em associações que vieram a tornar-se grandes consumidores de tal gênero musical. (SMITHER, 2000, p. 7; 29-61)

Os libretos dos oratórios alemães podiam ser de três tipos: 1) *épico*, em que o poeta narra grandes eventos em um passado distante; 2) *lírico*, em que o poeta expressa seus sentimentos imediatos, intensos sobre um assunto ou evento no presente; e 3) *dramático*, em que o poeta se mistura aos personagens, cujos

diálogos revelam a ação dirigida a um objetivo inexorável. Smither sintetiza tal classificação da seguinte forma: “O épico retrata o evento que se desenvolve no passado, o drama retrata a ação que se dirige ao futuro, o lírico retrata o sentimento que é anexo ao presente”. (SMITHER, 2000, p. 64, tradução nossa)

Característico do oratório alemão do século XIX é o chamado *ciclo Christus*, uma série de oratórios a serem executados independente ou consecutivamente e que tratam da vida de Cristo. Algumas de tais obras, à semelhança do que ocorre no oratório de Nepomuceno aqui tratado, possuem como tema principal o nascimento de Cristo: *Christi Geburt* (1813), de G. Schneider (1770-1839); *Hirten* (1818), de Spindler (1817-1905); *Geburt Christi* (1825) de Schneider; *Heilige Nacht* (1838), de Hering (1766-1853); *Heilige Nacht* (1851), de Nohr (1800-1875); *Heilige Nacht* (1859), de Schneider; *Stern* (1884), de Kiel (1821-1885); *Geburt* (1895), de Herzogenberg (1843-1900); e *Geburt Jesu* (1885), de Woysch (1860-1944). (SMITHER, 2000, p. 86-109)

Em termos estritamente musicais, apresentava a produção alemã de oratório tanto elementos historicistas como inovadores. No que diz respeito ao historicismo musical, há quatro características básicas: 1) os oratórios de Handel e as Paixões de Bach considerados como modelo; 2) adoção do uso da Abertura Francesa; 3) uso de coros amplamente homofônicos e escrito fugal para os finais; e 4) uso de polifonia *a cappella*, decorrente da recuperação de Palestrina, como símbolo de santidade na música sacra. Quanto às inovações, destaca-se a postura crescente de se conceber estruturas mais flexíveis e de maior continuidade musical, por meio de motivos reminiscetes, da diminuição das árias e da simplificação dos perfis melódicos, além da maior importância dada à orquestra. Do ponto de vista harmônico, contudo, verificam-se poucas inovações, o que confere ao gênero do oratório um caráter harmonicamente conservador, devido sobretudo à atitude historicista, à estreita relação com a música sacra (geralmente conservadora) e à necessidade de partes corais facilmente acessíveis às numerosas sociedades amadoras de canto coral. (SMITHER, 2000, p. 110-126)

O oratório *Christus*, de Liszt, é descrito por Smither como o ponto auge da produção alemã do período e como obra original, pela grandiosidade e criatividade nela expressas, e pelo extensivo uso de elementos musicais litúrgico/religiosos.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> “Embora o *Christus* de Liszt possa ser classificado dentro da tradição dos oratórios *Christus* que começam com o *Messias* de Handel e amplamente difundida na Alemanha, o *Christus* é único entre

Liszt planejou iniciar o oratório *Christus* ainda em 1853, aos 43 anos de idade, conforme expresso em uma carta sua à Princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (1819-1887). Iniciou a parte musical em 1855, escrevendo *Beatitudes*, com texto referente às Bem-aventuranças, obra finalizada em 1859. Após seu estabelecimento em Roma, retomou o projeto do oratório *Christus* em 1862, realizando grande parte da obra entre 1865 e 1866, após receber Ordens Menores também em Roma. A obra completa foi estreada em 29 de maio de 1873 na igreja protestante de Weimar, com o próprio Liszt regente, e tendo Wagner na plateia. Anteriormente, contudo, algumas partes já haviam sido executadas publicamente de forma separada, tal como o *Oratório de Natal* (nº 1 a 5 do oratório completo), que foi executado em Viena na noite do Ano Novo de 1871, conduzida por Anton Rubinstein (1829-1894) e tendo como organista Anton Bruckner (1824-1896). (MERRICK, 2008, p. 182-184)

Segundo Merrick, *Christus* é a obra de Liszt mais controvertida, incompreendida e, além disso, a que representa a maior injustiça sofrida por um compositor do século XIX.<sup>86</sup> O mesmo autor aponta os grandes méritos artísticos de tal obra de Liszt:

*Christus* é excepcional na concepção, na forma e no estilo quando comparado com outros oratórios, incluindo a outra obra de Liszt neste mesmo campo [oratório *St. Elisabeth*]. *Christus* é, de fato, único na história da música. Ademais, contém a melhor peça coral individual de Liszt para coro misto e órgão (*Pater noster*), sua melhor peça para voz solista e orquestra (*Tristis est anima mea*) e sua melhor peça para solistas, coro e orquestra (*Stabat mater dolorosa*), ficando a última entre as famosas músicas feitas para tal texto. (MERRICK, 2008, p. 185, tradução nossa)

A primeira das três partes do oratório *Christus*, a saber, constituída pelos cinco primeiros números é a que aqui particularmente nos interessa, pois constitui o

---

as obras desta tradição devido ao seu texto latino da Bíblia Vulgata e da Liturgia Católica Romana, um texto que alude mas não provê conteúdo narrativo-dramático; também sem precedentes é o seu amplo componente de música orquestral programática e seu extensivo uso do canto gregoriano. Apesar das infrequentes performances no tempo de Liszt e posteriormente, *Christus* deve ser colocado entre os grandes oratórios do século XIX pela majestade de sua concepção geral e pela qualidade imaginativa de sua música.” (SMITHER, 2000, p. 123, tradução nossa)

<sup>86</sup> “Nenhuma outra obra de Liszt é circundada por tanta controvérsia e incompreensão quanto o oratório *Christus*. Seria verdade dizer que a negligência com esta obra constitui a maior injustiça sofrida por qualquer compositor do século XIX, uma vez que sem dúvida é a maior composição musical deste período feita sobre a vida de Cristo. [...] Seria justo dizer que *Christus* sofreu negligência não por preconceito musical, mas sim religioso [...] pelo simples fato de que o século XIX, sendo uma época secular, não levaria a sério uma obra gigantesca devotada ostensivamente à religião e à Igreja, particularmente por um homem tão mundano como se pensava ser Liszt.” (MERRICK, 2008, p. 184-185, tradução nossa)



chamado *Oratório de Natal*, possuindo, pois, a mesma temática da peça religiosa de Nepomuceno que na presente seção é contextualizada e analisada.

I. Oratório de Natal	<b>I. <i>Motivum</i> - Introdução</b> <b>II. <i>Pastorale</i> e Anunciação</b> <b>III. <i>Stabat Mater speciosa</i></b> <b>IV. Canção dos Pastores na Manjedoura</b> <b>V. Os Três Reis Magos</b>
II. Depois da Epifania	VI. As Bem-aventuranças VII. <i>Pater noster</i> VIII. A Fundação da Igreja IX. O Milagre X. A Entrada em Jerusalém XI. <i>Tristis est anima mea</i>
III. Paixão e Ressurreição	XII. <i>Stabat Mater dolorosa</i> XIII. <i>O filii et filiae</i> XIV. <i>Resurrexit!</i>

TABELA 12 Estrutura do oratório *Christus* de F. Liszt  
 FONTE: O autor (2019)

O referido oratório de Natal de Liszt dura aproximadamente 68 minutos. Inicia-se com a *Introdução* (16 minutos), um número orquestral baseado no cantochão gregoriano *Rorate coeli*, introito do 4º Domingo do Advento. Em seguida, como segundo número tem-se a *Pastorale* e o *Anúncio dos Anjos* (9 minutos), para soprano solo, coro, orquestra, sendo a música e o texto baseados nos cantochões *Angelus Domini* e *Facta est*, 3º e 4º antífonas de Laudes do Dia de Natal, textos estes derivados de Lc 2, 8-14. Como terceiro número, tem-se o *Stabat mater speciosa* (15 minutos), um hino para coro e órgão com texto do *contrafactum* de Natal para a sequência *Stabat mater dolorosa*, constituindo uma espécie de meditação sobre a alegria de Nossa Senhora no nascimento de seu Filho, em estilo simples e amplamente homofônico, à semelhança de *falsobordone* do século XVI. O quarto número e o quinto número são exclusivamente orquestrais, a *Música dos Pastores na Manjedoura* (12 minutos) e *Os três Santos Reis – Marcha* (16 minutos). Não há, como também no restante da obra, recitativos entre os números e nem se trata de um oratório apto a ser encenado. (SMITHER, 2000, p. 226s; MERRICK, 2008, p. 186-193)

Na França, há o *Oratorio de Noël*, de C. Saint-Saëns, como representante da produção musical de oratórios com a temática centrada no nascimento de Cristo. O compositor o escreveu em um prazo de doze dias na época em que era organista

na *Madeleine*<sup>87</sup> de Paris, sendo ali estreado no Natal de 1858. A obra dura aproximadamente 40 minutos, consta de um único ato com 10 números, iniciando-se com um *Prelúdio* para orquestra e órgão. O nº 2 apresenta uma seção vocal tendo como texto uma apresentação literal de Lc 2, 8-14, para solistas SAT-Bar e coro SATB, começando com *Et pastores erant...* e terminando com *Gloria in altissimis Deo*. Trata-se do único trecho com texto dramático-narrativo, uma vez que os demais números são reflexões ou orações. O nº 3 é uma ária para mezzo-soprano: *Expectans expectavi Dominum, et indendit mihi*. O nº 4 é outra ária para tenor com coro (soprano-contralto) com o texto *Domine, ego credidi, qui tu es Christus, Filius Dei vivi, qui in hunc mundum venisti*. O nº 5 é um duo para soprano e barítono sobre o texto: *Benedictus qui venit in nomine Domini! Deus Dominus, et illuxit nobis. Deus meus es tu, et confitebor tibi. Deus meus es tu, et exaltabo te*. O nº 6 é uma peça para coro a quatro vozes com o texto: *Quare fremuerunt gentes et populi meditati sunt inania? Gloria Patri, gloria Filio, gloria Spiritui Sancto! Sicut era in principio et nunc et semper in saecula saeculorum. Amen*. O nº 7 é um trio para soprano, tenor e barítono com o texto *Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus Sanctorum*. O nº 8 é um quarteto para soprano, mezzo-soprano, contralto e barítono com coro a quatro vozes, com o texto: *Alleluia. Laudate, coeli, et exulta, terra, quia consolatus est Dominus populum suum; et pauperum suorum miserebitur*. O nº 9 é um quinteto para soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor e barítono e coro quatro vozes, com o texto: *Consurge, filia Sion. Alleluia. Lauda in nocte, in principio vigiliarum. Alleluia. Egrediatur ut splendor justus Sion, et Salvatore jus ut lampas accendatur. Alleluia*. O nº 10, enfim, é exclusivamente coral, a quatro vozes: *Tollite hóstias, et adorate Dominum in atrio santo ejus. Laetentur coeli, et exultet terra a facie Domini, quoniam venit. Alleluia*.

Parece claro que Saint-Saëns modelou esta obra sua na segunda parte do oratório de Natal de Bach, apesar da ampla diferença estilística entre ambos. Primeiramente, porque tanto a segunda parte do oratório de Bach como o de Saint-Saëns tratam da mesma breve porção da narrativa do Natal nos Evangelhos, e as porções não-narrativas de ambos são reflexões sobre o que foi narrado ou são louvores a Cristo. Em segundo lugar, porque ambos incorporam textos tradicionalmente cantados na igreja (corais em Bach; canto gregoriano em Saint-

---

<sup>87</sup> Igreja da Madalena [Santa Maria Madalena], localizada em Paris, inaugurada em 1842 e famosa por sua arquitetura neoclássica.

Saëns), ambos foram feitos para serem executados na igreja e são relativamente curtos. Além disso, tanto a parte 2 do oratório de Bach como o de Saint-Saëns começam com número instrumental em Sol maior, uma *pastorale* no estilo tradicional siciliano e se sabe que Saint-Saëns tinha em vista Bach quando compôs sua obra, já que ele próprio escreveu na partitura que o prelúdio era *Dans le style de Séb. Bach*. A *pastorale* retorna no final (ou próxima) para acompanhar as vozes em ambos os oratórios e, enfim, o número final de cada obra é um coro em estilo homofônico, ainda que tratados diferentemente. (SMITHER, 2000, p. 565-572)

Saint-Saëns confere ao seu oratório alguns efeitos próprios da música litúrgica, tais como o uso de orquestra de cordas, do órgão *obligato* com vozes acima, do texto latino e litúrgico, dos uníssonos ocasionais nos coros e do estilo de cantochoão. Nas linhas melódicas, sobretudo nas duas árias, encontra-se um estilo lírico, pouco ornamentado, reminiscência da música de Gounod (1818-1893), admirada por Saint-Saëns. A estrutura geral da obra é cumulativa: duas árias (nº 3 e nº 4), conjuntos vocais (duo até quinteto) e coro como ponto clímax. No plano tonal há movimentos harmônicos em relações de terça. (SMITHER, 2000, p. 565-572)

De modo geral, o oratório francês no século XIX segue algumas tendências nos procedimentos compositivos: solos vocais passam de um estilo de salão para um estilo operístico; composições orquestrais tornam-se mais operísticas e com caráter muitas vezes programático, expressando eventos importantes do enredo; historicismo torna-se crescente, pelo conhecimento de Bach e Handel; aumenta-se a dimensão estrutural dos oratórios; cresce o emprego de transformação temática, de motivos reminiscentes e de material musical recorrente; e empregam-se números para conferir maior continuidade às obras, além de árias menores e recitativos mais líricos.

Na Itália, por sua vez, o estilo dos oratórios até o final do século XIX é tipicamente modelado sobre a ópera italiana. Os libretos diferenciam-se unicamente pelo conteúdo religioso, pela maior ênfase em textos reflexivos e menos em ação cênica. Somente com a reforma do oratório com L. Perosi no final do século é que a música e o libreto do oratório italiano apresentam uma mudança significativa. Segundo Smither, “os quatorze oratórios de Perosi (1872-1956) são as obras italianas mais importantes neste gênero [oratório] entre o final do século XIX e o início do século XX.” (ibidem, p. 621, tradução nossa) A produção de oratórios por Perosi inicia-se em 1897 e prolonga-se até 1937, recebendo todos eles grande

reconhecimento por parte do público e da crítica musical da época. Foi sobretudo por seus oratórios que Perosi alcançou renome como compositor.<sup>88</sup>

Quanto ao libreto e à performance, os oratórios de Perosi afastam-se do então predominante estilo operístico italiano, direcionando-se para um caráter mais espiritual, com amplo uso de textos latinos, uso de narrador (*storico*) e ausência de cena. No que concerne ao estilo musical propriamente dito, verifica-se um certo ecletismo, com mistura entre procedimentos próprios da época, tais como motivos reminiscentes e estrutura contínua; e elementos tradicionais, como a escrita fugada, os coros homofônicos ou o estilo vocal lírico.

Estruturalmente, os oratórios de Perosi seguem certas tendências do tempo: são contínuos, sem números fechados seguidos por pausas, e são unificados por motivos recorrentes tratados mais como motivos de lembrança do que como *leitmotifs*. O estilo melódico tanto na escrita vocal como na coral é lírico. Estilos recitativo e arioso são equilibrados. As texturas corais tendem a ser homofônicas, mas incluem ocasionais passagens imitativas e mesmo fugatas. O estilo harmônico é eclético, sugerindo uma mistura de *Lohengrin* de Wagner, *Requiem Alemão* de Brahms, *Dream of Gerontius* (1900) de Elgar, ou mesmo às vezes o estilo harmônico de Richard Strauss. Também faz uso de períodos históricos: citações de canto gregoriano, estilos da polifonia e *falsobordone* renascentistas, elaboração e variação barrocas para hinos, e procedimentos de fuga de Bach – especialmente em passagens orquestrais. Mas ele integra estes variados elementos de uma maneira eminentemente agradável que destaca o significado espiritual de seus textos. De especial interesse nestes oratórios é o papel proeminente da orquestra, às vezes simplesmente acompanhando as vozes, às vezes movendo-se além do acompanhamento, em uma maneira wagneriana, para expressar as emoções ou representar o desenvolvimento dramático da situação. Os numerosos interlúdios programáticos orquestrais e os movimentos independentes, sugerindo a influência de Liszt, incluem descrições de milagres, cenas pastorais e expressões de dor, entre outras coisas. (SMITHER, 2000, p. 623, tradução nossa)

Do grande clamor com que foram recebidos os oratórios de Perosi seguiu-se posteriormente um esquecimento por parte do público e dos músicos, possivelmente em razão do estilo eclético característico do compositor.

Conforme apontado em capítulo anterior, a produção sacra de Perosi, sobretudo missas e motetos, teve grande repercussão em países católicos, incluindo o Brasil. Também os oratórios do sacerdote compositor italiano foram igualmente divulgados e mesmo executados. A imprensa e crítica musical brasileira do final do

<sup>88</sup> “Os oratórios dos anos 1890’s foram os mais populares e os mais frequentemente executados por toda Itália e Europa. Seus oito oratórios que datam entre 1900 e 1912 e os dois últimos, de 1917 e 1937, também receberam grande louvor da crítica. A maioria dos oratórios de Perosi foram publicados, o que não era comum para os oratórios italianos daquela época.” (SMITHER, 2000, p. 621, tradução nossa)

século XIX e início do século XX dedicou atenção à obra de Perosi e muitas vezes fez eco às críticas musicais favoráveis que seus oratórios recebiam na Europa. Na *Revista Moderna*, por exemplo, noticiava-se o entusiasmo com que a crítica musical italiana recebia os oratórios de Perosi: “Há quase um ano que toda a Itália, levantada em um comum entusiasmo, saudou pelas suas aclamações um novo gênio musical que acabava de se revelar como insigne compositor sacro. Ontem completamente desconhecido, é hoje célebre em toda a Europa o nome do abade Perosi.” (*Revista Moderna*, Rio de Janeiro, nº 28, fevereiro de 1899, ano 3, p.179)

Dos quatorze oratórios compostos por Perosi, um deles é, assim como o de Nepomuceno, sobre o nascimento de Cristo. Sua estreia em Como (Itália) e em Roma foram noticiadas também no Brasil.<sup>89</sup> Tal obra, *Il Natale del Redentore*, divide-se em dois atos. O primeiro trata da Anunciação e o segundo, do Natal propriamente dito. Esta segunda parte inicia-se com peça coral acompanhada por orquestra com o texto: *Jucundare, filia Sion, et exulta satis, filia Jerusalem. Halleluja. Ecce Dominus veniet, profeta magnus*. Em seguida, tem-se peça para o *Storico* (barítono) com texto narrativo sobre a ida de São José e Nossa Senhora a Belém para o recenseamento ordenado pelo Imperador César Augusto, intercalando-se breve peça coral com o texto *E tu, Bethlehem ... nequaquam minima es in principibus Juda; ex te enim exiet dux, qui regat populum meum Israel*. Segue-se peça para *Storico* e coro com o texto *O Emmanuel, o Adonai, veni ad salvandum nos, o Sapiencia, o Adonai!* que é usado pela liturgia católica no tempo do Advento, expressando o anseio dos povos pela vinda do Messias. O *Storico* narra então o nascimento de Cristo no presépio de Belém e o coro aclama o Redentor nascido cantando o texto *Christum natum, Regem nostrum, venite, adoremus!* Segue-se interlúdio orquestral com o título *La notte tenebrosa*, como que representando sonoramente o cenário em que os anjos anunciam aos pastores o nascimento de Cristo, acontecimento então narrado pelo *Storico*. O anúncio do anjo é uma *ária* para tenor com o texto: *Nolite timere, ecce enim evangelizo vobis gaudium Magnum, quia natus est vobis Salvator; et hoc vobis signum: invenietis infantem pannis involutum et positum in praesepio*. O coro, representando o coro dos anjos descrito no

<sup>89</sup> “Produziu imenso entusiasmo executado na catedral [de Como] o novo oratório do padre Lorenzo Perosi, *Natale del Redentore*. A orquestra era composta de 320 professores e da cantora Kasehmann, que cantou as principais partes. Ao padre Perosi foi oferecida uma coroa de prata.” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/09/1899) “Em Roma, na igreja dos Santos Apóstolos, canta-se o oratório *Natale Redemptore*, do padre Perosi, que é muito aplaudido.” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25/01/1902)

Evangelho, canta o *Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. O *Storico* narra em seguida o retorno dos anjos aos céus e a reação dos pastores, que decidem ir até Belém, o que é expresso pelo canto *Transeamus usque ad Bethlehem et videamos hoc verbum quod factum est, quod Dominus ostendit nobis*. O *Storico* narra, então, o encontro dos pastores com Nossa Senhora, São José e o Menino. Perosi utiliza aqui o texto de um hino litúrgico católico, o *Jesu Redemptor omnium*, em uma peça original amplamente homofônica para coro e solista denominada como *Inno dell'Adorazione*, ou seja, o canto de adoração dos pastores a Cristo nascido. Após este hino, segue-se um novo hino do coro, agora de ação de graças, novamente construído por Perosi sob um texto litúrgico, desta feita o *Te Deum laudamus*. Finaliza-se o oratório com mais uma peça coral, com o texto *Jucundare, filia Sion, et exulta, filia Jerusalem, quia venit Dominus tuus et regnabit usque in aeternum. Gloria, gloria!* Tal como já mencionado, a conexão entre os diferentes números se dá de modo contínuo, com pequenos interlúdios orquestrais, sem o evidente seccionamento das peças característico dos oratórios que apresentam maior influência da antiga ópera italiana.

Tais são, em suma, alguns dos principais exemplares do oratório europeu entre segunda metade do século XIX e início do século XX elaborados com a mesma temática da obra *Em Bethleem* de Nepomuceno: o nascimento de Cristo.

## 5.2. ORATÓRIO EM BETHLEEM

O libreto utilizado por Nepomuceno para composição de seu oratório é o 3º quadro da obra *Pastoral* do escritor brasileiro Henrique Maximiano Coelho Netto (1864-1934), composta em 1903 para ser encenada no Natal do mesmo ano na cidade de Campinas/SP. Na edição portuguesa da referida obra, datada de 1923, o próprio autor assim descrevia o contexto em que foi o texto foi elaborado:

Este “evangelho”, escrito em dois dias para a vigília do Natal que pretendíamos celebrar na casa do Presidente do Club Livro Azul, com a colaboração artística que lhe deram, a meu pedido, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno e o corpo de coros da sociedade aleman Eintracht, tanto avultou que foi necessário leva-lo para o teatro S. Carlos, onde foi representado na noite de 25 de dezembro de 1903. Os cenários dos 2º e 3º quadros foram desenhados respectivamente por Henrique Bernardelli e Julião Machado; o do 1º foi esboçado por Alfredo Norfini, que os desenvolveu, a todos, na cenografia.

Deram figurinos para os personagens Rodolpho e Henrique Bernardelli, Aurelio de Figueiredo e Alfredo Norfini.

A orquestra, de amadores, na qual havia desde um deputado Federal (2º violino) até um sapateiro (trombone), foi ensaiada por um guarda-livros, Olegário Ribeiro. Os coros da Eintracht foram dirigidos pelo professor Iahn, tipo a Hans Sachs. Francisco Braga e Alberto Nepomuceno foram expressamente a Campinas para reger a orquestra nas duas primeiras noites. A montagem foi luxuosíssima. (COELHO NETTO, 1923, p. 7-8)

Durante o ano de 1903, Coelho Neto e Nepomuceno trocam correspondências tratando tanto da obra musical a ser composta como da ocasião em que seria executada. Em 02 de outubro, Coelho Neto dá a Nepomuceno as diretrizes gerais sobre o trabalho a ser feito:

Meu caro Alberto

Cá está o incorrigível! Se a tenacidade é uma virtude eu sou um homem virtuosíssimo. A gente desta terra acompanha-me nos meus sonhos – há irreduzíveis, como em toda parte, porém, ouve-me os reclamos e segue-me. Estamos agora com um grande trabalho cuja realização será um sucesso no Estado: vamos montar um pequeno “Mistério” de Natal, com coros etc. A cena capital – em Belém, é tua. Por Apolo, não me deixes ficar mal com o povo e com a arte e ajuda-me a evangelizar.

O trabalho que te peço é pequeno: 1º Coro de pastores selvagens, “Aschtoeth, Aschtoeth etc.”; 2º Coro dos anjos – “Glória a Deus nas alturas etc.”; 3º Berceuse de Maria (mezzo-soprano); 4º Coro dos pastores. Uma frase motivo pastoril. Não me atrevo a pedir-te um pequenino prelúdio porque é necessário que o teu gênio venha a nós até 20 de novembro para que possamos ensaiar limpamente.

Além das moças e dos alemães duma sociedade coral que cantam o coro selvagem, temos uma pequena orquestra de amadores disciplinados, sob a regência de um wagneriano, tão intransigente como o Luiz de Castro e grande admirador do teu talando: 4 violinos, 1 viola, 2 cellos, 1 contrabaixo, 2 flautas, 1 oboé, 1 clarinete, 1 piston, 1 trombone, 1 bombardino, timbales, harmonium e piano (substituo a harpa).

Faze o que puderes, por Deus, pela amizade, pela Arte, principalmente e vem depois a Campinas. Se quiseres ver um povo magnífico para com ele fazer-se um trabalho perfeito toma o noturno de 23 de dezembro e vem passar o Natal comigo e verás a festa e sentirás a gente. Garanto-te que será maravilhosa se não me deixares ficar com uma cara deste tamanho mas ... isso é impossível.

Lembra-nos sempre à tua senhora e mãos à obra. Creio que os cenários virão do Rio – pasma!

(apud GOLDBERG, 2007, p. 70)

Após concluídos os trabalhos musicais, Coelho Neto escreve em 21 de novembro de 1903 a Nepomuceno agradecendo e descrevendo melhor a orquestra e coro disponíveis:

Meu caro Alberto

Obrigado! Muito e muito obrigado!

A “cantilena” está bem; ah! meu amigo, se eu te contasse a história do Mistério, cujo verdadeiro título, quando eu o completar, já agora! ..., será

“Auto Pastoril” pasmarias. Eu fui escrevendo para os elementos, à medida que apareciam: era coisa para um salão e lá vai para o teatro com cenários ricos, guarda roupa suntuoso, luz elétrica e uma orquestra em que há de tudo: um gerente da Sidgerwood, um farmacêutico, um lente do Ginásio, dois fazendeiros, dois ourives fabricantes, três negociantes, um grande industrial, um guarda livros, um funcionário público, e vários empregados dos empregados da “Paulista” e da “Mogyana”. Tenho 30 crianças, 20 alemães d’uma sociedade coral e 30 senhoras para os coros. Eu mesmo já não sei de que freguesia sou e estou de tal modo alucinado que cheguei a pensar na execução do MESSIAS de Haendel ...

Esperam-te aqui em dezembro, a 21. Passarás 5 dias conosco e darás os últimos toques a coisa e se regeres na primeira noite ... nem sei que será.

Imagina que de S. Paulo chovem os pedidos para a grande festa. Boa terra, meu Alberto! Boa terra e boa gente. Se não fosse a política Adão e Eva viveriam aqui com mais gosto do que viveram no Éden. Infelizmente é brasileira.

Adeus; abraço-te

Teu Coelho Neto

(apud GOLDBERG, 2007, p. 71)

Em outra carta elogia sobretudo a música feita por Nepomuceno e sua acolhida pelos músicos:

Que beleza! Estamos trabalhando valentemente e creio que o Auto fará um ruidoso sucesso. Tenho pedidos de bilhetes de vários pontos do Estado, e o teatro será pequeno para conter os que desejam gozar, não o que escrevi, mas o que fizestes: tu, e Oswald e o Braga ... A tua parte, sobretudo, mais abundante e mais bela, é a preferida dos músicos ... Os ensaios são um encanto! Ontem, à noite, quando o Euclides nos apareceu com a tua música, foi um delírio! Esperam-te aqui em dezembro. (EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA..., 1964, p. 27)

Sobre a estreia propriamente dita da peça no Natal de 1903, relata um periódico campinense da época que foi um grande sucesso, com três apresentações da obra. (*Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, 1904. p. 43-54.) Além da estreia em Campinas, ocasião em que coube ao próprio Nepomuceno a regência da orquestra, em 1906 a mesma obra viria a ser executada no Rio de Janeiro, em evento beneficente do monumento à Imaculada Conceição da nova torre da então Catedral do Rio. Novamente Nepomuceno regeu a orquestra. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 19/10/1906)

Musicalmente, a obra de Nepomuceno divide-se em 1) Prelúdio orquestral; 2) Peça para coro a 4 vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) *a cappella*, aqui denominada “Coro dos emoritas”; 3) Peça para coro feminino a 4 vozes (soprano 1 e 2; contralto 1 e 2), aqui denominada “Coro dos anjos”; 4) Ária para mezzo-soprano e orquestra, aqui denominada “Cantilena”; 5) Peça para coro masculino e orquestra, aqui denominada “Coro dos pastores”, à qual se segue imediatamente um interlúdio



orquestral e uma recapitulação do “Coro dos anjos” acompanhado pela orquestra; e 6) Peça final para coro e orquestra, com recapitulação de trechos dos coros anteriores. (TABELA 13)

1) Prelúdio	Orquestra (Duração: 5 min.)
2) Coro dos Emoritas	Coro a 4v. (S-A-T-B) (Duração: 4 min.) <i>Antes da Cena 1</i> (sem cena)
3) Coro dos Anjos	Coro feminino (S1-S2-C1-C2) (Duração: 2 min.) <i>Cena 3 (2 vezes)</i>
4) Cantilena	Ária para mezzo-soprano e orquestra (Duração: 3 min.) <i>Final da Cena 3</i>
5) Coro dos Pastores	Coro masculino (T-B) (Duração: 7 min.) <i>Início da Cena 4</i>
6) Final	(Duração: 2 min.) <i>Final da Cena 4</i> (Encerramento da obra)

TABELA 13 Estrutura de *Em Bethleem*, de A. Nepomuceno  
FONTE: O autor (2019)

Analisaremos a seguir a obra, não em suas partes individuais, mas conforme os três grupos temáticos principais que a organizam: o canto dos pastores, o sono de Jesus e o canto dos anjos.

### 5.2.1. Prelúdio: os pastores

Entre as solicitações de Coelho Neto a Nepomuceno, por ocasião da montagem do auto de Natal, estava a de um “motivo pastoril”. De fato, no texto de Coelho Neto encontram-se dois trechos em que o autor menciona a execução em cena do referido motivo. Ao final da Cena I, lê-se que Maria, contemplando Jesus enternecidamente, diz “Deus!” e, em seguida: “Motivo pastoril. Dina aparece ao fundo conduzindo Eleazar.” Já no início da Cena II, em meio a um diálogo entre Dina e seu pai Eleazar, o texto indica novamente que se execute o referido motivo pastoril. Nota-se, portanto, que Coelho Neto encomenda a Nepomuceno alguma frase musical de caráter pastoril que tivesse uma função cênica.

Na última página do manuscrito de Nepomuceno para sua obra *Em Bethleem* encontra-se explicitamente a resposta do compositor ao pedido recebido.

Sob o título de “motivo pastoril” há uma pequena frase musical para instrumentos de sopros, com apogiaturas e tercinas sobre um baixo a modo de bordão com um intervalo de quinta justa. (FIGURA 33)

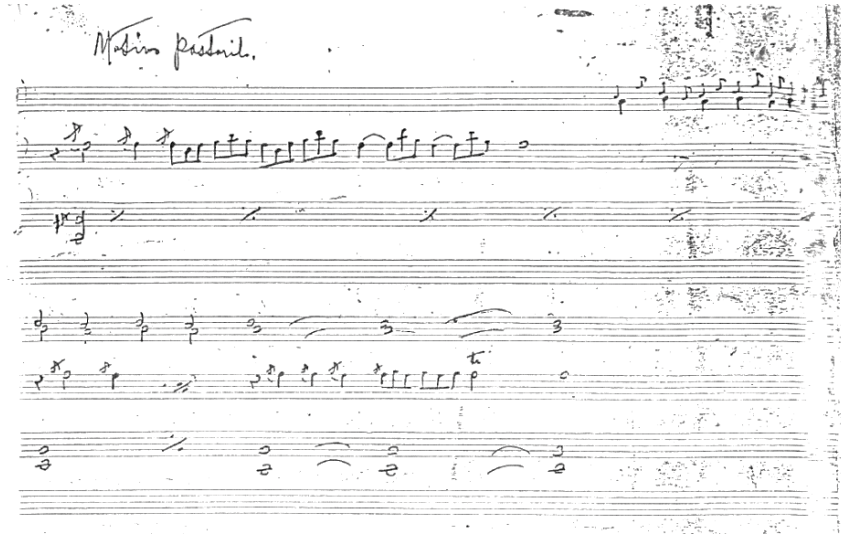


FIGURA 33 *Motivo pastoril* no manuscrito de *Em Bethleem*  
 FONTE: Nepomuceno [1903]

O mesmo motivo é inserido por Nepomuceno no próprio início da obra, no *Prelúdio* para orquestra. Os primeiros seis compassos são uma única frase com solo de oboé em compasso quaternário, mas com predomínio de tercinas, gerando um aspecto de compasso composto, remetendo-se, assim, à siciliana pastoral. Nos compassos 7 a 9 tem-se um solo de clarinete, com o Ré como nota pedal, gerando intervalos de quinta justa nos tempos fortes deste trecho. Em seguida, entre os compassos 9 e 13, retorna o mesmo tema do oboé solo, com o diferencial da terminação. Do início até o compasso 10, Nepomuceno trata a peça sem considerar os acidentes próprios da tonalidade, Mi bemol maior, centrando todo o desenho melódico em torno da nota Ré, com o âmbito de uma sexta (do Si ao Sol) entre os compassos 1 a 6; e centrando em torno da nota Ré, com âmbito melódico de uma quinta entre os compassos 7 a 9. Nos compassos 11 e 13, o compositor insere um Mi bemol, distinguindo esta frase da inicial e dando um colorido modal preparatório ao trecho seguinte que, enfim, evidencia a tonalidade de Mi bemol maior da peça. (FIGURA 34)

FIGURA 34 *Prelúdio de Em Bethlehem*, compassos 1 a 13  
 FONTE: O autor (2019)

O mesmo tema de caráter modal, com seu efeito de compasso composto em razão das tercinas e com o timbre peculiar do oboé e do clarinete, é usado por Nepomuceno no *Prelúdio* também entre os compassos 24 a 28 e ao final da peça, a partir do compasso 65 em diante. (TABELA 14 e FIGURA 35)

	Tema			Trans.	Tema				
<i>Motivo pastoril</i>	Mi bemol	<i>Motivo pastoril</i>	Tema Dó M	<i>FáM / Si bemolM</i>	Mi bemol	Tema Si M	Tema Ré M	Tema Sol M	<i>Motivo pastoril</i>
c. 1 a 13	c. 14 a 24	c. 24 a 28	c. 29 a 33	c. 34 a 48	c. 49 a 51	c. 52 a 54	c. 55 a 58	c. 59 a 65	c. 66 a 82

TABELA 14 Divisão formal do *Prelúdio de Em Bethlehem*  
 FONTE: O autor (2019)

a:

b:



FIGURA 35 *Prelúdio de Em Bethleem*, compassos 24 a 28 (a) e 65 em diante.  
 FONTE: O autor (2019)

O chamado *motivo pastoril*, assim denominado pelo próprio Nepomuceno no manuscrito e também por Coelho Neto na encomenda da peça, é claramente um uso de uma das tópicas musicais mais recorrentes no repertório ocidental: o *pastoralismo*.<sup>90</sup> A temática pastoral especificamente em sentido religioso surge naturalmente do próprio fato de que na Sagrada Escritura há diversas referências a ela. No Antigo Testamento tem-se Jacó, Isaac e Abraão descritos como pastores; Saul e Davi como pastores; e, enfim, o próprio Cristo se denomina o Bom Pastor e tem seu nascimento revelado primeiramente aos pastores. (MONELLE, 2006, p. 198) A aproximação entre a temática pastoral e a festa específica do Natal se dá, pois, pelo próprio relato do Evangelho sobre o nascimento de Cristo, mas há ainda um outro aspecto que corrobora este caráter pastoril da música natalina. Trata-se de algumas tradições musicais sobretudo italianas que envolviam os festejos religiosos da época do Natal:

Uma vez que os pastores são tradicionalmente considerados como sendo também músicos, assume-se que eles celebraram o nascimento [de Cristo] com músicas e danças, cantando canções de ninar ao Menino.

Os italianos também celebravam o Natal deste modo [com músicas e danças festivas], cantando e dançando em torno do presépio durante os ofícios da Natividade. Tais ocasiões eram particularmente notáveis pelos *suoni pastorali*, o barulho das flautas, charamelas e gaitas de fole tocadas pelos pastores, que vinham de Abruzzi a Roma, e das montanhas da Calábria a Nápoles, para apresentarem-se diante de igrejas, nos santuários

<sup>90</sup> “O pastoralismo é um dos gêneros culturais e literários mais antigos. Com suas ramificações no *locus amoenus* e na *fête galante*, pode ser encontrado já na poesia de Hesíodo (século VIII a.C.) até a de Verlaine (1844-96). Na música, a tradição engloba a totalidade do repertório escrito, iniciando-se com as *pastourelles* trovadorescas e *Jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle (século XIII), e atingindo-se, por meio do madrigal, da ópera antiga, do movimento arcadiano e do romântico culto à natureza, as canções de Debussy e *Daphne* de Strauss. Trata-se ainda da tópica mais profundamente mítica.” (MONELLE, 2006, p. 185, tradução nossa)

à beira da rua e nas hospedarias. (MONELLE, 2006, p. 198, tradução nossa)

Entre os procedimentos concretos utilizados pelos compositores ao longo de diferentes períodos estão, segundo Monelle, os chamados *significantes pastorais*: os instrumentos característicos, a siciliana e a simplicidade rural.

Os instrumentos musicais que imediatamente remetem à temática pastoril são alguns instrumentos de sopro, o que decorre de algumas referências que se têm acerca da música na Antigüidade:

O pastor com seu instrumento de sopro é a imagem clássica da música pastoril. De fato, os autores clássicos falam constantemente da gaita pastoril, usando o termo grego *aulós* e o latino *tíbia*. Muita confusão surgiu de antigas traduções que entendiam tais palavras como *flauta*. [...] A palavra *auloisin* é simplesmente o caso dativo/ablativo de *aulos*. Então *flauta* é uma tradução incorreta. *Oboé* estaria mais próximo da realidade, ou ainda melhor seria *Charamela*, pois o *aulós* era um instrumento de palheta dupla com grande força, feita de osso, madeira, metal ou marfim e geralmente tocado em pares. [...] O *aulós* era indubitavelmente tocado pelo povo do campo, mas era também um instrumento artístico na Grécia antiga. [...] Usado para cerimônias religiosas, para conduzir procissões, em banquetes, no teatro, era o instrumento musical mais familiar no mundo antigo. A flauta de pã ou de cana é também conectado com o tema pastoril. Era, de fato, um instrumento de pastores. Jamais era usada na música artística. [...] Mas a popularidade da flauta de pan na Renascença e na iconografia moderna é provavelmente um reflexo de ser tocada na pintura e na estatuária por sátiros e faunos. Há um ar de sobrenatural, um certo gosto pelo natural em torno da flauta de pan. (MONELLE, 2006, p. 207-208, tradução nossa)

Juntamente com o *aulós* e a flauta de pã, tem-se a gaita de foles como um significativo pastoril e seu efeito característico: o bordão.

Uma vez que o significativo mais difundido da tópica pastoril é o baixo sustentado, poder-se-ia perdoar alguém que pensasse que o instrumento pastoral imemorial fosse a gaita de foles. Mas, de fato, a mais antiga menção a tal instrumento na Europa é por Suetônio no séc. I d.C., que cita um contemporâneo grego seu com uma descrição do Imperador Nero tocando um instrumento de sopro em sua boca e “uma bolsa empurrada sob seus braços”.

Na Europa moderna, a evocação principal da gaita de foles foi pastoril. Uma ilustração da Anunciação aos Pastores no Livro das Horas de Jeanne d'Evreux (~1325) mostra, no canto esquerdo inferior, um pastor tocando algum tipo de gaita de boca, e dentro do início da palavra “Deus”, outro pastor tocando uma gaita de foles. Este instrumento particular tinha apenas o tubo melódico, sem bordão, mas outra ilustração no mesmo manuscrito mostra uma gaita de foles com um longo tubo melódico e um grande bordão com campanela na ponta. Foi possivelmente uma inovação naquele tempo; não havia referência aos bordões de gaita de foles antes de 1300. Assim, a conexão está estabelecida, em antiga data, entre tal instrumento e o pastoreio, e de fato aparece a associação convencional entre o pastor

tocador e a cena da Natividade. Também o bordão duplo – epítome da tópica pastoril posterior – já é existente. (MONELLE, 2006, p. 209, tradução nossa)

No aspecto rítmico, o significativo pastoral mais frequente é o compasso composto típico da chamada *siciliana*, ainda que a origem histórica de tal conexão da cultura da Sicília com o pastoralismo não seja evidente:

Os delicados ritmos 12/8 ou 6/8 da siciliana parecem fundamentais ao espírito pastoril. Seria satisfatório mostrar que os compositores adotaram uma fórmula de dança da cultura tradicional da Sicília, onde nasceu Teócrito, poeta líder do pastoralismo, e encontrar no lânguido ritmo da siciliana uma sugestão de ares quentes e costumes sensuais desta bela ilha. Infelizmente, é extremamente difícil traçar a origem deste estilo ou de associá-lo de forma confiável com a Sicília. Por volta da era dos grandes compositores barrocos, todos sabiam o que constituía uma siciliana, mas sua emergência como significativo tópico é quase impossível de definir. (MONELLE, 2006, p. 215, tradução nossa)

Os exemplos de tal utilização da *siciliana* com significação pastoral são inúmeros no repertório tradicional já desde o início do Barroco. Parece ainda que a métrica pastoral padrão (12/8 ou 6/8) correspondia às execuções dos pastores de Abruzzi que desciam a Roma na época do Natal, sendo a *siciliana* um eventual refinamento da música dos *pifferari*, como eram conhecidos esses músicos, que tocavam instrumentos de sopro como a gaita de foles e os *pifferi* (espécie de oboé).

Finalmente, o terceiro significativo pastoril seria a *simplicidade rural*. Com efeito, a simplicidade está comumente associada ao aspecto pastoril, já que se entende que pessoas do campo se expressam com palavras simples. Eliminando-se a rudeza e a trivialidade próprias também do povo simples, eruditos idealizavam uma inocência campestre e a tinham como algo a ser cultivado pela gente culta. (MONELLE, 2006, p. 220) No aspecto estritamente musical, esta simplicidade idealizada se manifesta, segundo Monelle, em seis caracteres já contidos no estilo pastoril do *Orfeu* de Monteverdi (1567-1643): 1) gama da linha vocal raramente excedendo uma quinta; 2) melodia desenvolvendo-se por graus conjuntos, raramente por saltos; 3) preferência por frases cantantes e melodiosas; 4) ritmo limitado a padrões constantemente repetidos e esquemas dançantes, geralmente em ritmo ternário com efeitos pontuados; 5) harmonia não expressiva, evitando-se graus distantes da escala; e 6) preferência pela tonalidade maior nos números instrumentais e vocais. (MONELLE, 2006, p. 221-222)

Estes três elementos, a saber, (1) *instrumentos de sopro e efeitos de bordão*, (2) *compasso composto* e (3) *rusticidade/simplicidade musical*, encontram-se em diferentes períodos históricos como elementos musicais associados não só com o pastoralismo em geral, mas com o Natal em particular. No *Concerto de Natal* de Corelli, há o *pastotale ad libitum* em Sol maior, com bordões e compasso 12/8. Na *Pifa* do *Messias* de Handel e em *Harold in Italy* de Berlioz (*Serenade d'un Montagnard des Abruzzes ...*) há o uso da métrica 6/8, bordões, oboés e clarinetes, além do aspecto de rusticidade da melodia no oboé e no *piccolo* sendo harmonizada com violas. Na parte 4 do *Oratório de Natal* de Bach, há uma clara referência ao significado tópico dos instrumentos de sopro na parte 4 do Oratório de Natal, em que a cena da Natividade é descrita, usando-se na orquestra dois oboés *d'amore* e dois oboés *da caccia*. Já no Classicismo, encontram-se estes mesmos elementos da tópica pastoral em diferentes obras, tais como no recitativo de *Schöpfung* com a descrição da criação dos animais e principalmente o dueto e coro *Von deiner Güt*, nº 30; no 2º movimento da Sinfonia 27; no movimento lento da Sinfonia 31; e o segundo movimento da Sinfonia 89. Na Sinfonia nº 6 de Beethoven, ainda que com uma semiótica dominante no âmbito da lógica estrutural e não da representação, também se encontram pastoralismos típicos, tais como os pontos de pedal, os ritmos de dança, o compasso 12/8 etc. Também *Enfance du Christ* de Berlioz, feita sobre uma obra coral natalina, a *Adieu des Bergers*, possui elementos tradicionais do caráter pastoril: efeitos de gaita de fole, executados por oboés e clarinetes, siciliana em 3/8, nota pedal etc. (MONELLE, 2006, p. 229-247)

Estes mesmos três significantes pastoris se encontram claramente no *Prelúdio* de Nepomuceno. Primeiramente pelos solos de oboé e clarinete, pelo uso de tercinas e pelo efeito de bordão no solo de clarinete (FIGURA 34). Em segundo lugar, também por algumas características do próprio tema que o compositor apresenta a partir do compasso 14, tema este construído basicamente sobre as notas da tríade da tônica. (FIGURA 36)



FIGURA 36 Nepomuceno: Tema do Prelúdio de *Em Bethleem*  
 FONTE: O autor (2019)

Esse tema é apresentado em diferentes centros tonais a distância de uma terça entre si sempre na tonalidade maior (Mi bemol maior, Dó maior, Mi bemol maior, Si maior, Ré maior e Sol maior), o que, segundo Meyer, é uma característica da música romântica do século XIX, que, assim, afastava-se das relações de quinta própria do Classicismo e passava a valorizar, em detrimento da sintaxe tonal, o colorido harmônico das progressões sem mudança de modo e principalmente o efeito da modulação por nota comum.<sup>91</sup> Nepomuceno mantém também neste tema principal o uso do bordão com notas pedais no baixo em intervalo de quinta. Além disso, insere nas violas uma linha melódica basicamente com graus conjuntos, o que parece enquadrar-se na simplicidade melódica apregoada por Monelle como um dos possíveis significantes musicais para o pastoralismo. (FIGURA 37)

The image shows a musical score for piano, measures 14 to 28. It is in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system (measures 14-18) shows a bass line with a steady eighth-note pattern of quarter notes (G2, C3, F2, B1) and a treble line with a melodic line of eighth notes. The second system (measures 19-23) continues the bass line pattern and the treble line melody. The third system (measures 24-28) features a treble line with a melodic line of eighth notes and a bass line with a steady eighth-note pattern of quarter notes (G2, C3, F2, B1). The score ends with a final chord in the bass line.

FIGURA 37 Nepomuceno: *Prelúdio de Em Bethleem*, compassos 14 a 28  
 FONTE: O autor (2019)

Tal linha melódica passa para os segundos violinos no compasso 29, com o tema em Dó maior (FIGURA 38). Após uma seção de transição (FIGURA 39), entre os compassos 37 e 48, com um contínuo aumento de tensão harmônica (pelo acorde de sétima da dominante), dinâmica (*crescendo*), tímbrica (aumento da gama

<sup>91</sup> “Mudanças de tonalidade por meio do uso de uma simples nota comum a acordes sucessivos, ao invés de modulação por meio de um processo harmônico gradual, ocorre mais frequentemente e mais abundantemente na música do século XIX que naquela do século XVIII. Estas modulações abruptas são especialmente observadas quando as tonalidades estão a uma distância de terça e no mesmo modo. Isto decorre do fato de que as restrições da tonalidade tornam improvável que tonalidades a uma distância de terça estejam no mesmo modo. Para mover-se por terça e permanecer no mesmo modo, torna-se necessário uma alteração cromática.” (MEYER, 1996, p. 297-298, tradução nossa)



de instrumentos empregados), rítmica (aceleração das figuras) e melódica (escalas, cromatismos etc.), a voz central com o tema em graus conjuntos passa para os violinos no compasso 52, com o tema em Si maior. Na sequência, passa para as trompas no compasso 55, com o tema em Ré maior; e, enfim, novamente para os violinos no compasso 59, com o tema em Sol maior (FIGURA 40; FIGURA 41).



FIGURA 38 Nepomuceno: *Prelúdio de Em Bethlehem*, compassos 29 a 36  
 FONTE: O autor (2019)

O mesmo motivo com os graus conjuntos, empregado por Nepomuceno como uma das vozes dentro do tema do *Prelúdio*, é por ele utilizado como tema do *Coro dos Pastores*, com a alteração de Mi bemol maior para Ré maior e após uma introdução com o mesmo motivo pastoril do *Prelúdio*. (FIGURA 42) Neste *Coro dos Pastores*, o uso predominante das vozes masculinas em uníssono unido às progressões harmônicas totalmente convencionais, ao uso dos bordões no baixo e à relativa simplicidade do tema com predomínio de graus conjuntos parecem indicar que se trata de um dos significantes pastoris que Nepomuceno adota para conferir o caráter desejado à peça em seu contexto de obra religiosa de Natal (FIGURA 43).

FIGURA 39 Nepomuceno: *Prelúdio de Em Bethleem*, compassos 37 a 48  
 FONTE: O autor (2019)

FIGURA 40 Nepomuceno: *Prelúdio de Em Bethleem*, compassos 49 a 58  
 FONTE: O autor (2019)

FIGURA 41 Nepomuceno: *Prelúdio de Em Bethleem*, compassos 59 a 66  
 FONTE: O autor (2019)

FIGURA 42 Nepomuceno: *Coro dos Pastores de Em Bethleem*, compassos 1 a 11  
 FONTE: O autor (2019)

FIGURA 43 Nepomuceno: *Coro dos Pastores de Em Bethleem*, compassos 10 a 13  
 FONTE: O autor (2019)

Finalmente, a título de análise comparativa, o *Prelúdio* de Nepomuceno e suas tópicas pastoris assemelham-se a procedimentos compositivos encontrado nos três oratórios natalinos anteriormente indicados como relevantes em tal gênero musical na Europa. No nº 4 do seu oratório *Christus*, na peça orquestral chamada

*Hirtengesang an der Krippe*, Liszt realiza a típica música pastoral religiosa, empregando a métrica 6/8, reservando a introdução da peça unicamente para solos de oboé e clarinete, e também elaborando linha melódica temática para o clarinete do compasso 26 em diante, além de utilizar o efeito de notas sustentadas com os intervalos de quinta entre as notas do oboé e do fagote. (FIGURA 44)

The musical score for the beginning of *Hirtengesang an der Krippe* by Liszt is presented in four systems. The first system includes the Oboe, Clarinet in A, and Bassoon parts. The Oboe part begins with a solo marked 'tranquillo'. The Clarinet in A part has a solo marked 'a tempo'. The Bassoon part has a solo marked 'SOLO.'. The second system continues the Oboe, Clarinet in A, and Bassoon parts. The Oboe part has a solo marked 'SOLO.'. The Clarinet in A part has a solo marked 'SOLO.'. The Bassoon part has a solo marked 'SOLO.'. The third system includes the English Horn part. The English Horn part has a solo marked 'SOLO.'. The fourth system includes the Clarinet in A part. The Clarinet in A part has a solo marked 'SOLO.'. The score includes various dynamics such as 'p', 'pp smorz.', and 'mf', and performance instructions like 'rall.', 'ten.', and 'dim.'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

FIGURA 44 Liszt: início do *Hirtengesang an der Krippe* do oratório *Christus*  
 FONTE: Liszt (1872)

Em *Il Natale del Redentore*, Perosi reserva um número orquestral específico ao momento em que os anjos anunciam aos pastores o nascimento de Cristo. Durante tal peça, denominada *Nocte tenebrosa*, assim como em *Nepomuceno* e Liszt, também se encontra a tradicional referência aos instrumentos significantes, por meio aqui de um solo de oboé, em fugato, seguido por linhas do flautim e do corne inglês. (FIGURA 45)

FIGURA 45 Perosi: *Notte tenebrosa* do oratório *Il Natale del Redentore*  
 FONTE: Perosi (1899)

Enfim, no *Prélude* do oratório de Saint-Saëns, encontra-se o típico compasso pastoril, o 12/8, com decorrentes figuras pontuadas e desenhos melódico-rítmicos próprios da siciliana. (FIGURA 46) Em termos de extensão e de função representativa por meio da tópica pastoril, é a este prelúdio de Saint-Saëns a que o de Nepomuceno mais se aproxima.

FIGURA 46 Saint-Saëns: *Prélúdio* do Oratório de Natal  
 FONTE: Saint-Saëns (1891)

### 5.2.2. Coro dos anjos

Após o *Prelúdio*, tem-se, ato contínuo, o *Coro dos Emoritas*. Segundo a indicação de Coelho Neto, ele é cantado antes de se levantar o pano, dando-se, assim, o efeito de um som ao longe. (COELHO NETO, 1923, p. 83) O texto em questão manifesta o culto pagão de um povo das montanhas próximas à Judéia, os amoritas, também chamados amorreus na Sagrada Escritura<sup>92</sup>, os quais, no referido texto de Coelho Neto, invocam *Aschtoresh*, antigo ídolo dos cananeus.<sup>93</sup>

*Aschtoresh! Aschtoresh!*  
*Toda a montanha rejubila*  
*À luz esplêndida do luar.*  
*Na selva vírde e tranquila*  
*Aschtoresh,*  
*O lago que te reproduz*  
*Torna-se igual ao céu, cintila*  
*À doce luz*  
*Do teu olhar,*  
*Aschtoresh!*  
*A ti, suprema criadora,*  
*Deve a campina a farta seara,*  
*Deve a montanha a fonte clara*  
*Que nela dia e noite chora.*  
*Não há pastor que não bendiga*  
*A luz com que do céu os banhas.*  
*Bendita sejas, doce amiga*  
*Dos emoritas das montanhas.*  
*Aschtoresh! (COELHO NETO, 1923, p. 83)*

O texto de Coelho Neto assim descreve o cenário para a primeira cena, que se inicia logo após o *Canto dos Emoritas*:

<sup>92</sup> "Voltai e parti. Tomai o caminho do monte dos amorreus e das regiões vizinhas; ide às planícies, às montanhas, aos vales, ao Negeb, às costas do mar, à terra dos cananeus, ao Líbano e até o grande rio Eufrates." "Depois partimos de Horeb para atravessar esse vasto e terrível deserto que vistes, do monte dos amorreus, como nos havia ordenado o Senhor, nosso Deus. E chegamos a Cades-Barne. Eu disse-vos então: Eis-vos chegados ao monte dos amorreus que o Senhor, nosso Deus, nos dá." (Dt 1, 7; 19-20)

<sup>93</sup> "*Ashtoreth* é uma das três principais deusas da fertilidade cultuadas pelos Cananeus, com Anath e Asherah. O verdadeiro nome era Astarte; Ashtoreth (ou Ashtaroth no plural) deriva-se da mesma palavra semítica, mas com o acréscimo das vogais da palavra hebraica *boset*, 'vergonha' ou 'abominação'. Ela era consorte de Baal, o deus da tempestade e da fertilidade para os Cananeus. Ela era cultuada especialmente em Sidom (I Rs 11:5, 33; II Rs 23:13). O culto foi introduzido em Jerusalém sob Salomão (I Rs 11, 5), que estabeleceu em sua honra lugares altos a leste de Jerusalém. Josias (II Rs 23, 13) destruiu tais locais. Frequentemente o plural 'Ashtaroth' é utilizado como referência aos ídolos de Canaã em geral, especialmente na fórmula 'a Baal e às Astarot'. (Ju 2, 13; 10, 6; I Sam 7, 3-4; 12,10)." (HAHN, 2009, p. 76, tradução nossa)

Em Belém. À esquerda, caverna arestosa e profunda, alumiada por uma fogueira vasquejante. À direita, curriça em ruínas. Perspectiva de campos ondulados sob a doçura da noite constelada e mística.

Na caverna, sentada sobre palha, Maria debruça-se, com enlevo, sobre o Menino Jesus, que dorme bafejado pelo boi, sob o olhar contemplativo e meigo do jumento, com ovelhas em volta num círculo de mansidão. José e Dathan, sentados no limiar da caverna, fitam os olhos no rumo das vozes montanhesas. Aulidos soam no gélido silêncio. (COELHO NETO, 1923, p. 84)

Iniciando-se a primeira cena, tem-se um diálogo de Dathan, um velho pastor, e São José, que ao perguntar sobre o que seriam as vozes do *Canto dos Emoritas*, recebe do pastor a explicação de que são pastores de cabras que cantam, adorando a lua. São José lhe diz: “Adoram a lua ... Mas a lua é uma criatura d’Aquele que tudo criou e vale tanto aos seus olhos magníficos como o lírio que floresce n’água, como a abelha que esvoaça nos ares recolhendo o mel das corolas, como o pequenino grão de areia que rutila ao sol, nas dunas.” (COELHO NETO, 1923, p. 84-85) Na sequência, toda a primeira cena desenvolve-se com diálogos de Dathan, São José e Nossa Senhora, que cuida do Menino Jesus, recém nascido. A parte musical desta primeira cena restringe-se ao *Canto dos Emoritas* e ao *motivo pastoril* ao final, já como preparação à segunda cena.

Musicalmente, o *Canto dos Emoritas* é uma peça para coro a 4 vozes na formação típica S-C-T-B, *a cappella*, com forma A-B-A. A seção A é de escrita inteiramente homofônica e declamação silábica, em compasso quaternário simples. Inicia-se, nos dois primeiros compassos, com uma aclamação (*Aschtoreth, Aschtoreth*) em uníssono com arpejo ascendente sobre a tríade de Mi bemol maior. Pelos parâmetros de Cooke, trata-se do 1º padrão melódico, a saber, a subida 5-1-(2)-3 em modo maior, que seria expressiva de um sentimento de alegria, pura e simples. (COOKE, 1973, p. 119) A mesma aclamação em uníssono aparece nos compassos 11-12 e, ao final, nos compassos 22-24. O texto propriamente dito, entre tais aclamações, é musicado por Nepomuceno de maneira bastante simples e convencional. Entre os compassos 4 e 7 e entre 8 e 11 há duas frases simétricas, com quatro compassos cada uma, sendo que a primeira conduz harmonicamente da tônica para o acorde de sétima da dominante, enquanto a segunda reafirma a tonicização na dominante (Si bemol maior). A voz superior (soprano) desenvolve-se sempre por graus conjuntos ou notas do arpejo das tríades da tonalidade e, via de regra, a amplitude das vozes não atinge os limites superior e inferior, restringindo-se

a uma tessitura média. A seção A é repetida de forma idêntica e com o mesmo texto nos compassos 41 e 64. (FIGURA 47)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Barítono, and Baixo. The score is in 4/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-6) features the lyrics: "Asch-to - reth! Asch-to - reth! To - da/a mon-ta-nha re - ju - bi - la À luz - plên-di-da do". The second system (measures 7-12) features the lyrics: "luar À luz - plên - di - da do luar. Nasel - va ví - ri - de/e tran - qüi - la Asch-to - reth! Asch-to - reth! O". The Soprano part is written in treble clef, Contralto in treble clef, Barítono in bass clef, and Baixo in bass clef.

FIGURA 47 Nepomuceno: *Coro dos Emoritas*, seção A, compassos 1 a 12  
 FONTE: O autor (2019)

O restante do texto, a saber, entre *A ti, suprema criadora [...]* e *Bendita sejas, doce amiga [...]* é colocado por Nepomuceno em uma seção B, entre compassos 25 e 41, contrastante com a seção A. Em primeiro lugar, altera-se a tonalidade para Lá bemol maior e o compasso passa a ser ternário simples. A escrita deixa de ser homofônica, as vozes masculinas atuando como um simples vocalize e dando suporte harmônico às vozes femininas, às quais cabe a declamação do texto em uma escrita claramente imitativa. O texto é sempre repetido duas vezes, inicialmente no contralto e, ato contínuo, no soprano. Há uma primeira frase de oito compassos, entre compassos 25 e 32, que conduz da tônica à tríade de Dó maior, dominante individual da relativa de Lá bemol maior (Fá menor). E uma segunda frase também de oito compassos, entre compassos 33 e 40, que conduz à dominante, justamente Mi bemol maior, que é a tonalidade da seção A, novamente apresentada a partir do compasso 41. A amplitude das vozes mantém-se praticamente no mesmo âmbito da utilizada na seção A. (FIGURA 48)



24

Sop. A ti, su-pre-ma cre-a-do-ra,

C. reth! A ti, su-pre-ma cre-a-do-ra, De-ve/acam-pi-na far-ta-

Bar. Ah Ah Ah Ah Ah

Bax.

28

Sop. De-ve/a cam-pi-na far-ta sea-ra, De-ve/a mon-ta-nha/a fon-te cla-ra Que nel-la di-a/e noi-te

C. se-a-ra De-ve/acam-pi-na far-ta sea-ra Que nel-la di-a/e noi-te

Bar. Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Bax.

FIGURA 48 Nepomuceno: *Coro dos Emoritas*, seção B, compassos 25 a 31  
 FONTE: O autor (2019)

Após o *motivo pastoril*, Coelho Neto indica que aparecem em cena Eleazar, um velho cego, e sua filha Dina, que conduz o pai até à gruta em que nasceu Jesus. Trava-se um breve diálogo entre ambos e soa novamente o *motivo pastoril* de Nepomuceno, enquanto Dina vê que alguém, o pastor Dathan, aproxima-se. Encerra-se, assim, esta breve Cena 2.

Inicia-se a Cena 3, com o encontro de Dathan com Dina e Eleazar. O pastor lhes dá as boas vindas e a moça lhe pergunta se foi ali que se cumpriu a promessa das profecias. Dathan lhe responde que não sabe de que promessa ela fala. Dina, então, explica-lhe: “Da [promessa] que assegura aos homens a vinda do Messias. Não foi aqui que nasceu o infante, filho de Deus?” (COELHO NETO, 1923, p. 98-99) Dathan demonstra ignorância e responde: “Em verdade aqui nasceu um infante e dorme o seu primeiro sono entre os pais, que ali vedes, vindos de longe para alistarse em Belém. Se é Deus, não sei.” (ibidem, p. 99) Neste momento, Coelho Neto insere a indicação “Vozes de anjos: Glória a Deus nas alturas. Paz na terra aos homens de boa vontade.” (ibidem, p. 99) Dina explica a Dathan que ela havia ouvido o canto dos anjos e narra também que um anjo lhe havia dito: “Vai e adora O que nasceu na humildade para exaltar os humildes. Leva contigo teu pai Eleazar e logo que ele transpuser a entrada da caverna recobrará a vista.” (Ibidem, p. 100) A moça

prosegue dizendo que, ao ouvir tais palavras, lançou-se com o pai pelos caminhos e, notando ambos que algo de extraordinário ocorria naquela noite, ouviram uma nova voz do céu que dizia: “É o Messias, o único e verdadeiro Deus que acaba de nascer por amor dos homens”. (COELHO NETO, 1923, p. 101) Dathan impressiona-se com o relato, mas novamente expressa sua ignorância:

Falais de Deus ... Eu nada sei. Recebi essa gente no meu tugúrio porque tive pena da fadiga em que vinha, principalmente a moça, que disfarçava o sofrimento sob a resignação de um sorriso de onde, por vezes, rolavam lágrimas. Pobres! Bateram a todos os “khans” e em todos lhes foi recusada a hospedagem, cheios, como se acham, com a afluência dos peregrinos. Já se dispunham a passar a noite ali (*Mostra as ruínas da curriça*) quando lhes ofereci agasalho. Sei que são de Nazaré ... e é tudo. Nem o nome lhes pedi. Se quereis vê-los, eles aí estão. Entrai. (COELHO NETO, 1923, p. 103)

Neste ponto, ouve-se novamente o canto dos anjos. Dathan convida os visitantes a entrarem na gruta: “Vinde, mas mui de passo, devagarinho, que o menino dorme.” (COELHO NETO, 1923, p. 104) Ao passar o limiar da gruta, Eleazar recupera milagrosamente a vista, extasia-se pela graça recebida e diz à filha: “Aqui, minha filha, e juntos adoremos o único e verdadeiro Deus! [...] Bendita seja a noite sacrossanta! O anjo que te anunciou o Advento não saiu do teu sonho, baixou mesmo do céu como emissário divino.” E Dina lhe responde: “Bendito seja o Senhor que nos traz a misericórdia!” (ibidem, p. 107-108)

O canto dos anjos em questão, *Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade*, é mais uma das partes musicais encomendadas por Coelho Neto a Nepomuceno. Trata-se das palavras que iniciam o canto litúrgico do *Gloria* da Missa católica e que constituem a frase cantada pelos anjos na noite de Natal, anunciando aos pastores de Belém o nascimento de Cristo, conforme descrito nos Evangelhos.<sup>94</sup>

Nepomuceno elabora uma peça coral para tal texto a partir de um motivo que utiliza em outros trechos da mesma obra. Trata-se do perfil melódico ascendente construído sobre o acorde de Mi bemol maior com tempos fortes na

<sup>94</sup> “Havia nos arredores uns pastores, que vigiavam e guardavam seu rebanho nos campos durante as vigílias da noite. Um anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu ao redor deles, e tiveram grande temor. O anjo disse-lhes: Não temais, eis que vos anuncio uma boa nova que será alegria para todo o povo: hoje vos nasceu na Cidade de Davi um Salvador, que é o Cristo Senhor. Isto vos servirá de sinal: achareis um recém-nascido envolto em faixas e posto numa manjedoura. E subitamente ao anjo se juntou uma multidão do exército celeste, que louvava a Deus e dizia: Glória a Deus no mais alto dos céus e na terra paz aos homens, objetos da benevolência (divina). Depois que os anjos os deixaram e voltaram para o céu, falaram os pastores uns com os outros: Vamos até Belém e vejamos o que se realizou e o que o Senhor nos manifestou.” (Lc 2, 8-15)

tônica, no V grau e na tônica superior. Melodicamente, corresponde ao 1º padrão sugerido por Cooke, a saber, 1-(2)-3-(4)-5 em modo maior, e ao qual corresponderia a característica expressiva de ativa e assertiva emoção de alegria, triunfo, aspiração, exuberância. (FIGURA 49)

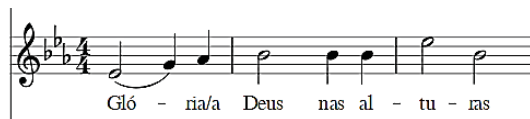
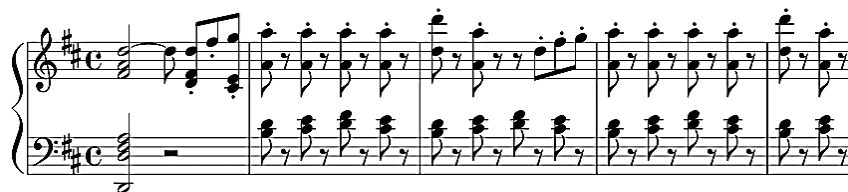


FIGURA 49 Nepomuceno: frase inicial do *Gloria*  
 FONTE: O autor (2019)

Este mesmo motivo, que poderia ser classificado como *angélico*, aparecerá no interlúdio instrumental do *Coro dos Pastores* (FIGURA 50a); no final da mesma peça (FIGURA 50b), com a linha vocal do coro sendo acompanhada por harpa e harmônio; e ao final da obra (FIGURA 50c), com o coro acompanhado pela orquestra.

a:



b:

c:

FIGURA 50 Utilizações do motivo *angélico* na *Em Bethleem*  
 FONTE: O autor (2019)

O aqui denominado *Coro dos Anjos* é formado por dois períodos musicais, sendo o primeiro direcionado harmonicamente da tônica para a dominante (compassos 1 ao 11) com o texto *Glória a Deus nas alturas* repetido três vezes, formando-se, assim, três frases musicais: 1) entre compassos 1 e 4 (FIGURA 51); 2) entre compassos 4 e 7 (FIGURA 52); e 3) entre compassos 7 e 11 (FIGURA 53). O segundo período parte da dominante e retorna à tônica (compassos 11 a 16) (FIGURA 54). A declamação do texto é quase inteiramente silábica (ainda que com defasagem entre as vozes de soprano e contralto), com exceção de algumas sílabas tônicas em que Nepomuceno coloca duas notas. De modo geral, o compositor procura adequar o perfil melódico à prosódia do texto, no sentido de dispor as notas mais agudas ou mais longas do perfil melódico sobre as sílabas tônicas de cada palavra.

Harmonicamente, a peça em questão é totalmente diatônica, estando as notas e acordes estranhos à tonalidade apenas restritos a eventuais dominantes individuais. O contraponto utilizado por Nepomuceno é totalmente tonal, de modo geral com alternância entre 1ª e 2ª espécie, com amplo predomínio de sonoridades consonantes e restringindo dissonâncias a acordes de passagem ou a figurações contrapontísticas nos dois pontos cadenciais da peça (compassos 10-11 e 15-16).

MibM: | I | iii6/4 V6 vi V6/5 |

FIGURA 51 Nepomuceno: *Coro dos Anjos*, compassos 1 a 4  
 FONTE: O autor (2019)

MibM: I (vii4/3/V I7) vi V6 I7M V/V I7M iii6 V6 vi

FIGURA 52 Nepomuceno: *Coro dos Anjos*, compassos 4 a 7  
 FONTE: O autor (2019)

MibM: V6 vi V/vi vi V6 vi6 I V2/V V6 vi V7/V V

FIGURA 53 Nepomuceno: *Coro dos Anjos*, compassos 7 a 11  
 FONTE: O autor (2019)

MibM: V V (I6/4 V7 I6/4) vi V6 I vi6 V6 vii9/V I6/4 V7 I

FIGURA 54 Nepomuceno: *Coro dos Anjos*, compassos 11 a 16  
 FONTE: O autor (2019)

O fato de Nepomuceno optar nesta peça coral pelo uso exclusivo de vozes agudas, femininas, *a cappella* e em uma escrita contrapontística se justifica pelo caráter representativo que certamente pretendia dar à obra. Com efeito, o

compositor se insere, assim, numa tradição musical já consolidada de se representar musicalmente personagens espirituais, dentro de um oratório, por meio de procedimentos compositivos que remetam o ouvinte à polifonia clássica contrapontística. Particularmente o texto aqui empregado por Nepomuceno, o *Glória a Deus nas alturas*, é comumente musicado por meio de polifonia para vozes agudas e, por vezes, com orquestração que favoreça o caráter sublime de tal passagem musical.

No nº 2 do oratório *Christus*, por exemplo, após um solo de soprano com o cantochão *Angelus ad pastores*, Liszt insere o *Gloria in excelsis Deo* em uma escrita musical próxima àquela utilizada por Nepomuceno: coral feminino (soprano e contralto) a 4 vozes e quase *a cappella*, já que a orquestração prevê basicamente um dobramento das notas do coro por instrumentos de sopro. Liszt opta, contudo, por uma textura homofônica. (FIGURA 55)

FIGURA 55 Liszt: Oratório *Christus*, nº 2  
 FONTE: Liszt (1872)

Saint-Saëns, no nº 2 do seu *Oratorio de Noël*, insere o *Gloria in altissimis Deo* após uma série de solos, a modo de recitativos ariosos de tenor, contralto, soprano e barítono, também em escrita coral, intercalando trechos de homofonia com trechos imitativos entre as diferentes vozes. (FIGURA 56)

a:

**Allegro.**

**Soprano.** *f*  
Glo - ry be un - to God in the high - est!  
Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o,

**Alto.** *f*

**Tenor.** *f*  
Glo - ry be  
Glo - ri - a

**Bass.** *f*

**Piano.** *f*  
**Allegro.**

b:

men. Glo - ry be un - to God in the high - est!  
tis. Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o,

men. Glo - ry be un - to God in the  
tis. Glo - ri - a in al - tis - si - mis

Glo - ry be un - to God in the high - est!  
Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o,

men. Glo - ry be  
tis. Glo - ri - a

FIGURA 56 Saint-Saëns: *Oratorio de Noël*, nº 2

FONTE: Saint-Saëns (1891)

Finalmente, em *Natale del Redentore*, Perosi dá a seu *Inno Angelico* tratamento vocal semelhante ao empregado por Nepomuceno: coro feminino a quatro vozes (2 sopranos e 2 contraltos). A textura é totalmente homofônica e a declamação do texto é silábica. O compositor italiano opta, contudo, por uma ampla orquestração no sentido de, como já mencionado, reforçar o caráter sublime de tal passagem, o que se dá sobretudo pelo trilo das cordas, pelo timbre da harpa e pelas figurações melódicas do flautim entre as frases corais. (FIGURA 57)

**INNO ANGELICO**  
 Sop. 1<sup>a</sup> *ANDANTE*  $\text{♩} = 84$

Glo - - - ri - a

Sop. 2<sup>a</sup> *p*

Glo - - - ri - a

Cont. 1<sup>a</sup> *p*

Glo - - - ri - a

Cont. 2<sup>a</sup> *p*

Glo - - - ri - a

(66) *ANDANTE*  $\text{♩} = 84$  (Flauti)

in al - tis - si - mis De - - o

in al - tis - si - mis De - - o

in al - tis - si - mis De - - o

in al - tis - si - mis De - - o

(Flauti) (67)

FIGURA 57 Perosi: *Il Natale del Redentore, Inno Angelico*  
 FONTE: Perosi (1899)

Assim, pois, verifica-se que a escrita polifônica com condução harmônica convencional típica da prática comum tonal, aliada à opção timbrística pelas vozes femininas e pela a sonoridade *a cappella* inserem-se proximamente na ampla tradição do oratório europeu, sobretudo os de Natal, que procuravam dar uma representação sonora à música celestial dos anjos. Remotamente, pode-se dizer que tais procedimentos remontam a uma concepção ainda mais antiga. Na Sagrada Escritura lê-se que no Céu ouvem-se os cânticos dos anjos (Sl. 83, 51) e os teóricos medievais, em suas classificações dos diferentes tipos de música (entendida no sentido amplo de proporção ou ordem), reservavam uma categoria à chamada



*musica celeste*, que seria o resultado da ordem sábia e proporcionada na hierarquia dos Anjos e Santos. Na *Divina Comédia*, por exemplo, escreve Dante: “Ao Pai e ao Filho o seu louvor entoava, e ao Espírito Santo, o Paraíso, num canto que a minha alma arrebatava. Era como se o mundo o seu sorriso abrisse ali, entrando-me vibrante pelos olhos e o ouvido, de improviso.” (ALIGHIERI, 2006, p. 766) Na teoria musical medieval, após o advento técnico da polifonia musical, também se tornou comum estabelecer uma proximidade entre o efeito próprio do contraponto entre as vozes e o cântico celestial dos Anjos. Escoto Erígena, irlandês do século IX, por exemplo, “para sugerir a inexprimível beleza do Universo, não encontra imagem mais sugestiva que a de um concerto polifônico.” (BRUYNE, 1994, p. 239, tradução minha)

Este aspecto místico atribuído à polifonia coral é também fortalecido pela inserção de instrumentos como a harpa e o harmônio no oratório de Nepomuceno. Com efeito, se inicialmente o *Glória* é escrito para coro feminino *a cappella*, nas repetições posteriores o compositor insere o acompanhamento da orquestra e dá destaque à harpa, que tradicionalmente, pelo seu som delicado e agudo, é associado simbólica e iconograficamente aos cantos celestiais. Na peça final, enfim, insere algumas frases para o harmônio, instrumento este comumente utilizado nas igrejas, como substituto, por razões econômicas, aos órgãos de tubos na execução das músicas litúrgicas na Missa e ofícios religiosos.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> “[Liszt] mudou-se para *Madonna del Rosario* em 20 de junho de 1863 e com só duas exceções ele lá permaneceu até 1868. A ele foi oferecida uma pequena cela no piso na parte frontal do convento, com paredes brancas, cujo espaço em planta era de apenas 4,5 por 3,5m. Seu único móvel era uma cama de madeira, uma escrivaninha, uma estante e um pequeno piano de armário em que faltava um Ré. As janelas ofereciam uma vista panorâmica de Roma, entretanto; em um lado ele podia ver a cúpula de São Pedro brilhando à distância; do outro lado, as colinas de Albano estendendo-se no horizonte além da parte mais antiga da cidade. Em tal inspirador ambiente Liszt encontrou a liberdade para trabalhar sem interrupção e grande quantidade de tempo para meditar. Ele também ajudava os religiosos em seus afazeres, e às vezes **ajudava na Missa tocando um pequeno harmônio** (a igreja era muito pobre para possuir um órgão de tubos). Este estilo de vida monástico parecia harmonizar-se com suas necessidades mais profundas; ele próprio expressou isto melhor que ninguém quando escreveu: ‘Minha vida está se simplificando, e a piedade católica de minha infância tornou-se um sentimento regular e também regulador’.” (WALKER, tradução e grifo nossos)

### 5.2.3. Cantilena: o sono de Jesus

Na cena prevista por Coelho Neto, o velho Dathan, após recobrar milagrosamente a vista e acompanhado por sua filha Dina, entra na gruta de Belém. São José lhes faz sinal para que pisem mansamente. Ajoelham-se para adorar a Jesus Cristo, que dorme, e neste instante se ouve o cântico de Nossa Senhora acalentando o Menino:

Dormi, dormi tranquilamente  
 Aconchegado ao meu amor.  
 Tendes no colo um ninho quente  
 Onde achareis sempre calor.  
 Silve, rebrame o vento agreste  
 Que muda em neve a água do rio ...  
 Mais pode o amor do que o nordeste  
 Que traz dos montes tanto frio.  
 Meu coração arde e se inflama  
 Para aquecer-vos, meu Senhor.  
 Não há calor como o da chama  
 Que nasce, esplêndida, do amor.  
 Gia. Que importa! A noite é alta.  
 O vento geme, uiva a torrente.  
 Junto de mim nada vos falta.  
 Dormi, dormi tranquilamente. (COELHO NETO, 1923, p. 107-108)

A peça musical criada por Nepomuceno, intitulada *Cantilena*, é, pois, uma canção de ninar cantada por Maria a Jesus Cristo na noite de seu nascimento em Belém. Diferentemente, contudo, das canções de ninar em que o conteúdo expressivo centra-se sobretudo na ternura da mãe diante do sono tranquilo e inocente do filho pequeno, aqui parece Coelho Neto fazer eco a um tema caro à literatura ascética e mística católica. Trata-se não de uma simples ternura, mas também de um sofrimento de Cristo e de sua Mãe diante da pobreza do estábulo e das conseqüentes incomodidades pelas quais passa o Menino. Citamos, a título de exemplo, um trecho de uma meditação de Santo Afonso de Ligório (1696-1787) e outra de D. Ildefonso Rodriguez Villar<sup>96</sup> sobre o Natal, nas quais se faz menção ao frio da gruta de Belém e ao consolo que o Menino recebe nos braços de sua Mãe:

A pobre Virgem não possui penas nem lã a fim de preparar uma caminha para seu Filho. Por isso junta um pouco de palha numa manjedoura, onde o deitou. Apesar da dureza da cama e do rigor do frio, Jesus adormece no meio de tantas incomodidades, porque a necessidade vence a natureza. Mas nem por isso Maria descansa. Prostra-se diante daquele rude berço,

<sup>96</sup> Sacerdote católico, ex-reitor do Santuario Nacional de la Gran Promesa, de Valladolid (Espanha).

contempla o rosto do divino Menino, adora-o, e não deixa de fazer continuamente atos de amor a seu Filho. (CRISTINI, 1921, p. 135-135)

Jesus vai a receber a primeira adoração e com ela as primeiras carícias de uma mãe ... Maria adora ao seu Deus, vivo ali [...] Jesus não sente a pobreza do estábulo ..., nem o frio da noite ..., porque a primeira coisa que viram seus olhos ao abri-los à luz deste mundo, foi o rosto de sua Mãe. [...] Com que respeito e devoção e ao mesmo tempo com que ternura e delicadeza iria a Santíssima Virgem envolvendo aquele corpinho de seu Filho nos brancos e pobres paninhos ... e com que dor e pena tão profundas, o colocaria nas palhas do presépio ... Ela foi a primeira que meditou nesta verdade que tinha diante dos olhos ...: Deus num presépio! ... Deus abraçado tão estreitamente com a pobreza, que nem casa nem habitação tem para nascer! ... Que será a pobreza quando assim aparece tão unida ao Filho de Deus! Pede a Maria que ta dê a conhecer, para que ames esta virtude.” (VILLAR, 1946, p. 186-187)

A *Cantilena* é uma canção para voz feminina (mezzo-soprano) e orquestra. A sua estrutura é bipartite, com uma primeira seção entre os compassos 1 e 21 e uma segunda seção entre os compassos 21 e 42. A parte instrumental e a linha melódica são idênticas em ambas as partes, com exceção de alguns trechos pontuais em que a prosódia do texto exigiu algum ajuste na linha vocal. O andamento indicado pelo compositor é o *Moderato assai*, o tipo de compasso é o quaternário simples e a tonalidade é Fá menor.

A orquestra executa um acompanhamento que segue o mesmo padrão rítmico e harmônico ao longo de praticamente toda a peça. Entre os compassos 1 a 17 tem-se sempre uma nota grave (uma semínima nos cellos/contrabaixos e uma mínima nas violas) nos primeiros e terceiros tempos do compasso. Nos tempos fracos, segundo e quarto de cada compasso, há sempre um acorde completo executado pelos primeiros e segundos violinos. Tal tipo de escrita configura o claro papel de acompanhamento à orquestra, pela ausência de uma linha melódica que se contraponha à linha vocal, e, ao mesmo tempo, uma condução harmônica bem definida por meio da sequência de acordes. O ritmo harmônico empregado pelo compositor também contribui ao caráter de regularidade atribuído ao acompanhamento instrumental (FIGURA 58). Há compassos com um mesmo acorde (compassos 1, 3, 7, 9 e 17) e outros em que se verificam dois (compassos 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 15 e 16) ou no máximo três acordes (compassos 12). A progressão de acordes nos trechos de acompanhamento à linha vocal não se afasta em momento algum daquelas típicas do modo menor tonal, encontrando-se em toda a peça apenas acordes do I grau, V grau, III grau, V/V grau, II grau, VII dim.



FIGURA 58 Nepomuceno: *Cantilena*, compassos 1 a 4  
 FONTE: O autor (2019)

Nos compassos 17 a 21, e novamente nos compassos 37 a 42 (final), encontra-se um trecho exclusivamente instrumental. Mantém-se o mesmo acompanhamento regular, com quatro compassos em que se executa no baixo (violas, cellos e contrabaixos) a quinta sobre a tônica de Fá, mas nos quais também se encontra uma linha ascendente executada por clarinetes e flautas nos compassos 20 a 23 simultaneamente a uma linha melódica também ascendente em tercinas executada pelos violinos. Harmonicamente, há um contraste com a linha vocal anterior, pois o compositor opta neste trecho pela harmonia da homônima, Fá maior, com uma alternância entre subdominante (Si bemol maior)/tônica (Fá maior) sobre um pedal de Fá. (FIGURA 59)

FIGURA 59 Nepomuceno: *Cantilena*, compassos 17 a 21  
 FONTE: O autor (2019)

A linha vocal na peça estrutura-se por meio de quatro frases de quatro compassos com uma condução tonal bem definida: (1) compassos 2 a 5 (tônica-dominante) (FIGURA 60); (2) compassos 6 a 9 (tônica-mediante [relativa maior]) (FIGURA 61); (3) compassos 10 a 13 (supertônica-dominante) (FIGURA 62); e (4) compassos 14 a 17 (supertônica-tônica). (FIGURA 63) As quatro frases ordenam-se de forma simétrica, em esquema binário AA-BB.

Dor - mi dor-mi tranqüi-la - men-te, a-conche - ga - do/aomeu a - mor;

FIGURA 60 Nepomuceno: *Cantilena*, compassos 1 a 5  
 FONTE: O autor (2019)

ten - des no co-lo/um ni-nho quen-te onde/acha - reis sempre ca - lor.

FIGURA 61 Nepomuceno: *Cantilena*, compassos 6 a 9  
 FONTE: O autor (2019)

lor. Silve, re - bra - me/oven-to/a - gres - te, que mu - da/em ne - ve/a á - gun do ri - o;

FIGURA 62 Nepomuceno: *Cantilena*, compassos 9 a 13  
 FONTE: O autor (2019)

ri - o; mais pode/o/a - mor do que/o nor - des - te, que traz dos mar - tes tan - to fri - o.

FIGURA 63 Nepomuceno: *Cantilena*, compassos 13 a 17  
 FONTE: O autor (2019)

O perfil melódico das duas primeiras frases caracteriza-se pela ascensão do V grau (Dó) à tônica (Fá) seguida por nova ascensão ao III grau (Lá bemol), configurando, assim, o acorde de Fá menor em segunda inversão. Logo em seguida tem-se a descida por salto à sensível (Mi bequadro) e uma série de graus conjuntos até a finalização na tônica (Fá menor). Configura-se claramente, assim, o terceiro dos padrões melódicos descritos por Cooke (Subida 5-1-(2)-3 modo menor) e por ele descrito como aquele cuja característica expressiva seria a emoção de dor, a pura tragédia e a coragem, por meio da subida da dominante inferior até a terça menor através da tônica. (COOKE, 1973, p. 124-125) Entre os diferentes exemplos dado

por Cooke para a utilização deste padrão melódico na literatura musical, citamos uma ária da ópera *Idomeneo* de Mozart e um trecho de uma canção de Schumann. (FIGURA 64)



FIGURA 64 Trechos da ópera *Idomeneo* de Mozart e de *lied* de Schumann  
 FONTE: Cooke (1973, p. 125)

A presença do Mi bequadro no tempo forte, compassos 2 e 6, e o encaminhamento melódico à tônica (Fá com apogiatura no compasso 3) também é descrito por Cooke na mesma linha de um determinado efeito expressivo: o VII grau como nota de passagem é emocionalmente neutro, mas como tensão de um semitom subindo à tônica denota um prolongamento violento, uma aspiração em um contexto de finalidade. Também nos compassos 11 e 15 encontra-se o Mi bequadro em tempo forte e novamente como tensão semitonal preparatória à tônica menor. Nestes dois casos chega-se ao Mi bequadro por meio de um desenho melódico descendente que parte do Dó (Dominante) e passa pelas notas da tríade do II grau, gerando um padrão melódico semelhante àquele descrito por Cooke como descida 5-(4)-3-(2)-1 em modo menor, o qual é descrito por ele como tendo a característica expressiva de chegada de uma emoção dolorosa, em um contexto de finalidade, submissão ou aceitação da dor, desencorajamento e depressão, sofrimento passivo, desespero causado pela morte. (COOKE, 1973, p. 133)

O próprio Cooke aponta que o acréscimo da sensível a este perfil melódico descendente confere um “sentimento mais amargo”, tal como ocorre em alguns exemplos musicais por ele indicados: madrigal *Despitemful thus unto myself*, de Wilbye, e o lamento dos amigos de Seneca acerca de sua decisão de tirar sua própria vida em *L’Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi. (COOKE, 1973, p. 135-136) (FIGURA 65)



FIGURA 65 Trechos vocais de Wilbye e Monteverdi  
 FONTE: Cooke (1973, p. 134-135)

Nos compassos 3-4 e 7-8 (FIGURA 60 e 61) encontra-se um mesmo padrão melódico construído basicamente sobre os graus da tríade da relativa maior da tonalidade. Neste pequeno elemento verifica-se que o giro melódico tem seu centro no III grau (terça maior) e movimenta-se para o V grau acima, constituindo, assim, um padrão próximo àquele que Cooke descreve como “canção de ninar”, utilizado, por exemplo, em *Draw on sweet night* de Wilbye; no acompanhamento de *Komm süsser Trost* de Bach; na canção *Des Baches Wiegenlied* em *Die schöne Müllerin*, de Schubert; ou na canção de ninar de Brahms. (COOKE, 1973, p. 167)

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is a vocal line in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The lyrics are "Draw on, sweet night". The lower excerpt is an accompaniment in treble clef, 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The lyrics are "Süß - ser Trost, mein Jesus kommt".

FIGURA 66 Trechos vocais de Wilbye e Bach  
 FONTE: Cooke (1973, p. 160-161)

Certamente, não por acaso Nepomuceno insere nas quatro vezes em que este padrão melódico aparece as palavras que denotam maior ternura de Nossa Senhora em relação ao sono de Jesus: 1) “Aconchegado ao meu amor”, 2) “Onde achareis sempre calor”, 3) “Para aquecer-vos, meu Senhor” e 4) [Chama] “Que nasce esplêndida do amor”.

Se, por um lado, as canções de ninar, mesmo no contexto da música de concerto, são relativamente frequentes e, como indicado por Cooke, costumam apresentar perfis melódicos característicos para conferir o caráter desejado, por outro lado, não é tão comum peças musicais sobre o tema específico do sono de Jesus, tal como a feita por Nepomuceno. Destacamos aqui, contudo, uma canção de Max Reger (1873-1916), a *Maria Wiegenlied* (Op. 76, nº 52), que é feita sobre texto que expressa o cuidado de Nossa Senhora em ninar Jesus, bastante semelhante à proposta literária de Coelho Neto. Ali também, tal como nos exemplos de Cooke e nos trechos mencionados da canção de Nepomuceno, Reger faz uso de tema elaborado sobre os graus do arpejo da tônica maior e pontos de apoio no III e V graus. (FIGURA 67)

Allegretto. Rev. von Theodor Prusse.

Ma - ri - a sitzt am Ro - sen - hag und wiegt ihr Je - sus - kind,  
A - mid the ro - ses Ma - ry sits and rocks her Je - sus - child,

FIGURA 67 Reger: Melodia inicial da *Maria Wiegenlied*  
 FONTE: Reger (1912)

Estruturalmente, a peça de Nepomuceno apresenta a chamada forma binária de canção<sup>97</sup>, com um período musical único que é repetido em cada uma das duas partes que constituem o texto em questão:

A				
c. 1 a 5	c. 6 a 9	c. 10 a 13	c. 14 a 17	c. 18 a 21
A	A	B	B	Instrumental
Fá m: i – V	i – III	ii – V	ii – i	Fá M
Dormi, dormi tranquilamente, aconchegado ao meu amor;	Tendes no colo um ninho quente onde achareis sempre calor.	Silve, rebrame o vento agreste, que muda em neve a água do rio;	Mais pode o amor do que o nordeste, que traz dos montes tanto frio.	
A'				
c. 22 a 25	c. 26 a 29	c. 30 a 33	c. 34 a 37	c. 38 a 41 [42]
A	A	B	B	Instrumental
Fá m: i – V	i – III	ii – V	ii – i	Fá M
Meu coração arde e inflama para aquecer-vos, meu Senhor;	Não há calor como o da chama que nasce esplêndida do amor.	Gea, que importa? A noite é alta, o vento geme, uiva a torrente;	Junto de mim nada vos falta. Dormi, dormi tranquilamente.	

TABELA 15 Estrutura formal da *Cantilena* de A. Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

A particular estrutura da *Cantilena* de Nepomuceno, não só por seu esquema binário, mas também pelo tratamento dado pelo compositor à linha melódica, ao acompanhamento orquestral e, enfim, aos padrões melódicos utilizados assemelham-se a procedimentos empregados por E. Grieg (1843-1907) em uma bem conhecida canção sua, a *Solveigs sang* (Canção de Solveig). Em 1867

<sup>97</sup> “A concatenação de dois períodos ou estrofes pode produzir-se de duas maneiras, resultando, portanto, em dois esquemas, correspondentes a igual número de períodos ou estrofes: (1) A-A' e (2) A-B. Na primeira combinação, a segunda parte, período ou estrofe musical A' é igual ou similar à primeira, A. [...] A forma mais simples deste gênero pode ser considerada um caso do tipo de canção ou de hino de estrofes iguais e se obtém mediante a repetição de um mesmo período musical. Produz-se, por exemplo, em cantos com texto de duas estrofes, ou ainda em composições instrumentais de um único e relativamente amplo período, que ao final se repete mediante o sinal usual do ritornelo.” (BAS, 1957, p. 156)



o dramaturgo norueguês H. Ibsen (1828-1906) publicou um poema dramático em cinco atos chamada *Peer Gynt*. A obra veio a ser interpretada pela primeira vez em Oslo (antiga Christiania) e em 1876 com música incidental composta por E. Grieg (1843-1907). Dentre as vinte e três peças compostas para a apresentação cênica, o compositor selecionou entre 1888 e 1891 oito delas e as organizou em duas suítes orquestrais. Uma destas peças, pertencente ao Ato IV da música incidental, e posteriormente colocada como obra puramente instrumental na Suíte II op. 55, é a referida canção. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 675; CSAMPAI; HOLLAND, 1995, p. 454-455)

Tal canção de Grieg tem por letra oito versos poéticos que Ibsen (TABELA 16) reserva à personagem feminina Solveig no momento em que ela expressa sua esperança em reencontrar seu amado Peer. Grieg confere uma estrutura musical bastante simples: a cada uma das quatro frases do texto elabora uma frase musical de quatro compassos (a terceira possui três), organizadas na forma aa-bb'. (TABELA 17) Após o canto dos primeiros quatro versos, Grieg insere um trecho de caráter dançante, com alteração da fórmula de compasso de quaternário simples para ternário simples e um simples vocalize da soprano. (FIGURA 73) Logo em seguida repete-se a mesma estrutura aa-bb com os quatro versos seguintes seguida do mesmo vocalize em 3/4. A obra inicia-se com 7 compassos introdutórios com uma linha melódica executada pelas cordas e Grieg encerra a peça com o mesmo tema inicial. (FIGURA 68)

Kanske vil der gå både Vinter og Vår	Pode passar o inverno e desaparecer a primavera
Og naeste Sommer med, op det hele År	O próximo verão também partirá e depois o ano inteiro
Men engang vil du komme, det ved jeg visst.	Mas asseguro-te que retornarás novamente
Her skal jeg nok vente, for det lovte jeg sidst.	E que como prometi outrora aqui me encontrarás
Gud styrke dig, hvor du i Verden går	te esperando.
Gud glæde dig, hvis du for hans fodskammel star	Que Deus te auxilie enquanto perambulas a sós
Her skal jeg vente till du komme igjen	Que Deus te conceda fortaleza enquanto te ajoelhas perante Seu trono
Og vente du hisst oppe, vi traeffes der, min Ven!	Se estás agora no Céu esperando-me
	Poderemos nos encontrar novamente e jamais nos separaremos.

TABELA 16 Texto da *Canção de Solveig* de E. Grieg, tradução nossa  
 FONTE: O autor (2019)

Introdução	c. 1 a 7
A	c. 8 a 24
	a (c. 10 a 13)
	a (c. 14 a 17)
	b (c. 18 a 20)
	b' (c. 21 a 24)
B	c. 25 a 39
A	c. 40 a 56
	a (c. 42 a 45)
	a (c. 46 a 49)
	b (c. 50 a 52)
	b' (c. 53 a 56)
B	c. 57 a 71
Final	c. 72 a 78

TABELA 17 Estrutura da *Canção de Solveig* de E. Grieg  
 FONTE: O autor (2019)



FIGURA 68 Grieg: *Canção de Solveig*, compassos 1 a 7 (Introdução)  
 FONTE: Grieg (1908)

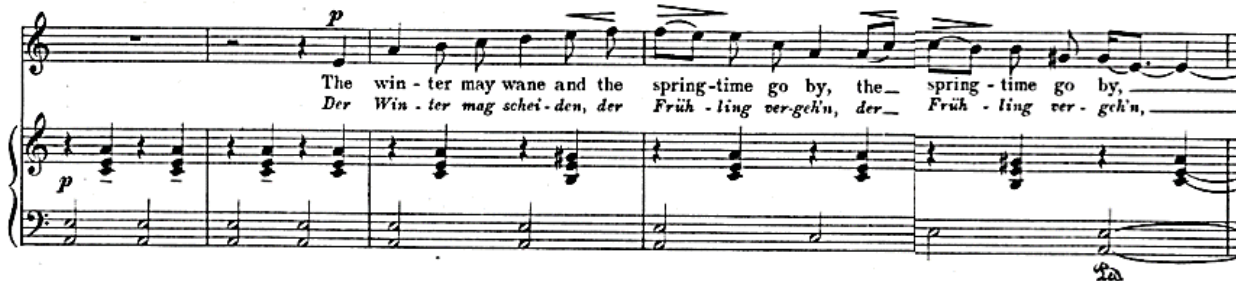


FIGURA 69 Grieg: *Canção de Solveig*, compassos 8 a 12  
 FONTE: Grieg (1908)



FIGURA 70 Grieg: *Canção de Solveig*, compassos 14 a 17  
 FONTE: Grieg (1908)

*cresc.*

But one day you'll re-turn, that in truth — I know, in truth I — know,  
 du keh-rest mir zu-rü - cke, ge - wiss, du wirst mein, ge - wiss, du wirst mein,

*cresc.*

FIGURA 71 Grieg: *Canção de Solveig*, compassos 18 a 20  
 FONTE: Grieg (1908)

And here — I'll a-wait you as I prom-ised long a - go, I prom-ised long a - go. (humming Ah! —  
 ich hab' - es ver-spro - chen, ich har - re treu-lich dein, ich har - re treu - lich dein. (zu sich hin Ah! —  
 summend)

*f* *pp*

FIGURA 72 Grieg: *Canção de Solveig*, compassos 21 a 24  
 FONTE: Grieg (1908)

*Allegretto con moto*

*pp una corda*

*simili*

*Tempo I*

*pp*

FIGURA 73 Grieg: *Canção de Solveig*, compassos 26 a 39  
 FONTE: Grieg (1908)

O trecho A é uma monodia: à linha vocal da soprano Grieg contrapõe um acompanhamento da orquestra baseado em baixos com bordões (violoncelos e contrabaixos) nos tempos fortes e tríades completas nos tempos fracos (violas e violinos). No trecho B mantém-se a função de acompanhamento à linha instrumental, mas com um padrão diferente, sem a ideia de bordões, mas sim simples acordes nos primeiros e terceiros tempos de cada compasso. Com um perfil melódico próprio exclusivamente instrumental tem-se apenas a introdução e o final.

Harmonicamente: a primeira frase (a) é construída inteiramente sobre a base da tônica (Lá menor); (FIGURA 69) a segunda frase (a'), apesar de melodicamente quase idêntica à primeira, é harmonizada sobre acordes da relativa maior da tonalidade (Dó maior). (FIGURA 70) A diferença entre as duas frases reside em uma única nota: na primeira frase Grieg utiliza a sensível (Sol #), enquanto na segunda, o VII grau natural (Sol natural). As duas frases seguintes (b-b') organizam-se como um período (pergunta-resposta), com a primeira conduzindo à dominante (Mi maior) e a segunda, encerramento na tônica (Lá menor). (FIGURA 71) Logo em seguida inicia-se o trecho com ritmo ternário, caracterizando a inserção do elemento típico das danças norueguesas. Neste novo trecho, Grieg emprega a homônima maior da tonalidade (Lá maior) com simples alternância entre acordes da dominante e da tônica e ritmicamente emprega notas pontuadas e acentos nos segundos tempos. (FIGURA 72)

Melodicamente, Grieg utiliza no trecho A como tema o padrão que Cooke descreve como subida 5-1-(2)-3 modo menor e por ele descrito como aquele cuja característica expressiva seria a emoção de dor, a pura tragédia e a coragem, por meio da subida da dominante inferior até a terça menor através da tônica. No trecho B, em modo maior, encontra-se uma variação sobre o nono padrão melódico de Cooke (5-6-5 em modo maior) e 12º (1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 em modo maior), nos quais se empregam “os elementos mais jubilosos da escala em um movimento ascendente como consequente afirmação de uma máxima alegria” (COOKE, 1973, p. 154, tradução nossa), como ocorre na representação musical da inocência e pureza dos anjos e das crianças, ou algum fenômeno natural com qualidades semelhantes. (FIGURA 74) Confere-se, assim, um caráter quase pastoral ao trecho, o que se coaduna bem com a influência que Grieg aqui teria recebido das danças típicas norueguesas.



FIGURA 74 Padrões melódico-expressivos nas seções A e B da *Canção de Solveig*  
 FONTE: Grieg (1908)

Segundo Csampai-Holland tem-se nesta canção de Grieg elementos característicos da música norueguesa de Grieg:

A melancólica monodia em bemol das cordas que emoldura uma melodia que sobe e desce devagar em passos de quarta e segunda, com notas condutoras que se dissolvem para baixo no violino-solo, contrastada por cantilenas do violoncelo que terminam lentamente, com o estímulo elegíaco em harmonia alterada, a circunspecta melodia da dança estilizada, sobre borda em quintas e acordes, apenas um pouco pontilhada em seu tom central, o desfecho conduzido em quartas para cima, mudadas para oitavas. (1995, p. 455)

Sabe-se também que a música de Grieg caracteriza-se em geral por uma conjunção de elementos de dupla origem: a música folclórica norueguesa e a sintaxe harmônica diatônica, recebida pelo compositor em seus estudos na Alemanha. De raízes nacionais pode-se citar as inflexões modais melódico-harmônicas (alternância entre terça maior e menor, quarta aumentada lídia etc.), linhas melódicas de raízes populares, bordões (referência a antigos instrumentos de corda noruegueses), ritmos de dança (3/4 e 6/8 nas *Slåtter* op. 72) e sons pastoris. Da formação clássica alemã, por sua vez, há a tendência do compositor em se pensar frases musicais de dois ou quatro compassos (GRIMLEY, 2006, p. 221-222. GROUT; PALISCA, 2007, p. 675).

Alguns autores já trataram da possível influência de Grieg na obra de Nepomuceno. Kiefer (1976), por exemplo, menciona o período em que o compositor brasileiro hospedou-se na casa do norueguês e afirma que deste contato surge um claro direcionamento musical para Nepomuceno: “O compositor norueguês mostrou-lhe o caminho que deveria seguir: o de uma música brasileira por sua essência. O resultado foi que, no ano seguinte, Nepomuceno compõe as suas primeiras canções sobre textos em língua portuguesa.” (p. 112) Esta mesma ideia é expressa por Azevedo (1948), que aproxima Nepomuceno, no que concerne à valorização do patrimônio musical nacional, a compositores estrangeiros como Glinka, Pedrell, Smetana e Grieg. Correa (1996) também indica que do contato com Grieg reanima-se em Nepomuceno o propósito de produzir um patrimônio musical propriamente nacional. Pereira (2007) menciona não só a influência direta que haveria da *Suíte Holberg* de Grieg sobre a *Suíte Antiga* de Nepomuceno, como procura encontrar um suposto paralelo da situação política da então Noruega com o clima político brasileiro decorrente do golpe republicano de 1889.

No que tange a aspectos estritamente musicais da eventual influência de Grieg sobre Nepomuceno, destacamos o artigo de Coelho de Souza no qual, contudo, parece restringi-la unicamente à *Suíte Antiga*:

Qual foi então a extensão da influência de Grieg sobre Nepomuceno? É o que nos propomos a examinar. A única sobre em que se reconheceu uma influência direta é a *Suíte Antiga* [...] A influência de Grieg sobre Nepomuceno, na única obra em que pode ser provada, não se deu, portanto, de maneira pessoal, mas através da partitura fornecida pela aluna de um, que se tornou a esposa do outro. (2008, p. 56)

De nossa parte, entendemos que a *Cantilena* de Nepomuceno também pode ser considerada como um produto direto desta suposta influência de Grieg.<sup>98</sup>

Indicamos seis razões para tanto:

1. A *Canção de Solveig* foi composta como música incidental, isto é, como música produzida para acompanhamento de uma obra teatral, *Peer Gynt*, de Ibsen. Tem como letra o trecho em que a personagem feminina principal, Solveig, canta para seu amado, Peer, expressando sua esperança em reencontrá-lo. A *Cantilena* de Nepomuceno foi composta como música incidental, isto é, como música produzida para acompanhamento de uma obra teatral, a *Pastoral*, de Coelho Netto. Tem como letra o trecho em que a personagem feminina principal, Maria Santíssima, canta para acalantar o Menino Jesus na fria noite de Belém. Tem-se, portanto, uma grande proximidade de contexto macro-musical e de relação com o texto literário.

2. A *Canção de Solveig* estrutura-se sobre um texto poético de oito versos, com cada um deles correspondendo a uma frase musical. A *Cantilena* estrutura-se sobre um texto poético de dezesseis versos, com cada um deles correspondendo a uma frase musical. Há, portanto, uma equivalência proporcional entre os dois procedimentos utilizados pelos compositores no que tange à relação música-texto no nível das frases musicais e textuais.

3. A *Canção de Solveig* apresenta como forma geral o esquema binário de canção, ou seja, a repetição de um mesmo período musical. Após cada período, contudo, tem-se um trecho musical de caráter contrastante, sobretudo harmônica e ritmicamente, com simples vocalize e acompanhamento orquestral. A *Cantilena* está

---

<sup>98</sup> O próprio Coelho de Souza no mesmo referido artigo indica que Alberto Nepomuceno regeu em mais de uma ocasião as Suítes *Peer Gynt* de Grieg: “De volta ao Brasil, Nepomuceno regeria algumas obras de Grieg que eram desconhecidas por aqui. Consta do catálogo de Alvim Corrêa a menção a diversas execuções das *Suítes Peer Gynt 1 e 2*, de uma *Suíte Lírica* [...] e do *Concerto para piano e orquestra em Lá menor*”. (2008, p. 71)

estruturada igualmente em uma forma binária de canção e, à semelhança da peça de Grieg, apresenta, ao final de cada um dos dois períodos cantados, um trecho puramente orquestral de caráter contrastante em termos melódicos e harmônicos.

4. A *Canção de Solveig* tem como estrutura formal das quatro frases musicais correspondentes aos quatro versos de cada uma das duas partes o esquema a-a'-b-b'. A *Cantilena* possui o mesmo esquema.

5. A *Canção de Solveig* possui como tema o padrão melódico 5-1-(2)-3 em modo menor (frases a e a'), conferindo o caráter emotivo de aceitação da dor, segundo a classificação proposta por Cooke. A *Cantilena* utiliza em seu tema inicial o mesmo padrão.

6. A *Canção de Solveig* apresenta na seção B um caráter contrastante com o trecho anterior: ritmo ternário, vocalize acompanhado por acordes dominante-tônica na homônima maior (Lá Maior) e perfil melódico ascendente. A *Cantilena* também possui uma seção B de caráter contrastante com a primeira seção: trecho puramente instrumental com melodia de perfil ascendente nos sopros acompanhado por alternância de acordes subdominante-tônica.

Assim, pois, verifica-se que tanto no nível macro-musical (estrutura geral da canção e relação com a estrutura do texto), como no nível médio-musical (concatenação das frases e relações de semelhança e contraste entre as diferentes seções internas) e micromusical (utilização de motivos semelhantes para caracterização temática e para a escrita orquestral) há relações de intertextualidade musical plausíveis entre a *Cantilena* de Nepomuceno e a *Canção de Solveig* de Grieg. Como hipótese final, pode-se propor que o contato entre os dois compositores e a possível influência musical recebida por Nepomuceno em tal ocasião, fato já identificado por outros autores anteriormente, sugere que no caso concreto da composição que lhe foi encomendada por ocasião da encenação da *Pastoral* de Coelho Neto, o compositor brasileiro recorreu a um modelo formal que lhe parecia adequado ao gênero musical em questão – música incidental – e ao conteúdo expressivo do texto empregado.

### 5.3. CANÇÕES RELIGIOSAS

Além de *Em Bethleem*, obra que, conforme já mencionado, é a única classificada como *oratório* no catálogo de obras de Nepomuceno, inserimos no

presente capítulo também as *canções religiosas* do compositor, pois ainda que não sejam parte propriamente de um oratório, contudo configuram-se como peças líricas de concerto com temática religiosa, de modo que nos parece pertinente abarcá-las na presente seção da pesquisa. Consideraremos como objeto de análise as seguintes cinco peças: 1) *Ave Maria* (Lá maior – voz e piano); 2) *Ave Maria* (Ré maior, com texto de Juvenal Galeno - coro *a cappella*), 3) *Canto nupcial* (voz e piano); 4) *Invocação à Cruz* (coro e piano); e 5) *Ingemisco* (voz e piano). Apenas esta última, *Ingemisco*, é em Latim, sendo as demais todas em Português.

Segundo o *Catálogo* (CORREA, 1996, p. 11), as primeiras obras de Nepomuceno a serem publicadas, em 1887, dois anos após ter chegado ao Rio de Janeiro, são a *Mazurca op. 1* para violoncelo e piano, *Une fleur* e a *Primeira Mazurca* para piano, *Ave Maria* para canto e *Marcha fúnebre* para orquestra. A referida *Ave Maria* é identificada por Pignatari (2009, p. 31) como aquela que, entre as Canções de Nepomuceno, é composta sobre um texto de Xavier da Silveira Jr.

Tal texto, em português, utilizado por Nepomuceno é uma espécie de paráfrase sobre a tradicional oração católica *Ave Maria*. O autor foi o jornalista, advogado e político (antigo prefeito do Rio de Janeiro) Dr. Joaquim Xavier da Silveira Júnior (1865-1912), que se dedicava também à poesia. Em uma reportagem do *Correio da Manhã* de 1962 cita-se o texto da canção de Nepomuceno e indica-se que a família do poeta o sabia de memória, inclusive recitando-o diariamente como oração da noite:

A 5 de março de 1912 falecia no Rio, aos curtos 47 anos de idade, o dr. Xavier da Silveira (Joaquim Xavier da Silveira Júnior), vitimado por “uma moléstia inesperada, uma infecção traiçoeira”. Nascido em Santos, bacharel em Direito, pela Faculdade de São Paulo, jornalista, advogado, tribuno, juriconsulto, parlamentar e político, sempre com brilho, Xavier da Silveira teve grande projeção na cidade carioca, pois foi chefe de Polícia, com Floriano, e prefeito do Distrito (1901 a 1902), com Campos Sales. Considerado como o iniciador do embelezamento da cidade, foram de sua iniciativa os primeiros sensíveis melhoramentos introduzidos na Rua do Ouvidor, no Cais Pharoux, na Praça Onze e na Tijuca.

Além de tudo foi, como o pai, também, poeta, e poeta tido como “do mais alto quilate.” Deixou grande número de poesias inéditas, tendo publicado apenas o poemeto *História de um escravo*. Em 1908 organizou e prefaciou o volume *Poesias*, contendo a obra poética do primeiro Joaquim Xavier, seu pai, falecido em 1874. Membro do Instituto Histórico, o ilibado ex-prefeito vinha exercendo, quando faleceu, a presidência do Instituto dos Advogados e a vice-presidência do Centro Paulista. Num dos necrológios que foram consagrados a Xavier da Silveira, vinha inserta, como amostra de sua poesia, esta *Ave-Maria* que a família do poeta sabia decor e recitava como oração da noite:

Ave, Maria, cheia de graça!



Bondade suma, clara, infinita!  
 Em verso tosco,  
 Humilde oblata, dai que vos faça!  
 Entre as mulheres fostes bendita  
 Deus é convosco!  
 Vossos olhares são esmoleres,  
 São todo o amparo de uma alma aflita!  
 Astro sem jaça  
 Bendita fostes entre as mulheres,  
 Ave, Maria, cheia de graça!  
 Dai que minh'alma bem se concentre  
 Na vossa luz!  
 Bendito é o fruto de vosso centre,  
 Mãe de Jesus!  
 Santa Maria, Virgem em Cristo,  
 Sublime Mártir, cheia de dores!  
 Eu, que em sentir-vos sinto que existo,  
 Peço por todos nós pecadores:  
 Rogai agora  
 E assim também  
 Na nossa morte, [na] extrema [hora]  
 Rogai. Amém.  
 (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/04/1962)

Pignatari (2009, p. 31-37) realiza uma análise da *Ave Maria* e traz importantes contribuições para uma análise estilística. No âmbito melódico, aponta que as palavras ditam o ritmo, tal como ocorre no estilo silábico do canto gregoriano, e há quase *fermatas* ao final de cada verso, enfatizando tal caráter. Além disso, o tipo de melodia realizada por Nepomuceno teria ligação, segundo o mesmo autor, com os cânticos populares, sacros e profanos, brasileiros, o que seria verificado, por exemplo, no “balanço característico do compasso composto binário com subdivisão ternária”. (ibidem, p. 35)

Do ponto de vista harmônico, Pignatari destaca a preocupação do compositor em seguir as regras acadêmicas, sobretudo a condução de vozes, em uma textura na qual o acompanhamento configura-se como um coral a cinco vozes, cabendo à voz superior dobrar a melodia cantada. (PIGNATARI, 2009, p. 32) Também seria característico da peça uma certa atenuação ou modalização da tonalidade, o que se verifica em procedimentos como a cadência plagal da introdução e o acréscimo de sextas e sétimas aos acordes de dominante, diminuindo-se, assim, sua tensão harmônica.

Do ponto de vista formal, a peça possui claramente duas seções. Do compasso 1 ao 36 em Lá maior, ainda que com tonicizações. (FIGURA 75) E, após a afirmação da tonalidade com a cadência nas palavras *Mãe de Jesus*, inicia-se uma nova seção na homônima menor, entre os compassos 36 ao 59. No compasso 45,

altera-se a fórmula de compasso de 6/8 para 2/2, alterando-se também o estilo cantado para um tipo de recitativo, com um ritmo harmônico mais lento. Somente nos dois últimos compassos retoma-se a tonalidade de Lá maior, com o retorno do motivo inicial na forma de cadência final.

Segundo Pignatari, a *Ave Maria*, assim como outras peças publicadas no mesmo ano de 1887, indicam uma forte influência francesa, o que se expressaria sobretudo na modalização da tonalidade, empreendida por personagens como G. Fauré (1845-1924) e posteriormente C. Debussy (1862-1918). Além disso, seria possível também identificar aspectos da tradição germânica, sobretudo na escrita coral de Bach. E, finalmente, uma ligação com cânticos populares brasileiros. Do ponto de vista da intertextualidade, haveria no início da segunda parte (*Santa Maria...*) uma apropriação por parte de Nepomuceno do tema principal do 1º movimento do Concerto da Piano de Grieg. (FIGURA 76 e 77)

Introd.	c. 1 e 2	<i>Instrumental</i>	
I	c. 1 a 4	Ave Maria, cheia de graça, bondade suma, clara infinita!	Frase de 4 compassos, com repetição cantada do motivo introdutório instrumental. Afirmação da tonalidade nos dois primeiros compassos e movimentação ao V/V.
	c. 7 a 10	Em verso tosco, humilde oblata, dai que vos faça!	Alteração de fórmula de compasso, conferindo caráter mais livre à métrica da frase. Início com acorde de empréstimo modal (v) e finalização em V/vi (relativa menor).
	c. 11 a 15	Entre as mulheres fostes bendita, Deus é convosco.	Frase de cinco compassos e tonicização na subdominante, Ré maior (cadência perfeita).
	c. 16 a 21	Vossos olhares são esmoleres, são todo o amparo de uma alma aflita.	Frase de seis compassos e tonicização na relativa menor, Fá# menor (cadência perfeita).
	c. 22 a 26	Astro sem jaça, bendita fostes entre as mulheres.	Frase de cinco compassos (um compasso instrumental) e retorno à dominante, Mi maior.
	c. 27 a 30	Ave Maria, cheia de graça! Dai que minh'alma bem se concentre	Frase de quatro compassos, com repetição do motivo inicial com o mesmo texto ( <i>Ave Maria, cheia de graça</i> ) e movimentação à dominante.
	c. 31 a 36	Na vossa luz! Bendito é o fruto de vosso ventre, Mãe de Jesus!	Frase de seis compassos e reafirmação da tonalidade, Lá maior.
II	c. 37 a 44	Santa Maria, Virgem em Cristo, sublime Mártir, cheia de dores!	Frase de oito compassos na homônima, Lá menor.
	c. 45 a 59	Eu, que em sentir-vos, sinto que existo, peço por todos nós, pecadores, rogai agora e assim também da nossa morte na extrema hora. Rogai, amém.	Estilo recitativo. Homônima menor. Alteração da fórmula de compassos. Reafirmação da tonalidade inicial com o retorno do movimento introdutório instrumental (Lá maior).

TABELA 18 Estrutura da *Ave Maria* (texto de A. X. Silveira) de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

CANTO *Largo*  
A - ve Ma - ri - a, chei - a de gra - ça,

PIANO *p legato*

FIGURA 75 Nepomuceno: *Ave Maria* (texto de A. X. Silveira), compassos 1 a 4  
 FONTE: Nepomuceno [1887]

- sus! San - ta Ma - ri - a, Vir - gem em Christo,

*p*

FIGURA 76 Nepomuceno: *Ave Maria* (texto de A. X. Silveira), compassos 37 a 40  
 FONTE: NEPOMUCENO [1887]

*Tutti*  
*p*

FIGURA 77 Grieg: *Tema do Concerto para piano*  
 FONTE: O autor (2019)

A outra *Ave Maria* aqui considerada é elaborada sobre versos de Juvenal Galeno (1838-1931), escritor brasileiro, nascido em Fortaleza. Assim como o texto de Xavier da Silveira, trata-se novamente de uma paráfrase sobre a oração *Ave Maria*:

Ave Maria!  
 Ave Maria, ó puríssima,  
 De graças pleno tesouro;  
 Do céu tivestes o louro,  
 Ora é convosco o Senhor.  
 Estrela mais bela e fúlgida,  
 Entre as mulheres mais dina,  
 Bendita a aurora divina,  
 o fruto do vosso amor,

Rogai por nós os misérrimos  
 Mãe de Jesus.  
 Bondade infinita e cândida  
 Pela Cruz  
 Neste momento e no último  
 Sede a luz do transviado,  
 Ó castíssima Mãe de Jesus.

Escrita em 1897, esta *Ave Maria* é escrita por Nepomuceno para coro de quatro vozes femininas, soprano 1 e 2/contralto 1 e 2, *a cappella*. Formalmente, verifica-se uma organização binária, em consonância com o texto, predominando, no que tange à harmonia, uma escrita diatônica na primeira metade e maior variedade tonal na segunda parte. Iniciando-se com uma frase para solista, a modo de entonação gregoriana, a primeira parte da peça, desde o início até *fruto do vosso amor* (compassos 1 a 32), apresenta uma textura estritamente homofônica, enquanto que a segunda parte, de *Rogai por nós* até o final (compassos 32 a 47), apresenta a forma de um pequeno responsório, alternando-se entre invocações feitas pelos solistas e respostas do coro em perfeita homofonia. Enquanto a primeira parte centra-se claramente em Ré maior, conforme convenções próprias da chamada prática comum, na segunda parte, por sua vez, os centros tonais em que Nepomuceno escreve as três frases dos solistas relacionam-se por grau conjunto descendente: Ré M – Dó M – Si bemol M, conferindo um colorido harmônico contrastante com o trecho anterior. Nos últimos cinco compassos retoma-se a textura homofônica em uma frase com clara função cadencial tradicional: I-ii-V-I. Quanto à estrutura no âmbito das frases, verifica-se uma organização predominantemente regular, com frases de quatro ou de seis compassos. Melodicamente, a voz superior da textura coral desenvolve-se em quase 90% dos seus intervalos por relações de uníssono ou de grau conjunto. Não há síncopes, passagens melismáticas ou figurações que determinem mudanças bruscas na densidade rítmica da peça.

I	c. 1 a 4	Ave Maria!	Frase de 4 compassos para voz solista (Contralto 1), a modo de entonação gregoriana.
	c. 5 a 8	Ave Maria, ó puríssima,	Período de oito compassos na forma A-A e permanência na tônica (Ré M).
	c. 9 a 12	De graças pleno tesouro;	
	c. 13 a 16	Do céu tivestes o louro, Ora é convosco o Senhor	Frase de 4 compassos com condução harmônica à supertônica (V/ii).
	c. 17 a 22	Estrela mais bela e fúlgida (2x)	Frase de 6 compassos com perfil melódico ascendente por grau conjunto na voz superior,

		Entre as mulheres mais dina,	configurando, harmonicamente, relações cromáticas (ii-IV-VII-III#-V-I). Incremento de tensão harmônica e de dinâmica.
	c. 23 a 28	Bendita a aurora divina, o fruto do vosso amor,	Período de 10 compassos (6+4) na forma A-A' e permanência na tônica (Ré M).
	c. 29 a 32	a aurora divina, o fruto do vosso amor	
II	c. 32 a 34	Rogai por nós os misérrimos	Entonação de solista (Soprano 2) – Ré M.
	c. 35 e 36	Mãe de Jesus	Homofonia – Dó M
	c. 36 a 38	Bondade infinita e cândida	Entonação de solista (Contralto 1) – Dó M.
	c. 39 e 40	Pela cruz.	Homofonia – Si bemol M
	c. 40 a 42	Neste momento e no último	Entonação de solista (Contralto 2) – Si bemol M.
	c. 43 a 47	Sede a luz do transviado, Ó castíssima Mãe de Jesus.	Frase de 5 compassos, função cadencial (I-ii-V-I).

TABELA 19 Estrutura da *Ave Maria* (texto de J. Galeno) de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

Poesia de *Juvenal Galeno*. E. B. & C. 4  
DIREITOS AUTORAIS

*BASTANTE DEVAGAR* *Musica de Alb. Nepomuceno.*

1ª Soprano.

2ª Soprano.

1ª Contralto.

2ª Contralto.

SOLO. *p*

A - - - - - ve Ma - ri - - - - a!

TUTTI *p*

A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, De gra - ças

A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, D gra - ças

A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, De gra - ças

A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, De gra - ças

FIGURA 78 Nepomuceno: *Ave Maria* (texto de J. Galeno), compassos 1 a 9  
 FONTE: Nepomuceno [1897]

Mãe de Je-sus. Pe-la cruz.  
 - ser rimos Mãe de Je-sus. Pe-la cruz.  
 Mãe de Je-sus. Bon-da, de in-fi-ni-ta e can-di-da Pe-la cruz.  
 Mãe de Je-sus. Pe-la cruz. Neste mo-

Se-de a luz do transvi-a-do, O cas-tissi-ma Mãe de Je-sus  
 Se-de a luz do transvi-a-do, O cas-tissi-ma Mãe de Je-sus  
 Se-de a luz do transvi-a-do, O cas-tissi-ma Mãe de Je-sus  
 - mento e no ul-ti-mo Se-de a luz do transvi-a-do, O cas-tissi-ma Mãe de Je-sus

FIGURA 79 Nepomuceno: *Ave Maria* (texto de J. Galeno), compassos 34 a 77  
 FONTE: Nepomuceno [1897]

O *Canto nupcial*, composto em 1907, tem como texto os versículos 16 e 17 do capítulo 1 do Livro de Rute da Sagrada Escritura:

Onde quer que tu fores, irei eu também contigo;  
 e onde quer que tu ficares, ficarei eu também.  
 O teu povo será o meu povo, e o teu Deus será o meu Deus,  
 A terra em que tu morreres, nessa terra morrerei,  
 e ali terei o meu sepulcro, nessa terra em que tu morreres;  
 isto me faça o Senhor e ainda mais se outra coisa que a morte me separar  
 de ti.

Nepomuceno emprega a forma A-B-A nesta canção, a declamação do texto é praticamente sempre silábica, a linguagem harmônica é a típica da prática comum tonal, com afirmação da tônica (Sol M), tonicizações em graus vizinhos (supertônica e dominante) e modulação à relativa menor (Mi menor). O piano exerce clara função de acompanhamento, dobrando a linha melódica e estabelecendo um ritmo harmônico regular em toda a peça, geralmente com um acorde a cada tempo do compasso. As linhas melódicas aproximam-se do padrão já verificado nas demais obras religiosas, com amplo predomínio de graus conjuntos e uníssonos, que representam aproximadamente 80% dos intervalos melódicos empregados. A

estruturção fraseológica é regular, com frases de 4 ou seis compassos, e quanto ao ritmo geral da peça não há contrastes ou variedade no uso das figuras rítmicas ou no andamento.

A	c. 1 a 4	<i>Introdução</i>	Instrumental	Sol M
	c. 5 a 8	Onde quer que tu fores, irei eu também contigo;	Frase de 4 compassos – I-IV-V	
	c. 9 a 12	e onde quer que tu ficares, ficarei eu também	Frase de 4 compassos – ii-V-IV-V/V-V	
	c. 14 a 21	O teu povo será o meu povo, e o teu Deus será o meu Deus, (2x)	Período de 8 compassos na forma A-A: IV-V/ii-ii-V-I-V/V-V	
B	c. 23 a 26	A terra em que tu morreres, nessa terra morrerrei,	Período de 8 compassos na forma A-A: i-V	Mi m
	c. 27 a 30	e ali terei o meu sepulcro, nessa terra em que tu morreres;		
	c. 31 a 36	isto me faça o Senhor e ainda mais se outra coisa que a morte me separar de ti.	Frase de 6 compassos: i-V	
A	c. 39 a 42	Onde quer que tu fores, irei eu também contigo;	Frase de 4 compassos – I-IV-V	Sol M
	c. 43 a 46	e onde quer que tu ficares, ficarei eu também	Frase de 4 compassos – ii-V-IV-V/V-V	
	c. 47 a 55	O teu povo será o meu povo, e o teu Deus será o meu Deus, (2x)	Período de 8 compassos na forma A-A: IV-V/ii-ii-V-I-V/V-V	
	c. 55 a 58	<i>Poslúdio</i>	Instrumental	

TABELA 20 Estrutura de *Canto nupcial* de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

The image shows two systems of musical notation. The first system is for measures 1-8, with a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for *legato*, *p*, *f*, and *rall.*. The second system shows the vocal line with lyrics: "On - de qué r que tu fô - res, ir - e j eu tam - bem com - ti - - go; e". Below the vocal line is a piano accompaniment with the marking *con espressione di calma* and *p a tempo*.

FIGURA 80 Nepomuceno: *Canto nupcial*, compassos 1 a 8  
 FONTE: Nepomuceno [1907]

ter-ra em que tu mor - re - res, nes-sa ter - ra mor - re - rei, e al - li ter - ei o meu se -  
 pul - chro, nes-sa ter-ra em que tu mor - re - res; is - to me fa-ça o Se-nhor e a - in - da

FIGURA 81 Nepomuceno: *Canto nupcial*, compassos 23 a 32  
 FONTE: Nepomuceno [1907]

A quarta das peças ainda em Português é *Invocação à Cruz*. Trata-se de um breve hino religioso, sem data conhecida de composição, feito sobre letra do poeta, crítico literário e professor Osório Duque Estrada (1870-1927), particularmente conhecido pela autoria da letra do Hino Nacional Brasileiro:

Lábaro santo, símbolo sagrado,  
 Abre os teus braços, brilha nos altares,  
 Para que encha de paz os nossos lares,  
 A doce imagem do Crucificado.

Envia aos Mestres os clarões serenos  
 Com que iluminas a mansão terrestre;  
 E canta a glória do Divino Mestre,  
 Pai dos fracos e humildes pecadores.

Tu que fulges no céu e na bandeira  
 Do Brasil que um destino imenso encerra  
 De Santa Cruz protege a amada terra  
 Protege, ó Cruz, a Pátria Brasileira.

No acervo da Biblioteca Nacional encontra-se, sob o título *Invocação a cruz: canto escolar para uma ou mais vozes*, uma edição da peça pela E. Bevilacqua & Cia., Rio de Janeiro, mas também sem data definida. Há uma conhecida arranjo de H. Villa Lobos para tal peça em uma versão a quatro vozes, vindo esta a ser encontrada inclusive em edições de cantos litúrgicos, tais como o livro *Magnificat* (RUBINI, 1956).



Musicalmente, a peça consta de um único período de 16 compassos, composto por 4 frases de quatro compassos. A estrutura harmônica é totalmente convencional, com afirmação clara da tônica, uso exclusivo de acordes diatônicos e ritmo harmônico de um acorde a cada nota da linha melódica. O perfil melódico restringe-se a um âmbito de uma 6ª maior e ritmo inteiramente regular e uniforme. Trata-se de uma peça que estilisticamente aproxima-se do modelo tradicional e convencional de hinos, seja cívicos ou religiosos.

I	c. 1 a 4	Lábaro santo símbolo sagrado,	Frase de 4 compassos: I-I
	c. 5 a 8	Abre os teus braços, brilha nos altares	Frase de 4 compassos: I-V
	c. 9 a 12	Para que encha de paz os nossos lares	Frase de 4 compassos: V-V
	c. 13 a 16	A doce imagem do crucificado.	Frase de 4 compassos: V-I
II	c. 17 a 20	Envia aos Mestres os clarões serenos	Frase de 4 compassos: I-I
	c. 21 a 24	Com que iluminas a mansão terrestre	Frase de 4 compassos: I-V
	c. 25 a 28	E canta a glória do Divino Mestre,	Frase de 4 compassos: V-V
	c. 29 a 32	Pai dos fracos, humildes e pequenos.	Frase de 4 compassos: V-I
III	c. 33 a 36	Tu que fulges no céu e na bandeira	Frase de 4 compassos: I-I
	c. 37 a 40	do Brasil que um destino imenso encerra	Frase de 4 compassos: I-V
	c. 41 a 44	De Santa Cruz protege a amada terra,	Frase de 4 compassos: V-V
	c. 45 a 48	Protege ó Cruz a Pátria Brasileira,	Frase de 4 compassos: V-I
	c. 49 a 53	Protege ó Cruz a Pátria Brasileira.	Frade de 5 compassos: IV-I

TABELA 21 Estrutura de *Invocação à Cruz* de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

ANDANTE Musica de Alb. Nepomuceno.

PIANO

Lá-ba-ro san-to sym-bo-lo sa-gra-do, A-bre os teus  
bra-ços, bri-lha nos al-ta-res Pa-ra que en-cha de paz os nos-sos la-res A  
do-ce i-ma-gem do cru-ci-fi-ca-do.

FIGURA 82 Nepomuceno: *Invocação à cruz*, 1ª estrofe, Ed. Bevilacqua & C.  
FONTE: Nepomuceno [19--b]

## MAGNIFICAT

MANUAL DO CANTOR

COLETÂNEA DE CANTOS LITÚRGICOS

a uma, duas, três e quatro vozes  
iguais ou mistas

PARA MISSAS, BÊNÇÃOS E OUTRAS CIRCUNSTÂNCIAS

Organizado por

**IRMÃO ÁTICO RUBINI**  
da Congregação dos Irmãos Maristas

COLEÇÃO DE LIVROS DIDÁTICOS

**F. T. D.**

Pedidos a

IRMÃOS MARISTAS  
Rua Lavapés, 1009 - C. P. 15.176  
SÃO PAULO - BRASIL

### INVOCAÇÃO À CRUZ

(4 v. m.)

Osório Duque Estrada Alberto Nepomuceno  
*Arr. de H. V. L.*

1ª Lá-ba-ro san-to, sim-bo-lo sa-gra-do, A-bre os teus  
bra-ços, bri-lha nos al-ta-res, Pa-ra que en-cha de  
paz os nos-sos la-res A-do-ce i-ma-gem do cru-ci-fi-  
ca-do. 2ª En-via aos Mes-tres os clarõesse. re-nos Com quei-luzes a mansão ter. res, tre; E can-ta a gló-ria do Di-vi-no Pai dos fracos, hu-mil-des o pe-que-nos. 3ª Tu que fulges no céu e na ban-dei-ra Do Bra-sil que um des-ti-no imenso en-cer-ra De San-ta Cruz pro-te-ga a ma-da ter-ra Pro-te-ga, ó Cruz, a Pá-tria Bra-si-lei-ra. 4ª A do-ce i-ma-gem do Cru-ci-fi-ca-do. que-nos. Pai dos fracos, hu-mil-des o pe-que-nos. Pro-te-ga, ó Cruz, a Pá-tria Bra-si-lei-ra.

FIGURA 83 Nepomuceno: *Invocação à cruz*, Manual *Magnificat*  
FONTE: Rubini (1956)

A última peça avulsa que inserimos na presente seção é o *Ingemisco*, composto provavelmente em 1899 e, apesar do seu texto ser litúrgico e em Latim, indica-se nele um acompanhamento de piano, o que, dada as restrições eclesiásticas quanto ao uso de tal instrumento, aponta para um tipo de música religiosa mas não litúrgica, uma espécie de *lied* com temática religiosa.

O compositor utiliza oito versos provenientes de três das dezenove estrofes da Sequência *Dies irae*, prescrita pela Igreja para ser cantada: 1) na Missa do dia de todos os fiéis defuntos, dia 2 de novembro (*In commemoratione Omnium Fidelium Defunctorum*); 2) nas Missas de funerais (*In die obitus seu depositionis defuncti*); e 3) nas Missas de *Requiem*, tais como as solenemente celebradas no terceiro, sétimo ou trigésimo dia após o falecimento. (HENRY, 1908)

Tal como encontrado no Missal Romano, o *Dies irae* é um poema de cinquenta e sete versos em metro rimado e trocaico (sílabas acentuadas seguidas por sílabas não acentuadas), divididos em dezenove estrofes. As primeiras dezessete seguem a forma métrica da primeira estrofe:

1. **Dies iræ, dies illa,**  
**Solvat sæclum in favilla:**  
**Teste David cum Si bemo**ylla.

As duas últimas estrofes descartam o esquema de rimas triplas, tais como nos versos anteriores, e apresentam dísticos rimados, isto é, rimas a cada dois versos. Os dois últimos versos utilizam assonância em vez da rima e são cataléticos (metricamente incompleto):

18. **Lacrimosa dies illa,**  
**Qua resurget ex favilla,**  
**Judicandus homo reus.**  
 19. **Huic ergo parce Deus:**  
**Pie Jesu Domine,**  
**Dona eis requiem. Amen.**

A autoria do *Dies irae* é geralmente atribuída a Tomás de Celano (1200-1255), um frei franciscano, poeta e hagiógrafo. Outros estudiosos consideram possível que a referida autoria possa ser atribuída a nomes como São Gregório Magno (+604), São Bernardo de Claraval (+1153), São Boaventura (+1274) ou Papa Inocêncio III (+1216), entre outros. (HENRY, 1908)

<p>1. Dies irae, dies illa solvat saeculum in favilla: teste David cum Si bemo lilla.</p> <p>2. Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus!</p> <p>3. Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum.</p> <p>4. Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.</p> <p>5. Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus iudicetur.</p> <p>6. Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit: nil inultum remanebit.</p> <p>7. Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?</p> <p>8. Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me fons pietatis.</p> <p>9. Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae: ne me perdas illa die.</p> <p>10. Quaerens me, sedisti lassus: redemisti Crucem passus: tantus labor non sit cassus.</p> <p>11. Juste iudex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.</p> <p>12. <b>Ingemisco, tamquam reus:</b> culpa rubet vultus meus: <b>supplicanti parce, Deus.</b></p> <p>13. <b>Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.</b></p> <p>14. <b>Preces meae non sunt dignae: sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne.</b></p> <p>15. Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.</p> <p>16. Confutatis maledictis, flammis acerbis addictis: voca me cum benedictis.</p> <p>17. Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis: gere curam mei finis.</p> <p>18. Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus.</p> <p>19. Huic ergo parce, Deus: pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.</p>	<p>1. Dia de ira, aquele dia que tudo em cinzas fará, diz David e a Sibilila.</p> <p>2. Que temor há-de então ser quando o Juiz vier a julgar-nos com rigor!</p> <p>3. O som forte da trombeta Entre os jazigos dos mortos junto ao trono os levará.</p> <p>4. Todo o mundo há-de pasmar quando a criatura se erguer para responder ao Juiz.</p> <p>5. Um livro será trazido, no qual tudo está contido, por onde há-de ser julgado o mundo.</p> <p>6. Quando o Juiz se sentar, todo o oculto há-de aparecer. Nada impune ficará.</p> <p>7. Que hei-de eu então dizer? A quem hei-de recorrer, se o justo não está seguro?</p> <p>8. Rei tremendo em majestade, que por favor nos salvais, salvai-me por piedade!</p> <p>9. Recordai-Vos, bom Jesus, que por mim do Céu descestes, não me percais nesse dia.</p> <p>10. Por me buscar, vos cansastes, em me remir padecestes: Não seja em vão tanta dor!</p> <p>11. Juiz, justo e de vingança, dai-me o dom de Vossa graça, antes que vá a juízo.</p> <p>12. <b>Gemo e choro, como réu,</b> sinto pejo do pecado; <b>suplico, perdoai-me.</b></p> <p>13. <b>Vós, que absolvestes Maria e ao ladrão não desprezastes, também me destes esperança.</b></p> <p>14. <b>Minhas preces não são dignas, mas Vós que, sois bom, por clemência. Não me abandoneis ao fogo.</b></p> <p>15. Colocai-me entre as ovelhas, separai-me então dos bodes, dai-me lugar à direita.</p> <p>16. Confundidos os malditos, entregues ao fogo eterno, chamai-me com os escolhidos.</p> <p>17. Peço humilde e suplicante, de coração como a cinza, havei cuidado de mim.</p> <p>18. Dia de lágrimas, esse dia, em que o pó se erguerá, o homem, para ser julgado.</p> <p>19. Perdoai-lhe, Senhor Deus, Vós que sois bom, ó Jesus, Dai-lhes um repouso eterno. Amém</p>
---	---

TABELA 22 Texto latino e tradução da Sequência *Dies irae*  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 1717-1718, grifo nosso)

Em seu *Ingemisco*, Nepomuceno utiliza-se com certa liberdade dos versos do *Dies irae*. Atribuindo uma forma típica A-B-A à sua peça, o compositor emprega na segunda seção a 14ª estrofe e na terceira seção, a 13ª estrofe, invertendo, pois, a ordem do texto litúrgico. Além disso, na primeira seção ele omite o segundo verso, *culpa rubet vultus meus*, repetindo, por sua vez, o primeiro verso, *Ingemisco, tamquam reus*. Tanto na cópia manuscrita de Sérgio Nepomuceno Alvim Correa como na edição de Pignatari, as duas versões conhecidas até o momento, tal anomalia ocorre. Goldberg considera provável que a repetição do primeiro verso com a consequente omissão do segundo não é procedente. De nossa parte, concordamos com tal posicionamento, haja vista também outros erros de grafia do texto latino, como ... *sed tu bonus fae* [fac] *benigne* e ... *et latronem exaudisti* [exaudisti], o que aponta para eventuais imprecisões por parte do copista.

Seção	Texto	Compassos	Estrutura tonal
<i>Introdução instrumental</i>		c. 1 e 2	i-N6-ii-V-i
1	Ingemisco tanquam reus	c. 4 e 5	i-V
		c. 6 e 7	i-V
	Supplicanti parce Deus	c. 10 e 11	V-i
		c. 13 e 14	ii-V
2	Preces meae non sunt dignae	c. 17 e 18	iv-V/iv
		c. 21 a 25	V/iv
	Ne perenni cremer igne	c. 28 a 31	V/iv-N
<i>Interlúdio instrumental</i>		c. 32 a 38	iv-i
3	Qui Mariam absolvisti	c. 39 e 40	i-V
	Et latronem exaudisti	c. 41 e 42	V
	Mihi quoque spendedisti	c. 42 a 44	V-i
		c. 47 e 48	V-i

TABELA 23 Estrutural formal do *Ingemisco* de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

A peça não faz parte de um *Dies irae* completo, mas tratar tal estrofe da referida Sequência como uma peça lírica de caráter quase independente também é verificado em outros compositores. Destacamos aqui duas versões de *Ingemisco* que de alguma forma eram facilmente acessíveis a Nepomuceno. Em primeiro lugar, a Missa de *Requiem* de Verdi (1813-1901), composto para quatro cantores solistas, duplo coro e orquestra, estreado na Igreja de São Marcos, em Milão, no ano de 1874. O *Ingemisco* nesta obra é escrito para solo de tenor, abrangendo quatro estrofes da Sequência, da décima segunda à décima quinta inclusive. (FIGURA 84) Em segundo lugar, há a Missa de *Requiem* do Pe. José Maurício Nunes Garcia, obra esta que foi objeto de trabalho de Nepomuceno, para revisão e redução para piano. O *Ingemisco* em tal obra utiliza as mesmas três estrofes do *Dies irae*

empregadas por Nepomuceno, a saber, da décima segunda à décima quarta. Além disso, é, assim como a de Nepomuceno, escrita para um solo de voz feminina. (FIGURA 85)

TENORE

In-ge-mi - sco tamquam re - - - us: Cul - pa ru - bet vultus

me - us: Sup - pli - can - ti Sup - pli - can - ti par - ce De - - us.

*p*  
*pp*  
*ppp*  
*ppp*

FIGURA 84 Verdi: *Ingemisco* da Missa de *Requiem*  
FONTE: Verdi (1875)

32

AND. SOSTENUTO (ADAGIO)  
solo soprano.

INGEMISCO

*p*

*dolce*

En - ge - mi - - - sco tum - quam re - - us cul - pá - ru - bet cul - lus me - us:

*pp*

FIGURA 85 Pe. José Maurício Nunes Garcia: *Ingemisco* da Missa de *Requiem*  
FONTE: Garcia (1897)

Diferentemente de suas peças de uso litúrgico, Nepomuceno elabora seu *Ingemisco* por meio de elementos musicais mais próprios da música de caráter teatral, principalmente pelas tensões harmônicas dos acordes de sétima diminuta, efeitos expressivos da tonalidade menor e registros da voz feminina solista. A

escolha do modo menor já evidencia uma decisão de caráter expressivo em função do conteúdo dramático do texto utilizado por Nepomuceno.<sup>99</sup>

Praticamente todas as linhas melódicas da peça possuem perfil descendente, isto é, a nota que inicia a melodia é sempre mais aguda que a que encerra. Predominam as movimentações por grau conjunto: quase 80% dos intervalos melódicos utilizados no *Ingemisco* de Nepomuceno são segundas maiores ou menores, como já se evidencia na primeira linha melódica da peça, em que todos os tempos fortes possuem uma nota da tríade da tônica menor, intercaladas por notas de passagem que geram uma sequência de intervalos de segunda. (FIGURA 86)

a:

In - ge - mis - co tan - quam re - us, in - ge - mis - co tan - quam re - us,

b:

sup - pli - can - ti par - ce De - us,

c:

sup - pli - can - ti par - ce De - us.

d:

Pre - ces me - ae non sunt dig - nae

e:

Qui Ma - ri - am ab - sol - vis - ti et la - tro - nem ex - au - dis - ti mi - hi quo - que spen - de - dis - ti,

f:

mi - hi quo - que spen - de - dis - ti.

FIGURA 86 Nepomuceno: perfis melódicos em *Ingemisco*  
 FONTE: O autor (2019)

<sup>99</sup> “O que é uma terça menor? Como já visto, esta nota não é encontrada no âmbito inferior da série harmônica; mas foi cedo utilizada harmonicamente, intercalada entre a tônica e a dominante, por analogia com a terça maior, para formar uma tríade menor, e seu efeito foi considerado bastante diferente. Sendo mais grave que a terça maior, ela tem um som ‘depressivo’, e o fato de que não forma parte da série harmônica básica a torna uma ‘depressão não-natural’ do “naturalmente feliz” estado de coisas. Os compositores ocidentais, expressando a ‘retidão’ da felicidade por meio da terça maior, expressaram a ‘incorrecção’ da dor por meio da terça menor.” (COOKE, p. 57, tradução nossa)

Segundo Cooke, “descer em altura em tonalidade menor expressa normalmente a chegada de um sentimento de dor.” (1973, p. 106, tradução nossa). A descida melódica por grau conjunto em direção à tônica menor, especificamente, tal como ocorre em d) e f), expressaria esta aceitação da dor em um contexto de finalidade, um “sofrimento passivo e um desespero conectado com a morte”. (p. 133, tradução nossa) Por sua vez o tema melódico construído sobre a tônica menor e movendo-se apenas em intervalos de terça para em seguida retornar, tal como se verifica a), b), c) e e), significaria “olhar para o lado obscuro das coisas em um contexto de imobilidade, nem subindo para protestar e nem descendo para aceitar.” (ibidem, p. 140) Finalmente, em todos os perfis melódicos da FIGURA 86, com exceção do último, o compositor sempre utiliza o sétimo grau, a sensível, como nota de encerramento ou como nota limite inferior. Segundo Cooke, a 7ªM como tensão de um semitom subindo à tônica, pode ser considerada como um prolongamento violento, uma aspiração em um contexto de finalidade. (ibidem, p. 90)

A única exceção ao perfil eminentemente descendente das linhas melódicas se dá nos compassos 20 a 26, em que há uma progressão melódica em três semi-frases ascendentes sobre um pedal na dominante, Dó, culminando, no compasso 26 em um acorde de sétima diminuta sobre o vii grau da Dominante. A tensão melódica é ainda reforçada pela presença dos intervalos de segunda menor nos finais das duas primeiras frases, o que, segundo Cooke indica “a expressão de angústia em um contexto de finalidade, uma angústia desesperada” (1973, p. 78, tradução nossa), e também pelos sinais de dinâmica em *crescendo* e pelo *stringendo* indicados pelo compositor. A frase seguinte, entre compassos 27 e 31, retoma o prevalente perfil melódico descendente, mas com a peculiaridade de se encerrar com uma cadência de engano no VI grau e de mudar de oitava nas duas últimas notas, o que, aliado à grande mudança de dinâmica (*pp* e *f*), indica um claro efeito expressivo. Tanto a progressão ascendente como esta cadência de engano em *forte* ocorrem justamente sobre a palavra *igne*, finalizando a frase *ne perenni cremer igne* (“não me abandoneis ao fogo”), evidenciando, pela melodia, pela harmonia pela dinâmica e pela velocidade, um ponto culminante da música e, ao mesmo tempo, expressando a dor angustiada da alma que clama a Deus para que a livre da condenação. (FIGURA 87)



Vo. 20  
pre-ces me-ae non sunt dig-nae sed tu bo-nus fac be-ni-gne, ne pe-

Pno  
p  
cresc.  
sfz

Fá m: V pedal (i i6 vii°6)

Vo. 25  
ren-ni cre-mer ig-ne ne pe-ren-ni cre-mer ig-ne. Largo

Pno  
f  
pp  
f

Fá m: V vii°/V vii°6/4 VI6/4 iv i6/4 V7 vi°7 VI

FIGURA 87 Nepomuceno: *Ingemisco*, compassos 20 a 30  
 FONTE: O autor (2019)

Em termos estruturais e harmônicos, o plano geral apresenta uma primeira seção partindo da tônica menor e encerrando na dominante, Sol maior, seguindo-se uma breve frase modulatória do piano, que conduz à segunda seção, na subdominante, Fá menor. A terceira seção, retomando o tema melódico inicial encerra-se na tônica menor. No que tange ao ritmo harmônico, observa-se mais uma vez um tipo de harmonização já empregado por Nepomuceno em outras obras religiosas suas, a saber, o de inserir um acorde a cada nota da linha vocal, a modo de um cantochão harmonizado nota a nota. Mesmos nos breves trechos puramente instrumentais, tais como o da introdução, a cada nota da linha melódica superior da mão direita corresponde um acorde, ainda que o baixo (mão esquerda) tenha um papel de fixar uma harmonia mais ampla na estruturação da cadência. (FIGURA 88)

Voz  
Moderato

Piano  
p  
cresc.  
sfz

Dó m: i N6 ii° V

FIGURA 88 Nepomuceno: *Ingemisco* de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

Tanto a primeira (A) como a terceira seção (A') estruturam-se a modo de sentença, com dois compassos de apresentação de uma ideia melódica, dois compassos de repetição desta ideia em altura diferente, dois compassos de continuação ou desenvolvimento do tema e dois compassos de função cadencial: semicadência nos compassos 13 e 14; e cadência perfeita nos compassos 47 e 48. (FIGURA 89)

**Apresentação**

ideia básica      repetição ideia básica

Vo. 3  
In - ge - mis - co tan - quam re - us, in - ge - mis - co tan - quam re - us.

Pno  
*p*      *mf*

Dó m: i i̇ ii̇6 V V6 i iv6 ii6 V  
i V i V

**continuação**

Vo. 8  
sup - pli - can - ti par - ce De - us,

Pno  
*p*      *f*

Dó m: vii° i vii° i6 vii4/3 i6 V6/5 i  
V i

**semicadência**

Vo. 12  
sup - pli - can - ti par - ce De - us.

Pno  
*f*

Dó m: ii°6/4 vii°6/5 vii°7/V V

ideia básica      repetição ideia básica      continuação      cadência perfeita

Vo. 38  
Qui Ma - ri - am ab - sol - vis - ti et la - tu - nem ex - au - dis - ti mi - hi quo - que spen - de - disti, mi - hi quo - que spen - de - disti.

FIGURA 89 Nepomuceno: *Ingemisco*, estruturação harmônica e formal nas seções 1 e 2  
FONTE: O autor (2019)

Tal como via de regra procede Nepomuceno em suas obras religiosas, a harmonização se dá praticamente com acordes diatônicos, com pontual presença de dominante individual em função cadência. A estrutura rítmica mantém-se estritamente regular durante toda a peça, tanto na linha vocal como na parte instrumental, com quase 85% das figuras rítmicas da linha vocal sendo a unidade de tempo, a semínima. As frases musicais na linha vocal são sempre em anacruse, do início ao fim. Nos solos instrumentais que ocorrem nos pontos de articulação formal das seções, tais como na introdução (compassos 1 e 2), no interlúdio (compassos 32 a 37) e final (compassos 49 a 53), tende-se a uma maior movimentação rítmica pelo emprego de colcheias em notas repetidas e articuladas de duas em duas. Da textura gerada entre piano e canto, destaque-se alguns trechos em que Nepomuceno vale-se de repetições de uma mesma linha melódica alternadas entre piano e voz, a modo de um pontual responsório. (FIGURA 90)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line (Vo.) is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. It begins with a rest for 7 measures, then enters with the lyrics "re - us, sup - pli - can - ti par - ce De - us,". The piano accompaniment (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics are marked *mf* and *p*. Red brackets highlight the vocal line and the piano accompaniment in the first two measures of the vocal entry.

FIGURA 90 *Ingemisco* de Nepomuceno: textura piano-canto  
 FONTE: O autor (2019)

No âmbito de uma possível intertextualidade, indicamos duas aproximações da peça de Nepomuceno ao já mencionado *Ingemisco* do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Em primeiro lugar, de caráter mais genérico, mas diretamente relacionado à possível concepção inicial da peça: o texto que é utilizado e o caráter solístico da peça musical gerada. Com efeito, ambos os compositores se apropriam dos versos 12) *Ingemisco ...*, 13) *Qui Mariam absolvisti ...* e 14) *Preces meae non sunt dignae ...* em uma peça para solo de voz feminina, acompanhada por orquestra ou piano. O Pe. José Maurício estrutura seu *Ingemisco* na forma de um pequeno binário, A-A', com frases regulares de quatro compassos, e um plano tonal convencional, em Si bemol maior: I-V na seção A; e I-I na seção B.

Em segundo lugar, destacamos a relevância que ambos os compositores dão ao verso *Ne perenni cremer igne*. Com efeito, guardadas as grandes diferenças entre o estilo galante da música Padre e o de Nepomuceno, os dois utilizam-se de

meios musicais convencionalmente expressivos para conferir um caráter próprio à referida passagem. Enquanto Nepomuceno altera o padrão melódico, confere tensão tonal e utiliza-se de agentes vitalizadores (dinâmica e velocidade) para atingir o ponto ápice da peça em *igne*, o Pe. José Maurício finaliza o seu *Ingemisco* com o verso *Ne perenni cremer igne* repetido três vezes, sendo a primeira com uma cadência na relativa menor, sol menor; a segunda e a terceira, com cadência na tônica, mas com uma relevante alteração de oitava, levando a soprano a encerrar a peça no Si bemol 2, no limiar inferior da extensão vocal de soprano, por meio de um perfil melódico descendente.

Considerando-se também que Nepomuceno trabalhou diretamente no processo de edição do *Requiem* do Pe. José Maurício no ano de 1897 (GOLDBERG, 2006), parece-nos plausível considerar que tenha se valido do *Ingemisco* da referida Missa como modelo ao seu próprio *Ingemisco*, composto logo em 1899. Não se trata, entretanto, de uma citação estilística ou temática, mas possivelmente apenas o reconhecimento das potencialidades dramáticas que as estrofes do *Dies irae* apresentavam para a composição de uma canção lírica.

Conclui-se, pois, que nas *canções religiosas* de Nepomuceno, tal como mostrado nas *Ave Marias* em Português, no *Canto nupcial*, no hino *Invocação à Cruz* e na canção em Latim *Ingemisco*, predominam ideais compositivos de regularidade formal, conservadorismo harmônico e simplicidade melódica, sobretudo quanto ao aspecto rítmico que, via de regra é uniforme ao longo de todas as peças. Do ponto de vista formal, opta-se sempre por pequenas formas binárias ou ternárias, constituídas por frases, em geral, regulares e simétricas de 4 a 6 compassos. Ao piano cabe ordinariamente dobrar a linha vocal e determinar um ritmo harmônico frequentemente regular e uniforme. A declamação é sempre silábica e a tessitura empregada é bastante limitada, não explorando efeitos expressivos das regiões agudas ou graves dos registros vocais. O estilo harmônico é o da prática convencional do tonalismo, com centros tonais claramente definidos, tonicizações e modulações em graus vizinhos e uso bastante limitado de acordes estranhos à tonalidade.

Tal como verificado no oratório *Em Bethleem* e em algumas vertentes da produção europeia de tal gênero musical, também no âmbito das canções religiosas Nepomuceno opta por uma maior simplicidade de concepção e um certo conservadorismo no aspecto harmônico e formal.

## 6. A MÚSICA SACRA

### 6.1. MISSA A DUAS VOZES

Entre as composições sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno, nota-se que há apenas uma Missa<sup>100</sup>, cuja edição, pela Bevilacqua & C., apresenta o seguinte título: *“Missa duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et Eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit. Die 26 Octobris Anni 1915. A. Nepomucenus”* [Missa a duas vozes iguais composta em honra da Virgem Imaculada e dedicada ao Sr. Eminentíssimo Cardeal Arcoverde. Dia 26 de outubro de 1915. A. Nepomuceno]. Duas coisas merecem especial consideração: a homenagem a Nossa Senhora e a dedicatória ao Cardeal Arcoverde.

Em primeiro lugar, na partitura manuscrita da Missa, na última página, consta a assinatura de Nepomuceno e a data de 08 de dezembro de 1914, juntamente com a frase “Deus seja louvado”. A data de 08 de dezembro, no calendário litúrgico da Igreja Católica, é a festa da Imaculada Conceição da Bem-aventurada Virgem. Possivelmente por razões de especial devoção a Nossa Senhora, quis o compositor finalizar sua obra em data tão solene e nomear a Missa em decorrência disto. Em segundo lugar, a data de 26 de outubro de 1915 marcou o jubileu episcopal, isto é, o aniversário de vinte e cinco anos da sagração episcopal<sup>101</sup> de Dom Joaquim Arcoverde<sup>102</sup>, então arcebispo do Rio de Janeiro e primeiro dos

<sup>100</sup> No *Catálogo* (CORREA, 1996) é citada uma outra Missa, desaparecida.

<sup>101</sup> “Bispos são os sucessores dos Apóstolos, de quem por direito divino herdaram o tríplice poder de instruir, de santificar e de governar uma porção do rebanho de Cristo. [...] Os Bispos, pela Sagração, que é a cerimônia mais sugestiva da liturgia católica, são elevados ao cume do sacerdócio cristão, e em sua alma se imprime o caráter episcopal, em virtude do qual são dotados do sumo poder de ordem, que contém o poder de confirmar e de ordenar. O poder de jurisdição, que compreende a dupla faculdade de ensinar e de governar, é transmitido a eles pela ‘Missio canonica’, que é um ato jurídico emanado diretamente do Papa, o qual é a Cabeça dos Bispos, como Pedro era o Príncipe dos Apóstolos.” (PARENTE, p. 262, tradução nossa)

<sup>102</sup> Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti nasceu em 17 de janeiro de 1850 no município de Pesqueira, em Pernambuco. Ainda jovem, realizou seus estudos em Roma, no Colégio Pio Latino-Americano e na Universidade Gregoriana, vindo a ser ordenado Sacerdote católico em 4 de abril de 1874 em Roma. Em 1876 regressou ao Brasil, estabelecendo-se em seu Estado natal. Foi reitor do Seminário de Olinda e também diretor do Ginásio do governo de Recife. Por um Breve apostólico de 31 de agosto de 1897, Leão XIII nomeou-o Arcebispo do Rio de Janeiro, tomando posse em 24 de outubro de 1897. Em 1905, D. Joaquim foi criado e publicado Cardeal Presbítero da Santa Igreja Romana, recebendo das mãos do Papa São Pio X a imposição do principado, o chapéu e o anel cardinalício, com os títulos dos Santos Bonifácio e Aleixo. Tornou-se, assim, o primeiro dos Prelados sul-americanos a se tornar Cardeal. Morreu em 18 de abril de 1930, no Rio de Janeiro, aos 80 anos de idade. (cf. *A Época*, Rio de Janeiro, 26/10/1915, p.1; *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 26/10/1915, p.3;

prelados sul-americanos a se tornar cardeal. Na sobredita data, o próprio cardeal celebrou uma solene missa pontifical<sup>103</sup> na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, com a assistência de bispos e arcebispos de todo o Brasil, sendo executada, então, a Missa que Nepomuceno dedicou-lhe:

Assumiu as proporções de uma verdadeira apoteose a festa ontem celebrada nesta cidade em sinal de regozijo pela data do jubileu episcopal de D. Joaquim Arcoverde. A população católica deste arcebispado, apesar de ser um dia útil, representada pelo que de melhor possui a nossa sociedade, afluiu em massa a levar a seu amado pai espiritual e pastor o preito de sua homenagem. [...] Com todo o imponente cerimonial litúrgico do rito católico, celebrou-se na catedral a solene missa cantada, oficiando pontificalmente Sua Eminência [...]. O vasto templo regurgitava de fiéis, estando completamente cheias a nave e tribunas.

A Schola Cantorum Santa Cecília, dando desempenho às partes musical e coral, apresentou magnífico conjunto, executando, sob a regência de seu diretor, cônego Alpheu Lopes de Araújo, um magnífico programa assim organizado: *Prelúdio*, do maestro Francisco Braga; hino *Ecce Sacerdos*, de Homero Barreto; *Andante*, de Henrique Oswald; **Missa, do maestro Alberto Nepomuceno, que a compôs especialmente para a solenidade do Jubileu e ofereceu ao Exmo. cardeal**; *Ofertório*, de Arnaud de Gouveia, e *Elevação*, de Glauco Velasquez. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 27/10/1915, grifo nosso).

Digno de nota é o fato de que a Missa de Nepomuceno foi executada pela *Schola Cantorum Santa Cecília*, conduzida pelo Pe. José Alpheu Lopes de Araújo<sup>104</sup>, o qual teve grande atuação na área da música sacra na Arquidiocese do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Frequentes menções em periódicos da época denotam sua intensa atividade à frente da *Schola Cantorum* em cerimônias

---

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26/10/1915, p.3; Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29/04/1930, nº 77 ano 2)

<sup>103</sup> Missa pontifical é a missa celebrada pelos bispos ou dignitários privilegiados revestidos dos paramentos pontificais. Pode ser solene ou rezada. A missa é dita “cantada” quando o celebrante canta as partes que lhe correspondem no missal. É dita “solene” quando é uma missa “cantada” com ministros sacros, isto é, quando o sacerdote é assistido por diácono e subdiácono (REUS, 1944, p. 267).

<sup>104</sup> “O Pe. José Alpheu Lopes de Araújo, cônego da Catedral Metropolitana, Mestre de Capela do Cabido e (1924) professor de órgão e harmônio do Instituto Nacional de Música, ordenado em 1894 no Colégio Pio Latino em Roma, organizou, logo que voltou ao Brasil, um notável coro de meninos na Matriz de Santana, dando um exemplo prático de música sacra correta” (SCHUBERT, 1980. p. 22). Sobre a ativa participação que teve a Schola Cantorum Santa Cecília em cerimônias religiosas na Catedral do Rio de Janeiro, dizia um colunista do jornal *A União* em 16/05/1915: “Na Catedral, nas missas pontificais, tenho ouvido e apreciado a Schola Cantorum Sanctae Ceciliae, dirigida pelo revmo. Cônego Alpheu Lopes de Araújo”. Uma notícia da mesma época faz referência a uma *Missa* em que se fizeram presentes Nepomuceno e Pe. Alpheu: “O ilustre maestro Alberto Nepomuceno, diretor do Instituto Nacional de Música, que acaba de regressar de Roma ... fez anos ontem. Admiradores amigos discípulos do exímio musicista fizeram rezar pelo faustoso acontecimento missa em ação de graça, na matriz da Glória. A ‘Schola Cantorum Santa Cecília’, dirigida pelo cônego Alpheu, cantou o Kyrie de Botegliero” (*Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 07/07/1915). Villa-Lobos chegou a dedicar algumas de suas obras religiosas “ao amigo Cônego Alpheu”: *Marcha religiosa nº 3* (1916), *O Salutaris* (1916) e *O Salutaris hostia* (1915) (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009).

religiosas, inclusive na Catedral. Destacamos aqui a coluna de Carlos Mayer no *Correio de Manhã* de 28 de janeiro de 1907, que relata:

O reverendo padre Alpheu Lopes há mais de ano fundando a Schola Cantorum S. Caeciliae, deu-se corpo e alma à restauração da música sacra a qual consiste em restabelecer o canto gregoriano em toda a sua grandeza e majestade de expressão calma e religiosa.

Na paróquia de Sant'Anna, lá na Cidade Nova, à custa de enormes esforços e sacrifícios pecuniários, conseguiu reunir um núcleo de cantores ministrando-lhes os conhecimentos necessários à interpretação e execução do canto instituído por S. Gregório.

Lutando com a indiferença do nosso meio social, e graças à paternal proteção do nosso amado chefe, o eminentíssimo Cardeal Arcoverde, obteve que na Catedral metropolitana, fosse substituída a música lírica, a música de concertos religiosos, pela outra mais séria, mais adequada ao culto divino.

Poucas, bem poucas paróquias, entretanto, aceitaram a inovação. O hábito enraizado, estranho, de oferecerem festividades cercadas sobre rebotalhos de obras teatrais, com grande orquestra e solistas dramáticos, ou de estilo condenado pela comissão pontifícia, é barreira insuperável aos excelentes desejos do padre Alpheu, no sentido de alargar a esfera benéfica do canto sacro, a outras paróquias da arquidiocese. [...]

Contudo, o virtuoso padre, a cujos ombros tomou o espinhoso encargo, não desanima; cheio de fé no seu ideal e esperançado na eficaz e paternal bondade do príncipe da Igreja que rege a nossa arquidiocese, vai prossequindo na santa cruzada contra os profanadores do templo.

Não surpreende, pois, que em uma solenidade tão importante à Igreja no Brasil, tal como foi o jubileu episcopal do Cardeal Arcoverde, coubesse justamente à *Schola Cantorum* do Pe. Alpheu a execução da Missa de Nepomuceno. Além disso, sabe-se que no ano seguinte a mesma Missa teria sido novamente executada pelo mesmo grupo musical por ocasião de outra importante data comemorativa de D. Arcoverde, a saber, o aniversário de sua transferência da Diocese de São Paulo para a Arquidiocese do Rio de Janeiro:

Deveria realizar-se, pela manhã, na Catedral Metropolitana, missa pontifical, sendo nessa ocasião executada, pelo Schola Cantorum Santa Cecília, sob a competente regência do cônego José Alpheu Lopes de Araújo, a bela missa de Nossa Senhora da Conceição, oferecida pelo maestro Alberto Nepomuceno à sua eminência, por ocasião do seu jubileu episcopal.

A missa deveria ter sido executada por um grande número de vozes, com acompanhamento e harmonium, e quinteto de cordas, em que tomaria parte um grupo escolhido de professores do Centro Musical do Rio de Janeiro.

A morte, porém, do bispo D. Fernando Monteiro fez com que não se realizassem essas comemorações festivas.

O Sr. D. Joaquim Arcoverde, permaneceu no palácio São Joaquim, recolhido aos seus aposentos. (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 24-25/03/1916)

Destaque-se do texto supracitado que a Missa de Nepomuceno, composta originalmente para duas vozes e acompanhamento de órgão ou harmônio, seria executada na Catedral com um *quinteto de cordas* formado por professores do Centro Musical, o que nos indica uma certa flexibilidade, certamente prevista pelo próprio compositor, na execução da obra dentro das funções litúrgicas.<sup>105</sup>

### 6.1.1. Tema introdutório

Um dos elementos característicos da *Missa* de Nepomuceno é a múltipla utilização de um tema melódico para solo de órgão. Trata-se de três compassos 3/4 em que a melodia é apresentada em oitava: partindo do Ré, sobe-se até o Si bemol por graus conjuntos, desce-se um semitom até o Lá e, em seguida, faz-se uma curva melódica descendo-se até o Mi e voltando-se ao Lá, configurando um prolongamento melódico de tal nota (FIGURA 91).

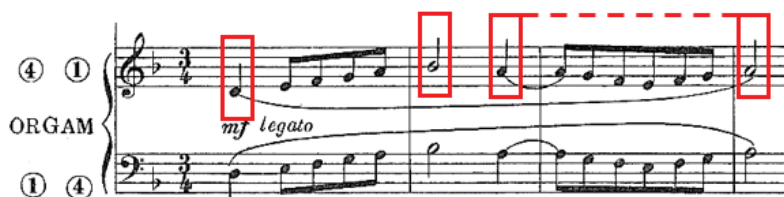


FIGURA 91 Nepomuceno: solo de órgão introdutório na *Missa*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

Este tema aparece em diferentes momentos da obra: 1) no início do *Kyrie*, como introdução geral à *Missa*, e, como breve interlúdio, após o *Christe eleison*; 2) no início do *Gloria*, como introdução, e, como breve interlúdio, antes do trecho final *Quoniam tu solus sanctus*; 3) no início do *Credo*, como introdução, e no *Amen* final cantado em uníssono pelas duas vozes; e 4) no início do *Agnus Dei*, como introdução, com escrita a 4 vozes; como breve interlúdio, após o segundo *Qui tollis peccata mundi*; e, finalmente, como encerramento geral da *Missa*.

A recorrência do tema e a posição estratégica (introdução, encerramento ou interlúdio) em que é colocado ao longo dos movimentos da *Missa* indica que se trata de algo relevante para a estruturação da obra. O fato, porém, de que Nepomuceno

<sup>105</sup> Outras obras sacras deste mesmo período parecem admitir igualmente uma amplitude de formações instrumentais para acompanhamento do canto coral. Destacamos aqui a gravação de duas Missas de L. Perosi feita em 2013 pelo Coro Polifônico Castelbarco di Avio, sob a direção de Arturo Sacchetti. Optou-se ali pela execução com instrumentos de corda da parte originalmente escrita para órgão.



opte por uma simples linha melódica em oitavas ao órgão dentro dos limites de uma 6ª menor parece-nos indicar uma intenção do compositor em inserir em sua composição um elemento musical que remetesse ao cantochão tradicional. Com efeito, o desenho melódico ascendente Ré-Lá seguido da 2ª menor descendente Si bemol-Lá é uma das melodias típicas do Modo I (*Protus* ou Dórico). Giulio Bas, por exemplo, em seu método para acompanhamento do canto gregoriano (BAS, 1923, p. 31) indica duas figuras melódicas que, em conexão, configuram o Modo I gregoriano. (FIGURA 92)



FIGURA 92 Elementos melódicos característicos do Modo I  
 FONTE: Bas (1923, p. 31)

Também Paolo Ferretti (1934, p. 118) indica esta figura melódica como uma das fórmulas de entoação típicas do Modo I. (FIGURA 93)

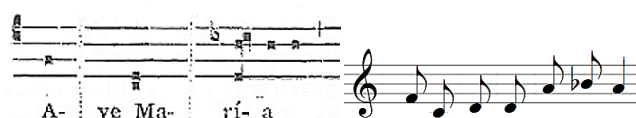


FIGURA 93 Elementos melódicos característicos do Modo I  
 FONTE: Ferretti (1934, p. 118)

Diversas são as peças gregorianas escritas no Modo I que, de fato, iniciam-se com tal figura, ou alguma variação dela. Nos diversos versos do *Invitatório* do Ofício de Matinas do Natal (FIGURA 94) o salto Ré-Lá seguido por Si bemol-Lá é constante em todos os inícios. Curiosamente, a antífona de tal *Invitatório*, repetida após cada verso, inicia-se com a sequência melódica ascendente Ré-Lá, preenchida por grau conjunto, semelhantemente ao que se encontra na *introdução* de Nepomuceno (FIGURA 95). Pode-se encontrar a figura Ré-Lá-Si bemol-Lá também no início do *Graduale* da Festa do Sagrado Coração de Jesus. (FIGURA 96).

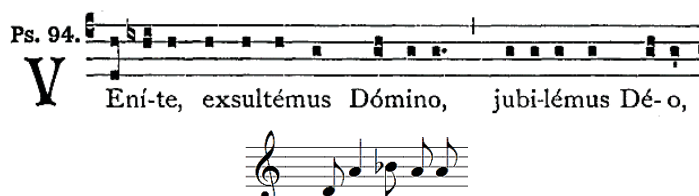


FIGURA 94 Canto *Venite, exsultemus Domino*  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 368)



FIGURA 95 Antifona *Christus natus est nobis*  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 368)



FIGURA 96 Cantochão: figura Ré-Lá-Si bemol-Lá  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 961)

No *Alleluia* da Missa de 8 de dezembro, Festa da Imaculada Conceição da Bem-aventurada Virgem, dia, aliás em que Nepomuceno assinou sua Missa, em 1915, encontra-se um desenho melódico igualmente semelhante àquele utilizado na *introdução* de Nepomuceno. Já no primeiro *Alleluia*, a melodia tem seu limite inferior no Ré e o superior na 6ª menor acima, Si bemol. Partindo do Ré, a melodia sobe até sol, retorna à nota inicial e, em seguida, sobe à nota mais aguda. A finalização é em Lá, após uma breve volta melódica por grau conjunto entre Si bemol e o Fá inferior. No verso aleluiático – *Tota pulchra* – encontra-se novamente um contorno melódico muito semelhante (FIGURA 97).

FIGURA 97 *Alleluia Tota pulchra*  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 1318)

A nota Mi como limite inferior da volta melódica que sucede à Figura Ré-Lá-Si bemol é encontrada também em partes do *Ordinário* das Missas no cantochão tradicional, tal como ocorre no *Kyrie III*, por exemplo, que apresenta 1) a tradicional Figura *Ré-Lá-Si bemol-Lá*, 2) a descida até o *Mi* e 3) a ornamentação por grau conjunto em torno da nota *Lá*, dominante do Modo (FIGURA 98).



FIGURA 98 *Kyrie III*  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 22-23)

Que as notas empregadas por Nepomuceno em sua *introdução*, bem como o contorno melódico que lhes imprimiu, configurem, de fato, uma melodia caracteristicamente de sabor gregoriano e, portanto, apta a conferir uma certa simbologia religiosa às composições modernas, também se depreende por alguns exemplos de utilização de tema gregoriano semelhante em outras composições do século XIX-XX.

Tema semelhante é utilizado por Liszt em sua principal obra religiosa, o Oratório *Christus* (1862-1866). O início da obra se dá com uma introdução orquestral baseada sobre o cantochão *Rorate Caeli*, Intróito do 4º Domingo do Advento. A escolha da melodia certamente se deve ao texto do canto gregoriano: “*Rorate, caeli, desuper, et nubes pluant justum: aperiatur terra, et germinet Salvatorem*” (“Derramai, ó Céus, das alturas o vosso orvalho e que as nuvens chovam o Justo; abra-se a terra, e brote o Salvador”). Trata-se de um trecho do Livro de Isaías (45, 8) que se refere explicitamente ao nascimento do Messias. Liszt insere a melodia gregoriana como marco inicial da primeira parte de seu Oratório, justamente como evocativa do iminente nascimento de Cristo, que será o tema dos seguintes quatro movimentos da obra, em um dos quais, aliás, Liszt utilizará novamente o mesmo tema. Quando ocorre na introdução, o cantochão constitui-se em uma verdadeira *citação*, haja vista que Liszt respeita inclusive a estrutura rítmica original do canto conforme encontra-se na versão que ele possuía do *Graduale Romanum*.<sup>106</sup> A importância de tal tema gregoriano é ainda destacada pelo fato de Liszt utilizá-lo como *sujeito* para uma estrutura *fugada* (FIGURA 99).

<sup>106</sup> Cf. MERRICK, 2008, p. 188.

Rorate Coeli desuper et nubes pluant justum;  
aperiatur terra et germinet Salvatorem.

(Isai 45-8.)

Andante sostenuto.

con sordini.

1<sup>o</sup> Violinen.

2<sup>o</sup> Violinen.

Bratschen.

Clarinetto in B.

SOLO.

Franz Liszt.

FIGURA 99 Liszt: melodia do *Rorate cæli* na introdução de *Christus*  
FONTE: Liszt (1872)

Certamente a decisão compositiva de Nepomuceno deve-se ao ideal estético cecilianista de tomar como modelo supremo de música católica o canto-chão medieval. O compositor brasileiro, portanto, apropria-se livremente de uma figuração melódica do tradicional canto litúrgico católico e o insere em sua obra como elemento de unidade e, de certa forma, como distintivo sonoro religioso.

A recorrência do tema de órgão introdutório ao longo das demais peças da *Missa* não é, contudo, um procedimento original de Nepomuceno. Na verdade, coincide exatamente com aquele empregado por Lorenzo Perosi em uma de suas Missas também a duas vezes: a *Missa Te Deum laudamus*, de 1899. O padre italiano, entretanto, não emprega uma simples linha melódica de sabor gregoriano, como Nepomuceno, mas sim de um tema com a extensão de 3 compassos construído como uma linha melódica descendente ( $\wedge^3-\wedge^2-\wedge^1$ ) com bordaduras, escrito na tradicional forma polifônica a 4 vozes. O próprio compositor indica na partitura este trecho como um *Tema* (FIGURA 100).

(Thema)

MAESTOSO

ORGANO

(8.4)

FIGURA 100 Perosi: introdução da *Missa Te Deum laudamus*  
FONTE: Perosi (1899)

Entre as muitas obras compostas por Lorenzo Perosi, apenas algumas de suas Missas foram publicadas e amplamente divulgadas. Em tais Missas, evidencia-se uma grande variedade na formação coral explorada pelo compositor. Sua famosa *Missa Pontificalis*, por exemplo, é feita para três vozes mistas e coro, enquanto seu *Requiem* é para três vozes masculinas e sua *Missa Eucharistica* é para quatro vozes mistas. Chama-nos a atenção, porém, a *Missa Te Deum laudamus*, publicada pela Ricordi italiana em 1899, e na qual Perosi se vale de uma formação semelhante àquela utilizada por Nepomuceno em sua *Missa*, a saber, duas vozes e órgão: tenor e baixo na Missa de Perosi e duas vozes iguais na de Nepomuceno. Um segundo aspecto digno de nota é o fato de que tal Missa foi executada no Rio de Janeiro já pouco tempo após sua edição italiana, fato evidenciado por periódicos cariocas nos primeiros anos do século XX.

Na edição de 31 de agosto de 1904 do *Jornal do Brasil*, por exemplo, lê-se uma série de notícias sobre um importante evento para os católicos brasileiros. Tratava-se de uma grande peregrinação ao Santuário de Aparecida, no interior do Estado de São Paulo, promovida para comemorar o quinquagésimo aniversário da definição do dogma da Imaculada Conceição de Nossa Senhora. Fizeram-se presentes em Aparecida diversos Bispos de todo o Brasil, merecendo destaque a participação do Cardeal Arcoverde, Arcebispo do Rio de Janeiro, a quem coube a celebração da Missa Pontifical no dia 8 de setembro, data destinada às cerimônias de solene Coroação de Nossa Senhora. O *Jornal do Brasil* dava ainda detalhes sobre a parte musical da festa religiosa, indicando que “todo o serviço musical, durante a festa, será feito pelos alunos e professores dos colégios dos revs. padres Salesianos de Lorena e Guaratinguetá”. Em seguida, apresentava-se o programa musical para as cerimônias, desde o dia 1º de setembro até o dia 7 (Setenário preparatório para a festa do dia 8). Destacamos o programa musical previsto para o dia 8: “De manhã: *Ecce sacerdos*, de M. Perosi. **Missa (*Te Deum Laudamus*) de Perosi**. Ao Offertorio (*Exaudi Domine*) M. Perosi. *Regina coeli* (coral). *Te-Deum* (coral). *Jesu Corona Virginum* (M. Devolle).” (grifo nosso)

Além disso, em, no mínimo, duas outras ocasiões registradas em periódicos cariocas, vemos a mesma Missa *Te Deum Laudamus* de Perosi sendo executada no Rio de Janeiro. Na *Gazeta de Notícias*, em sua edição de 13 de junho de 1909, anunciava-se que no próprio dia 13, por ocasião da festa de Santo Antônio, “será executada a missa (*Te Deum Laudamus*), do padre Perosi” por distintas amadoras.

O jornal *O Paiz*, em sua edição de 1º de novembro de 1914, noticia o encerramento do mês do Rosário com Missa na matriz de Santa Rita, sendo “executada pelo coro da matriz a missa *Te Deum laudamus*, do maestro sacro monsenhor Perosi, orquestrada pelo maestro brasileiro Arnaud Gouveia, que tocará o harmonium.” Merece destaque também o fato de que Arnaud Duarte Gouveia (1865-1942) foi discípulo de Alberto Nepomuceno e consta como um dos organistas atuantes no Rio de Janeiro, na Igreja da Cruz dos Militares.

Assim, pois, sabemos que na primeira década do século XX a Missa *Te Deum laudamus* de Perosi já era conhecida e executada em cerimônias católicas no Rio de Janeiro. Assim, pois, mostra-se verossímil supor que tal obra de Perosi possa ter sido conhecida e tomada como modelo por Nepomuceno na composição de sua Missa. E, de fato, Nepomuceno emprega sua *introdução* no início do *Kyrie* (compassos 1 a 5) e, ainda no mesmo movimento, novamente após o *Christe eleison* (compassos 34 a 37), executado por cantor solista, como preparação ao último *Kyrie eleison*, executado pelo coro completo a duas vozes. É exatamente o mesmo procedimento compositivo utilizado por Perosi: após o uso do *tema* como *introdução*, ele volta a aparecer após o *Christe eleison* (compassos 24 a 26), o qual também é executado por cantor solista (FIGURA 101).

*Christe eleison* com voz solista

Tema introdutório

*Christe eleison* com voz solista

Tema introdutório

FIGURA 101 Perosi e Nepomuceno: tema de órgão como interlúdio do *Kyrie*  
 FONTE: Perosi (1899); Nepomuceno [1915b]

No *Gloria* de Nepomuceno, o tema inicial para órgão é empregado no início, imediatamente antes da entrada do coro em *Et in terra*. Utiliza-o novamente da entrada do coro em *Quoniam tu solus sanctus* e parcialmente também no *Amen* final, com ambas as vozes cantam em uníssono a subida melódica Ré-Lá por grau conjunto (FIGURA 102). Perosi, por sua vez, na Missa *Te Deum laudamus*, utiliza procedimento bastante semelhante, empregando a introdução com solo de órgão também no início do *Gloria* e também imediatamente antes de *Cum Sancto Spiritu*, transpondo o tema para a dominante (Fá# menor) (FIGURA 103).

The figure displays three systems of musical notation for the organ introduction and interludes in the Gloria of Nepomuceno. The first system, marked *MAESTOSO*, shows the organ introduction (labeled "Tema introdutório") and the beginning of the vocal entry "Et in terra pax ho-". The second system, marked *1.º TEMPO*, shows the organ introduction and the beginning of the vocal entry "Quo-ni-am tu so-lus san-ctus:". The third system shows the organ introduction and the beginning of the vocal entry "i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris A-men.".

FIGURA 102 Nepomuceno: tema de órgão como introdução, interlúdio e final do *Gloria*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

The image shows a musical score for Perosi's Gloria. It features three staves: Tenors (TENORI), Basses (BASSI), and Organ (ORGANO). The organ part is marked with a tempo of *Moderato* and a time signature of (8.4.2). A red box highlights the 'Tema introdutório' in the organ part. Below the organ part, there is a section titled 'Variação sobre o Tema introdutório' marked *Lento* and *ff*. The organ part also includes a section titled 'Tema introdutório na dominante' marked *Lento*. The lyrics for the Tenors and Basses are 'Et in terra pax homi - ni -' and 'Cum Sancto Spi - ri - tu, A - men... A - - - men.'.

FIGURA 103 Perosi: tema de órgão como introdução, interlúdio e final do *Gloria*  
 FONTE: Perosi (1899)

No *Credo* de Nepomuceno, o tema inicial para órgão é empregado no início, imediatamente antes da entrada do coro em *Patrem omnipotentem* e de novo no *Amen* final, executado em unísono pelo órgão e as duas vozes do coro. Perosi, na Missa *Te Deum laudamus*, utiliza o mesmo tema introdutório do *Kyrie* e do *Gloria* no início do *Credo* e também antes de *Et vitam venturi sæculi*, transposto para a dominante, e no *Amen*. (FIGURA 104)

The image shows a musical score for Nepomuceno's Credo. It features three staves: Organ (ORGAM), Voice I (I), and Voice II (II). The organ part is marked with a tempo of *LARGO* and a time signature of 3/4. A red box highlights the 'Tema introdutório' in the organ part. Below the organ part, there is a section titled 'Tema introdutório' in the dominant. The lyrics for the voices are 'Pa - trem omni - po - ten - tem' and 'sæ - cu - li. A - - - men, A - - - - - men.'.

FIGURA 104 Nepomuceno: tema de órgão como introdução e final do *Credo*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]



The image displays a musical score for the Credo by Perosi (1899). It features three staves: TENORI (Tenors), BASSI (Basses), and ORGANO (Organ). The organ part is marked with a tempo of *Moderato* and a time signature of 8/4. The organ theme is labeled "Tema introdutório" and is followed by the text "Pa - trem om - ni - po - ten - tem, factorem". A red box highlights a variation of this theme, labeled "Variação sobre o Tema introdutório". Below this, the organ part continues with a tempo of *Vivo* and a time signature of 8/4.2, with the text "Et vi - tam ven - turæ sæ - culi,". The organ part then transitions to a tempo of *Lento* and a time signature of 8/4, with the text "A - men, A - men; A - men, A - men, A - men; A - men." A red box highlights the organ theme in the dominant key, labeled "Tema introdutório na dominante".

FIGURA 105 Perosi: tema de órgão como introdução e final do *Credo*  
 FONTE: Perosi (1899)

No *Sanctus-Benedictus*, Perosi inicia utilizando-se do tema inicial para órgão, mas com a peculiaridade de colocá-lo em meio a uma escrita contrapontística. A melodia principal, destacada como voz superior no *Kyrie*, no *Gloria* e no *Credo*, aqui aparece como contralto. Na *Missa* de Nepomuceno, o *Sanctus-Benedictus* é a única peça em que o compositor não utiliza o tema inicial para órgão. No início do *Agnus Dei*, por sua vez, Nepomuceno insere o tema com uma variação na textura, semelhantemente ao procedimento de Perosi no seu *Sanctus*. Ao invés da recorrente escrita em uníssono, Nepomuceno opta pela escrita a quatro vozes, ainda que mantendo nas vozes superiores a melodia principal utilizada nas peças anteriores. O tema volta a ser executado pelo órgão como preparação ao terceiro *Agnus Dei* cantado pelo coro. Também é utilizado como encerramento da peça (e da *Missa*) como solo de órgão. (FIGURA 107) Perosi faz o mesmo procedimento, utilizando três vezes o seu tema introdutório para órgão: 1) no início do *Agnus Dei*, 2) antes do terceiro *Agnus Dei* cantado pelo coro (transposto para dominante – Fá# menor) e 3) ao final, como solo de órgão (FIGURA 106).

FIGURA 106 Perosi: tema de órgão três vezes no *Agnus Dei*  
 FONTE: Perosi (1899)

FIGURA 107 Nepomuceno: tema de órgão três vezes no *Agnus Dei*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

Verifica-se, pois, que a utilização de um tema introdutório para órgão solista como elemento recorrente ao longo de todas as peças da Missa, não só no início dos movimentos, mas também como interlúdios e pós-lúdios, é um procedimento encontrada tanto na *Missa* de Nepomuceno como na *Missa Te Deum laudamus* de Perosi (TABELA 24). No caso de Perosi, não se trata, contudo, de um procedimento recorrente em suas outras Missas. De fato, considerando-se as Missas editadas de Perosi, somente na *Missa Prima Pontificalis* (1897) encontra-se uma introdução de

órgão que, com exceção do *Kyrie*, é repetida no início dos demais movimentos (FIGURA 108).



FIGURA 108 Tema de órgão recorrente na *Missa Pontificalis*  
FONTE: Perosi (1899)

Expandindo-se a análise para Missas de outros compositores do mesmo período que também compartilhavam dos ideais estéticos cecilianistas, facilmente se percebe que, ainda que seja bastante comum a escrita coral com simples acompanhamento de órgão, de modo algum é um procedimento padrão a utilização recorrente de um tema introdutório executado pelo órgão. Muitas vezes, as introduções instrumentais de tais Missas cecilianistas são breves frases de caráter convencional (definição da tonalidade, cadência preparatória à entrada do coro), sem um caráter estritamente temático tal como o é a de Nepomuceno.<sup>107</sup>

	NEPOMUCENO		PEROSI	
	<i>Missa a duas vozes</i>		<i>Missa "Te Deum laudamus"</i>	
KYRIE	Introdução	c. 1-5	Introdução	c. 1-4
	Interlúdio	c. 34-37	Interlúdio	c. 24-26
GLORIA	Introdução	c. 1-5	Introdução	c. 1-4
	Interlúdio	c. 93-95	Interlúdio	c. 104-105 (transposto)
	Final	<i>Amen</i> (Variação temática)	Final	<i>Amen</i> (Variação temática)
CREDO	Introdução	c. 1-5	Introdução	c. 1-4
	Final	<i>Amen</i>	Interlúdio	c. 164-165
			Final	<i>Amen</i>
SANCTUS-BENEDICTUS	-		Introdução	c. 1-4 (Escrita a 4 vozes)
AGNUS DEI	Introdução	c. 1-4	Introdução	c. 1-2
	Interlúdio	c. 33-35	Interlúdio	c. 18-20 (transposto)
	Final	c. 55-58	Final	c. 32-34

TABELA 24 Recorrência do tema inicial ao longo da Missa: Nepomuceno x Perosi  
FONTE: O autor (2019)

<sup>107</sup> Ainda que todas as Missas de Perosi tenham acompanhamento para órgão, não se encontra nelas a recorrência de um elemento temático instrumental (Cf. Missas *Davidica*, *Secunda Pontificalis*, *In honorem beati Amrosii*, *A 3 voci maschili*, *Eucharistica*, *S.S. Gervasii et Protasii*, *Benedicamus Domino* e *Patriarchalis*). O Frei Pedro Sinzig OFM (1876-1952), alemão radicado no Brasil e bastante dedicado à causa da Música Sacra no Brasil, compôs várias Missas que, assim como a de Nepomuceno, também possuem uma escrita simples a duas vozes e acompanhamento de órgão (ou harmônio). Em nenhuma delas se encontra um elemento temático instrumental recorrente (Cf. Missas *Brevis vide humilitatem*, *Ex ore infantium*, *Exsultemus*, *Festiva*, *Jubilate* e *Rosa mistica*).

Finalmente, ainda em relação à possível proximidade intertextual entre Nepomuceno e Perosi, deve-se destacar que o compositor italiano utiliza em outra obra sua um tema melódico semelhante àquele empregado por Nepomuceno como *introdução* e elemento temático recorrente em sua *Missa*. Nos anos em que Perosi atuou em Milão, ele compôs uma série de peças para uma ou duas vozes que foram agrupadas em quatorze volumes intitulados *Melodia Sacre*, publicados entre 1897 e 1910.<sup>108</sup> No volume IV, de 1900, há um moteto a duas vozes (soprano e barítono) chamado *Ecce panis angelorum*, cujo início e fim apresentam um desenho melódico no órgão com subida ascendente por grau conjunto do Ré ao Si bemol e descida imediata ao Lá. Ao final, a descida melódica procede até o Fá, de forma semelhante ao perfil melódico empregado por Nepomuceno (até Mi). Além disso, destaque-se a mesma tonalidade (Ré menor) e o mesmo tipo de compasso (ternário simples) tanto em tal moteto de Perosi como na *Missa* de Nepomuceno (FIGURA 109).

The image shows a musical score for the motet 'Ecce panis angelorum' by Perosi. It is arranged for Soprano, Baritone, and Organ. The score is in 3/4 time and one flat (B-flat) key. The Soprano part begins with the lyrics 'Ecce panis an-ge-lo-rum,' and the Baritone part begins with 'um...'. The Organ part begins with '8.' and ends with '8. dim.'. The tempo is marked 'CON SENTIMENTO' and the performance instruction is 'SOLI'. The score shows the beginning and end of the piece.

FIGURA 109 Perosi: tema inicial e final no moteto *Ecce panis angelorum*  
 FONTE: Perosi (1899)

Perfil melódico bastante semelhante é encontrado também na peça de Nepomuceno para órgão chamada *Offertoire*, composta em 1912. Novamente em Ré menor e compasso 3/4, a linha do pedal é também um desenho ascendente por grau conjunto do Ré ao Si bemol e posterior encerramento da frase musical no V grau, Lá. (FIGURA 110)

<sup>108</sup> CIAMPA, 2006, p. 113-114. Diz o autor: “Se, por um lado, os grandes oratórios, aos ouvidos atuais, podem soar como pastiches datados de passagens interessantes mescladas a outras longas e desinteressantes, estes pequenos motetos em Latim – de uma a quatro vozes, com simples acompanhamento de órgão – por outro lado, são para mim a melhor prova do axioma de Santo Agostinho: ‘Cantar é como rezar duas vezes’.” (tradução nossa)

FIGURA 110 Nepomuceno: *Offertoire*, compassos 1 a 11  
 FONTE: JOUBERT (1912-1914, p. 188-189)

Conclui-se, pois, que, quanto à *constituição intrínseca*, o tema introdutório da *Missa* de Nepomuceno apresenta-se como uma *estilização* de uma figura melódica característica do cantochão latino: Ré-Lá-Si bemol-Lá. Quanto ao *uso* que Nepomuceno dá a tal tema introdutório, há uma *recorrência* em todos os movimentos, com exceção do *Sanctus-Benedictus*, do que decorre que tal tema possui uma clara função unificadora dos movimentos da *Missa*. Quanto à *localização* do tema introdutório dentro de cada movimento da *Missa*, há uma *quase identidade* entre a obra de Nepomuceno e a *Missa Te Deum laudamus* de Lorenzo Perosi.

### 6.1.2. Kyrie e Agnus Dei

Imediatamente após a *introdução* com solo de órgão tem-se na *Missa* de Nepomuceno o canto do *Kyrie eleison*. O texto do *Kyrie* consiste em nove invocações: três vezes *Kyrie eleison* (“Senhor, tende misericórdia de nós”), três vezes *Christe eleison* (“Cristo, tende misericórdia de nós”) e novamente três vezes *Kyrie eleison* (“Senhor, tende misericórdia de nós”). As três primeiras são dirigidas a Deus Pai; as três segundas a Deus Filho, e as últimas, a Deus Espírito Santo,<sup>109</sup> conforme explica Santo Tomás de Aquino:

Este sacramento [da Eucaristia], compreendendo todo o mistério da nossa salvação, por isso é celebrado com mais solenidade que todos os outros. E

<sup>109</sup> Trata-se aqui da doutrina católica sobre a Santíssima Trindade: “Em Deus há três pessoas: Pai e Filho e Espírito Santo; e cada uma delas possui a essência divina que é numericamente a mesma (de fé).” (OTT, 1969, p.103, tradução nossa)

porque lemos na Escritura - *Vê onde põe o teu pé quando entras na casa de Deus*; e: *Prepara a tua alma antes da oração* - por isso, antes da celebração deste mistério, vem em primeiro lugar a preparação, para se bem fazer o que se segue. [...] A segunda parte contém a comemoração da nossa miséria presente, quando o sacerdote implora misericórdia, dizendo *Kyrie Eleison*, três vezes pela pessoa do Pai; três pela pessoa do Filho, quando diz *Christe Eleison*; e três pela pessoa do Espírito Santo, quando acrescenta *Kyrie Eleison*. Três súplicas contra a nossa tríplice miséria - da ignorância, da culpa e da pena; ou para significar que as três pessoas estão reciprocamente uma na outra. (AQUINO [*Summa theologiae*, III, q. 83, a. 4])

O *Kyrie* é, na verdade, o resto de uma ladainha de origem oriental adotada ao longo do século IV pela Liturgia romana e por isso, inclusive, a razão de ser em língua grega e não em Latim. Inicialmente era uma espécie de rogação pública que os fiéis apresentavam a Deus: o diácono propunha aos fiéis alguma intenção (necessidades da Igreja, salvação dos povos, ordem das nações etc.) e estes respondiam *Kyrie eleison*. Com o tempo, abandonaram as invocações, manteve-se o *Kyrie eleison* e, desde o século IX, limitaram a nove essas invocações. (REUS, 1944, BOULENGER, 1949, p. 233; 314)

Na edição vaticana do *Liber Usualis* encontram-se dezoito Ordinários gregorianos diferentes e mais alguns cantos *ad libitum*, resultando em um total de trinta *Kyries*. (*Liber Usualis*, 1961, p. 16-86) Neste repertório há *Kyries* com melodias simples, sendo possivelmente bastante familiares aos fiéis na Antiguidade cristã, tais como os *Kyrie XVIII*, XI e XVI. Outros, por sua vez, possuem caráter melismático e certamente pertenciam aos solistas, os quais se alternavam com a *Schola cantorum*. O aspecto geral das melodias é bastante variado, mas é comum que a última das nove invocações seja mais adornada que as demais, indicando-se, assim, que a série está sendo concluída. (ASENSIO, 2016, p. 242-247)

Em Palestrina, por sua vez, é comum que cada um dos três grupos do *Kyrie* se constitua em um desenvolvimento temático próprio, sendo o *Christe* eventualmente executado por um contingente vocal menor que a primeira e que a terceira partes, tal como nas Missas *Ad coenam Agni providi* a 5 vezes, na *Sine nomine* a 6 vezes, na *Aspice Domine* a 5 vezes, na *Salvum me fac* a 5 vezes e na *Beata Virgine* a 6 vezes. Menos frequentemente ocorre a forma A-B-A', em que a terceira parte do conjunto (três últimas invocações do *Kyrie*) é uma repetição do começo, tal como na Missa *Sine nomine* a 4 vezes. (BAS, 1957, p. 142-143)

Na música moderna, pós-renascentista, finalmente, a tradicional divisão A-B-A ou A-B-C é mantida, mas a distinção das partes não se fundamenta simplesmente

na caracterização temática, mas sim nas relações tonais. O *Christe* geralmente assume um caráter contrastante em relação ao primeiro e ao último *Kyrie*, seja no caráter, seja na tonalidade ou ainda na alternância de texturas (solo/coro, polifonia/homofonia etc.). (BAS, 1957, p. 148)

No que concerne à forma musical do *Kyrie*, há ainda uma exigência encontrada na regulamentação eclesiástica. Basicamente, ordena-se que não seja dividido em peças independentes. Tal é o que explicitamente determina, por exemplo, o Motu Proprio de São Pio X: “O *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra.”

De modo geral, a *Missa* de Nepomuceno apresenta o esquema tradicional de alternância de texturas, *homofônica* e *polifônica*, assim como *coral* e *solista*, nas diferentes declamações dos textos litúrgicos. É através deste meio que o compositor confere certa variedade sonora dentro de um âmbito bastante limitado, como é o de *duas vozes iguais*. É pelas diferentes *escritas* musicais que, primordialmente, a *Missa* se subdivide em diferentes partes claramente identificáveis. Também é este um aspecto estilístico que insere a *Missa* de Nepomuceno diretamente no seio dos ideais estéticos cecilianistas, que explicitamente colocam a polifonia palestriniana, caracterizada pela alternância de texturas dentro da escrita coral, como protótipo idealizado para a música sacra moderna.

O tipo de Missa a duas vozes, ainda que constitua um âmbito sonoro muito mais limitado que aquele comumente utilizado pelos antigos mestres polifonistas (quatro, cinco, seis vozes), também permite vários tipos de uso de texturas musicais diferentes, como facilmente o demonstra a literatura musical cecilianista.<sup>110</sup> A solução proposta por Nepomuceno em seu *Kyrie*, contudo, coincide mais uma vez com aquela de Perosi em sua Missa *Te Deum laudamus*. Ou seja, ambos conferem uma forma musical ao texto litúrgico do *Kyrie* valendo-se de uma divisão semelhante

<sup>110</sup> A título de exemplo, Nas Missas a duas vozes de Perosi é recorrente a alternância de diferentes texturas entre as seções do *Kyrie*: 1) na Missa *In honorem Beati Ambrosii*, a primeira seção do *Kyrie* é em textura *Contrapontística* e *imitativa*; a segunda seção é quase inteira com alternância das vozes, sem simultaneidade, com exceção do *eleison* final, que é em *Homofonia*; a terceira seção, enfim, intercala trechos sem simultaneidade das vozes com trechos em textura *Contrapontística*; 2) na Missa *In honorem S.S. Gervasii et Protasii*, as três seções assemelham-se na concatenação de trechos com textura *Contrapontística*, *Homofônica* e outros simplesmente com alternância não simultânea das vozes.

em termos de textura. Unindo-se este fato àquele já mencionado do uso recorrente do tema introdutório para órgão, tem-se mais um parâmetro musical que indica uma possível proximidade estilística entre as duas obras (TABELA 25).

	<b>Nepomuceno Kyrie da Missa a duas vozes</b>	<b>Perosi Kyrie da Missa “Te Deum laudamus”</b>
Solo de órgão	Introdução caracterizada como Tema	Introdução caracterizada como Tema
	c. 1 a 3	c. 1 a 4
Kyrie eleison	Homofônica – Uníssono	Homofônica – Uníssono
	c. 4 a 9	c. 4 a 6
Kyrie eleison	Contrapontística – Imitativa [Kyrie]	Contrapontística – Imitativa
	c. 10 a 13	
	Homofônica [eleison]	c. 7 a 9
Kyrie eleison	Homofônica [eleison]	Homofônica – Uníssono
	c. 14 a 16	
	Contrapontística – Imitativa [Kyrie]	
Kyrie eleison	Homofônica [eleison]	Homofônica – Uníssono
	c. 17 a 19	
	Homofônica [eleison]	
Christe eleison	Homofônica [eleison]	Homofônica – Uníssono
	c. 20 a 23	
Christe eleison	Contrapontística – Imitativa [Kyrie]	Homofônica – Uníssono
	c. 17 a 19	
Christe eleison	Homofônica [eleison]	Homofônica – Uníssono
	c. 20 a 23	
Christe eleison	Voz 1 (solista)	Voz 2 (solista)
	c. 24 a 26	c. 16 a 18
Christe eleison	Voz 1 (solista)	Voz 2 (solista)
	c. 26 a 29	c. 19 a 21
Christe eleison	Voz 1 (solista)	Voz 2 (solista)
	c. 30 a 33	c. 22 a 24
Solo de órgão	Tema da introdução	Tema da introdução
	c. 34 a 37	c. 24 a 27
Kyrie eleison	Contrapontística	Voz 1
	c. 39 a 42	c. 27 a 29
Kyrie eleison	Contrapontística	Contrapontística
		c. 30 a 33
Kyrie eleison	c. 43 a 50	Contrapontística – Imitativo
		c. 34 a 39

TABELA 25 Comparativo *Kyrie* de Nepomuceno e de Perosi – textura musical  
 FONTE: O autor (2019)

Sob o aspecto *temático*, além da dupla utilização do tema inicial para solo de órgão, deve-se destacar o uso que Nepomuceno faz de uma típica figuração melódica gregoriana. Na primeira entrada do coro, após a *introdução* instrumental, tem-se o primeiro *Kyrie eleison* cantado pelas duas vozes em uníssono e em *homofonia* com o órgão, com indicação de dinâmica *forte*. Trata-se de uma linha melódica que, em seu contorno geral e em seu inciso final, muito se aproxima do estilo de cantochão (FIGURA 111).



FIGURA 111 Nepomuceno: início do *Kyrie*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

De fato, o inciso *Fá-Sol-Lá-Lá* com o texto *eleison* pode ser considerado uma citação literal de canto gregoriano que Nepomuceno insere em sua *Missa*. Em cinco *Kyries* gregorianos encontra-se o mesmo inciso melódico com o texto *eleison* no final de alguma das frases musicais. No *Kyrie X* há as mesmas notas (*Fá-Sol-Lá-Lá*); nos *Kyries XV, XVI e XVIII* há o mesmo desenho melódico mas com as notas *Sol-Lá-Si*; enquanto que no *Kyrie V* utiliza-se as notas *Mi-Fá-Sol*, ou seja, com um semitom inicial (FIGURA 112).

FIGURA 112 Inciso melódico característico no *Kyrie* de Nepomuceno e nos *Kyries* gregorianos V, X, XV, XVI, XVIII e II (ad lib.).  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]; *Liber Usualis* (1961, p. 28, 43, 56, 59, 62 e 80)

Trata-se certamente de um pequeno motivo melódico de grande antiguidade na Liturgia romana e, haja vista a sua recorrência dentro do tradicional repertório do canto-chão, representa uma configuração musical que facilmente remete ao canto litúrgico.<sup>111</sup> Considerando-se, contudo, a linha melódica completa do primeiro *Kyrie eleison* de Nepomuceno, há uma proximidade com a melodia final da seção central das três invocações *Christe eleison* do *Kyrie I* gregoriano. Trata-se de uma descida melódica por grau conjunto no âmbito de uma 4ª justa seguida por um salto de 3ª e, finalmente, este salto é preenchido com grau conjuntos de forma ascendente (FIGURA 113).

FIGURA 113 *Kyrie* de Nepomuceno e *Kyrie I* gregoriano  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]; *Liber Usualis* (1961, p. 16)

Procedimento semelhante a este, a saber, o de inserir uma citação de melodia gregoriana no início do *Kyrie* pode ser encontrada também na *Missa Choralis* de Liszt, obra esta também marcada pela influência cecilianista. Nesta obra Liszt inicia com a melodia da antífona gregoriana *Sacerdos in aeternum* (FIGURA 114).

<sup>111</sup> “O motivo melódico final de A [Kyrie XVIII] é idêntico ao desenho A do Kyrie XVI. Este tema melódico forma parte fundamental de outras muitas melodias, inclusive acrescentando-se o adorno de semitom acima, e em uma escrita diferente (Fá-Sol-Lá-Si bemol-Lá) como ocorre no XVIII (B) de defuntos ou com a subida dissimulada do Si ao Dó que podemos ver no Kyrie I (Sol-Lá-Dó). Como destacou acertadamente Daniel Saulnier este tema (Dó-Ré-Mi ou seus correspondentes transpostos a Fá ou Sol) era o tema primitivo do canto da litania romana.” (ASENSIO, 2016, p. 244-245, tradução nossa)



FIGURA 114 Liszt: início do Kyrie da *Missa Choralis*  
 FONTE: Liszt (1918); *Liber Usualis* (1961, p. 956)

Ao final da primeira seção da peça de Nepomuceno, na terceira invocação *Kyrie eleison*, tem-se novamente um desenho melódico conclusivo que também remete ao cantochão tradicional. A Voz 1 executa uma descida melódica por grau conjunto dentro do âmbito de uma 6ª menor, de Dó até Mi; enquanto que a Voz 2 faz um movimento descendente idêntico, transposto uma 5ª justa abaixo, de Fá a Lá. Ainda que o *eleison* seja em uma textura *homofônica*, o *Kyrie* inicia-se com uma defasagem rítmica entre as vozes, o que, aliado à distância de uma 5ª justa entre ambas as linhas melódicas, caracteriza uma brevíssima passagem em textura *imitativa*. Considerando-se as relações intervalares da linha melódica da Voz 2 neste trecho tem-se praticamente o mesmo contorno melódico do último *Kyrie eleison* do *Kyrie XVI* gregoriano, no qual em *eleison* há a nota mais aguda da linha, um *Dó*, e logo em seguida há uma descida melódica por grau conjunto no âmbito de uma 6ª menor (de *Dó* a *Mi*, configurando também as relações *Semitom-Tom-Tom-Tom-Semitom*). (FIGURA 115)

FIGURA 115 Semelhança de perfil melódico entre o *Kyrie* de Nepomuceno e o *Kyrie XVI* gregoriano  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]; *Liber Usualis* (1961, p. 59)

Na seção central, *Christe eleison*, para Voz 1 solista, tem-se uma variação temática sobre a primeira frase cantada pelo coro em uníssono no início do *Kyrie*: descida melódica a partir da nota mais aguda da frase, seguida por cadência ascendente em *eleison*. Nas três invocações *Christe eleison* é este padrão que se repete, variando-se apenas, em termos melódicos, a utilização ou não de saltos ou

bordaduras. As terminações das três frases remetem também a algumas conclusões melódicas típicas do *Kyrie* gregoriano (TABELA 26).

Nepomuceno: 1º <i>Christe eleison</i>	
<i>SOLO (ad libitum)</i>	
<i>p</i> Chri - - ste e - lei - son,	
Kyrie X gregoriano	
	
Ký-ri- e e- lé- i-son.	
Nepomuceno: 2º <i>Christe eleison</i>	
<i>I</i>	
Chri - ste e - lei - - - - son,	
Kyrie VII gregoriano	
<i>8.</i>	
<b>K</b> Yri- e * e- lé- i-son.	
Nepomuceno: 3º <i>Christe eleison</i>	
<i>I</i>	
Cris - - - ste e - - lei - - - son	
Kyrie IX gregoriano	
	
Ký-ri-e e-lé- i-son.	

TABELA 26 Seção do *Christe eleison* de Nepomuceno e *Kyries* gregorianos  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]; *Liber Usualis* (1961, p. 34, 40 e 43)

A terceira seção, com as três últimas invocações do *Kyrie eleison*, inicia-se no compasso 34 com a repetição do tema inicial para órgão solo. Em seguida, retorna o *tutti* do coro após o solo da seção anterior. A Voz 1 declama duas vezes *Kyrie eleison*, enquanto a Voz 2, três vezes. Musicalmente, trata-se de uma seção que claramente contrasta com as duas seções anteriores, pois se caracteriza por uma textura coral contrapontística, com movimentos melódicos predominantemente contrários entre as duas vozes e defasagem entre as entradas do texto, gerando uma superfície sonora mais próxima à polifonia sacra tradicional.

Se, por um lado, algumas figurações melódicas das duas seções anteriores do *Kyrie* remetiam ao estilo do cantochão, há na terceira seção um tratamento de dissonâncias que aproxima a obra de Nepomuceno a determinadas características estilísticas da polifonia palestriniana. Trata-se do duplo uso da *suspensão* entre os compassos 45-46 e entre os compassos 47-48 (FIGURA 116 a 118). A escrita para órgão que utiliza Nepomuceno neste *Kyrie* é, em geral, na tradicional forma a quatro vozes e, via de regra, apresenta a voz superior como um dobramento da linha vocal. Em algumas passagens, sobretudo na segunda seção, *Christe eleison*, a parte do órgão apresenta alguns elementos melódicos e harmônicos próprios da escrita contrapontística, como por exemplo, a suspensão com bordadura no compasso 27 e as notas passagens no compasso 28.

FIGURA 116 Nepomuceno: tratamento da dissonância na linha vocal da 3ª seção do *Kyrie*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

FIGURA 117 Nepomuceno: tratamento da dissonância na parte instrumental da 3ª seção do *Kyrie*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

FIGURA 118 Nepomuceno: escrita contrapontística para órgão na 2ª seção do *Kyrie*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

Quanto ao tipo de harmonização empregada, a primeira invocação *Kyrie eleison* representa o único momento na peça em que as duas vozes estão em perfeito uníssono e em que o órgão as acompanha dobrando a linha melódica em ritmo estritamente idêntico ao coro. Neste ponto, Nepomuceno utiliza somente tríades em estado fundamental. Unindo-se este fato àquele já mencionado de que esta primeira frase remete diretamente ao estilo de cantochão, parece-nos plausível supor que o compositor aqui utiliza-se pontualmente da técnica de harmonização proposta por Niedermeyer, tal como já mencionamos que ocorre em *Cloches de Noël*, e também utilizada por Liszt e Perosi. É exatamente este procedimento que Nepomuceno parece fazer uso no início de sua *Missa*, na primeira invocação do *Kyrie eleison*.

Ao longo da escrita para órgão há acordes diatônicos somente (tonalidade de Ré menor). Digno de nota, contudo, é o fato de a peça se encerrar em Fá maior, ou seja, na relativa maior da tonalidade. Na verdade, Nepomuceno parece valer-se das diferentes possibilidades de acordes permitidas pelo uso do modo menor (dominante maior e menor, alterações do sexto e do sétimo grau etc.) para conferir um certo colorido *modal* à sua *Missa* como um todo, o que se exemplifica no uso constante da dominante menor, principalmente ao final da primeira seção e na ausência de cadência V-I nos finais de seção, dando-se preferência às relações IV-I.



FIGURA 119 Nepomuceno: uso da dominante menor (compassos 9, 16 e 22) no *Kyrie*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

The image shows three measures of voice and organ accompaniment. The first measure is in the key of D minor (one flat). The second and third measures also appear to be in D minor. The labels below the measures are: Ré m: ii<sup>9</sup><sub>6</sub>/5-v, Ré m: iv<sub>6</sub>-i, and Fá M: IV-I.

FIGURA 120 Nepomuceno: uso da relação IV-I nos finais de seção do *Kyrie*  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

**Primeira seção – Kyrie eleison (compassos 5 a 23):**

Ré m: VI III iv V i VII v

Ré m: VI III6 ii°6 III VII6 VI ii°2 v6 i ii°4/3 v  
 Fá M: IV I6 vii°6 I V6 IV vii°2 iii6 vi vii°4/3 iii

Ré m: i7 iv VII i ii°6/5 v

**Segunda seção – Christe eleison (compassos 24 a 33):**

Ré m: v6 i ii2 i

Ré m: VII9 v7 i6 V V4/3 i6 VII7 (V/III)

Ré m: III7 iv v i6/4 iv6 i

**Terceira seção – Kyrie eleison (compassos 38 a 50):**

Fá M: I I iii6 ii V2 I6 vii<sup>9</sup>6/5

Fá M:vi V<sub>6/5</sub> I7 IV V iii ii7 iii IV I

FIGURA 121 Nepomuceno: análise harmônica da parte instrumental  
 FONTE: O autor (2019)

Além da concatenação de diferentes texturas (uníssonos, imitação, homofonia, coro/solista etc.) e da estrutura harmônica (tônica – dominante menor – tônica – relativa maior), há alguns outros parâmetros que também cooperam à organização do *Kyrie*. Do ponto de vista *rítmico*, a *introdução* e a primeira seção (*Kyrie eleison* – compassos 1 a 23) estão em compasso ternário simples, com a indicação de andamento *Andante Maestoso*. A segunda seção (*Christe eleison* – compassos 24 a 33) apresenta uma alteração para quaternário simples e a indicação *Più lento*. O *Interlúdio* e a terceira seção retornam ao compasso ternário simples e ao *tempo* inicial. Esta distinção das fórmulas de compasso e dos andamentos ao longo das diferentes seções do *Kyrie* pode ser considerada um procedimento padrão nas Missas cecilianistas e tal intercalação entre ritmos binários e ternários é um procedimento recorrente também na polifonia clássica palestriniana.<sup>112</sup>

Quando às *figuras rítmicas* utilizadas, verifica-se que aproximadamente metade (47% na Voz 1 e 62% na Voz 2) dos valores de duração musical empregados por Nepomuceno no *Kyrie* correspondem à unidade de tempo dos compassos empregados. A figura de menor valor corresponde à colcheia, metade do valor da unidade de tempo. Estes dados, unidos ao andamento indicado pelo

<sup>112</sup> Considerando-se apenas as Missas a duas vozes de Perosi, verifica-se este tipo de variação de compasso e/ou de andamento: 1) na Missa *In honorem beati Ambrosii* (compassos 4/4 [*Moderato*] – 3/2 [*Più mosso*] – 3/2 [*Com vita*]); 2) na Missa *In honorem S.S. Gervasii et Protasii* (compassos 2/2 [*Andante*] – 3/2 – 2/2). Alguns autores destacam, por exemplo, o uso mais intensivo que Tomás Luis de Victoria fazia desta dinâmica binário / ternário em suas peças polifônicas quando comparado a Palestrina. (Cf. REESE, 2006; STEVENSON, 1993)



compositor, denotam o caráter *grave* que se esperava das composições sacras e ao mesmo tempo a ausência de grandes contrastes de velocidade nas linhas melódicas vocais.

Do ponto de vista da *tessitura vocal* empregada por Nepomuceno no *Kyrie*, verifica-se que o compositor não se propõe explorar os limites da voz e opta por um âmbito de altura bastante restrito. Comparando-se com as extensões comumente utilizadas para a escrita vocal, conclui-se que a gama de sons empregados por Nepomuceno enquadram a Voz 1 e a Voz 2 de sua *Missa* respectivamente como *soprano* e *contralto*. Quanto aos *intervalos melódicos* utilizados, notam-se dois fatos relevantes para uma análise estilística: 1) o amplo predomínio do movimento por grau conjunto, 83% dos intervalos melódicos usados; e 2) os saltos melódicos restritos à terças, quartas, quintas e oitavas justas. O compositor opta, assim, por uma gama de intervalos idêntica àquela própria da construção de linhas melódicas do cantochão e do contraponto palestriniano.

Do ponto de vista da *dinâmica* e do *timbre*, tanto o *Kyrie* em particular como a *Missa* em geral, não apresentam grandes especificações detalhadas de controle de dinâmica. A textura a duas vozes iguais e o órgão como instrumento exclusivo de acompanhamento obviamente limitam as possibilidades de intensidade e de cor. As marcações para órgão restringem-se a indicações iniciais para registros. Para o coro, restringem-se a algumas relações de contrastes *forte-piano* ou à marcação intermediária *mezzo forte*. Digno de nota a indicação de *piano* para toda a segunda seção, *Christe eleison*, o que, aliado à textura solista e à mudança de compasso e de andamento, explicitam o caráter diferenciado que o compositor quis conferir a tal trecho e, conseqüentemente, a clara divisão formal que imprimiu à peça.

Quanto à prosódia latina, finalmente, parâmetro este de enorme relevância na música sacra católica, observa-se que o *Kyrie* de Nepomuceno se aproxima do tratamento que o cantochão e a polifonia palestriniana procuram dar ao texto. Trata-se, basicamente, de 1) atribuir à sílaba tônica da palavra latina a *nota mais aguda* do perfil melódico quando se trata de uma declamação *silábica*, ou de 2) atribuir à sílaba tônica da palavra latina um *número maior de notas* do que as notas atribuídas às sílabas seguintes, quando se trata de uma declamação *não-silábica*. Ocorre também que o destaque à sílaba tônica não se dê no aspecto melódico, mas sim no rítmico, por meio de, por exemplo, uma maior duração conferida à nota que carrega a referida sílaba. (TABELA 27)




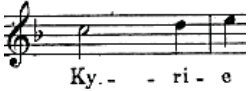




KÍ - rie	CHRÍ - te	e - LÉI - son
SILÁBICO – Sílabas tônicas como nota mais aguda		
 <p>Ky - - - - - rio Ky - - - - - rio - Ky - - - - - ri - e Ky - - - - - rie Ky - - - - - ri - e</p>	 <p>Chri - - - ste Chri - - - ste</p>	 <p>- e - lei - son e - lei - son</p>
SILÁBICO – Sílabas tônicas como nota mais longa		
 <p>Ky - - - - - ri - e</p>		 <p>- e - lei - son e - lei - son e - lei - son, e e - - - - - lei - - - - - son</p>
NÃO-SILÁBICO – Sílabas tônicas como grupo de notas		
 <p>- Ky - - - - - ri - - Ky - - - - - ri - e Ky - - - - - ri - e Ky - - - - - ri - e Ky - - - - - ri - e</p>	 <p>Cris - - - - - ste</p>	 <p>- e - lei - son - lei - son e - lei - - - - - son e - lei - - - - - son, e - - - - - lei - - - - - son - lei - - - - - son - e - - - - - lei - - - - - son e - lei - - - - - son</p>

TABELA 27 Nepomuceno: Prosódia latina no *Kyrie*  
 FONTE: O autor (2019)

De estrutura formal ordinariamente semelhante ao *Kyrie* há o *Agnus Dei*, que constitui a última peça do Ordinário da Missa: “A pronunciada afinidade de significado do texto do *Agnus Dei* com o do *Kyrie* (*Kyrie eleison* significa *Domine, miserere nobis*) sugere frequentemente uma repetição ou uma adaptação do *Kyrie*, ou, ao menos, o desenvolvimento de novos episódios sobre os mesmos temas.” (BAS, 1957, p. 153, tradução nossa)

Após o Cânon da Missa Romana, o coro e a o povo respondem *Amen* e o celebrante canta, então, o *Pater noster*, juntando-se o coro a ele apenas no canto da última frase da oração, *Sed libera nos a malo*. Após algumas orações em voz baixa do celebrante, ele canta novamente *Per omnia saecula saeculorum*, respondendo o coro com o *Amen* e, em seguida, com o *Et cum spiritu tuo*. Terminado isso, inicia-se o canto do *Agnus Dei*, que ocorre enquanto o celebrante se prepara para a Comunhão. Segundo Santo Tomás de Aquino, as palavras do *Agnus Dei* são convenientes como preparação próxima à recepção da Eucaristia:

A seguir, vem a recepção do sacramento. E primeiro, o povo é preparado para o receber, primeiramente, pela oração comum de todo o povo, que é a oração dominical, na qual pedimos “o pão nosso de cada dia nos dai hoje”; e também pela oração particular, que o sacerdote especialmente oferece pelo povo, quando diz “livrai-nos, Senhor, nós vo-lo pedimos”. Segundo, o povo é preparado pela paz, dada quando reza “Cordeiro de Deus”; pois, este é o sacramento da unidade e da paz, como se disse, mas nas missas dos defuntos, nas quais o sacrifício é oferecido, não pela paz presente, mas pelo descanso dos mortos, omite-se a paz. (AQUINO [*Summa theologiae*, III, q. 83 a .4])

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserere nobis.	Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende misericórdia de nós.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserere nobis.	Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende misericórdia de nós.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: dona nobis pacem.	Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

TABELA 28 Texto latino e tradução do *Agnus Dei* da Missa  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 970-971)

O *Agnus Dei* foi introduzido na Liturgia Romana pelo Papa Sérgio I (+701), que, sendo de família síria, já o conhecia na liturgia oriental. A tríplice invocação é repetida desde o século IX. (REUS, 1947, p. 260) Se o *Agnus Dei* é cantado em gregoriano, as palavras *Agnus Dei* são cantadas cada uma das três vezes pelos cantores solistas, cabendo ao coro e ao povo apenas o trecho a partir de *qui tollis*. (MILLS, 2008, p. 27) Na tradição polifônica, por sua vez, é comum que as duas primeiras invocações sejam a repetição de um mesmo amplo período ou estrofe

musical, sendo diferente apenas a invocação final, geralmente mais extensa e rica, em alguns casos com aumento do número de vozes.<sup>113</sup>

Na Missa de Nepomuceno, a invocação *Agnus Dei* é elaborada em uníssono pelas duas vozes em uma frase de 7 compassos em *piano* composta unicamente por movimentos melódicos em grau conjunto, partindo da tônica, Ré, atingindo a sexta ascendente, Si bemol, e repousando na subdominante, Sol. A harmonização é feita por um acorde a cada compasso, com pontuais dissonâncias a modo de retardo. A resposta *miserere nobis* se dá em uma nova frase de 7 compassos em *pianíssimo* restrita apenas a um solista da Voz 1, acompanhada por um acorde do órgão a cada compasso, configurando, harmonicamente, uma tonicização na subdominante. (FIGURA 122) O segundo *Agnus Dei* é quase uma replicação do primeiro, com exceção da terminação em Fá#, ao invés do Sol inicial, e também da condução harmônica. O *miserere nobis* é novamente restrito a um solista, desta feita da Voz 2, encerrando-se no VI grau, em típica cadência de engano. Inicia-se imediatamente um interlúdio instrumental, com o mesmo tema da introdução, mas com harmonização diferenciada. (FIGURA 123)

O terceiro *Agnus Dei*, enfim, é novamente em uníssono entre as duas vozes, em uma frase melódica cujo perfil se atém unicamente ao âmbito de três notas contíguas, Sol, Lá e Si bemol, trazendo reminiscências de arcaicos exemplares de *Agnus Dei* gregorianos, tais como o XVIII da Edição Vaticana. (FIGURA 125) A resposta *dona nobis pacem* apresenta maiores extensão e enriquecimento melódico. Em *dona nobis pacem*, há uma pontual escrita contrapontística em *piano*, retomando-se a homofonia no compasso 51 em *forte*, encerrando a frase e a peça no VI grau, em nova típica cadência de engano. O encadeamento final se dá apenas na repetição do tema instrumental, a modo de um último pós-lúdio, com estrutura tonal iv-i, cadência plagal. (FIGURA 124)

<sup>113</sup> “O *Agnus Dei* resulta composto de duas partes, a primeira que se repete, e a última que conclui. Ambas estão construídas como motetes, sempre sobre as frases temáticas do cantochão; como assim também na mesma tonalidade, e sobre a base da seguinte divisão do texto: 1. Episódio *Agnus Dei*; 2. Episódio *qui tollis peccata mundi*; 3. Episódio *miserere nobis* ou *dona nobis pacem*. Também no *Agnus Dei*, especialmente no último, os Mestres enriqueciam sua polifonia com vocalizações e repetições de palavras, de modo a conferir aos distintos episódios, a amplitude musical desejada. Na última invocação, ademais de um número maior de vozes, os antigos Mestres empregavam toda espécie de artifícios canônicos.” (BAS, 1957, p. 147-148, tradução nossa)

*MODERATO* *p*

A - gnus De - -  
A - gnus De - -

Ré m: *iv* *i*

*SOLO (ad libitum)*

- - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di. Mi - se - re - re  
- - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di.

Ré m: *VI6* *iv* *v6* *V7/III* *III6/4* *N6*

no - bis mi - - se - re - - re no - bis

Ré m: *V7/iv* *iv* *i6/4* *iv* *i*

FIGURA 122 Nepomuceno: *Agnus Dei*, compassos 1 a 19  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

*tutti*

A - gnus De - - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di  
A - gnus De - - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Mi - se - - re

Ré m: *i* *i* *VI* *iv* *IIb* *v°6* *I* *iv6* *V7*

re mi se re re no bis

Ré m: i6/4 ii°6 iv i6/4 V7 VI

FIGURA 123 Nepomuceno: *Agnus Dei*, compassos 19 a 33  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

A gnus De i qui tol lis pec ca ta mun di

Ré m: v6 VII iv III VII6

di Do na no bis pa cem

Sol m: iv6 V7 ii°6 iv i6 V7/V i6

Ré m: iv6

Do na no bis pa cem

Ré m: iv6/4 iv V7 VI iv i

FIGURA 124 Nepomuceno: *Agnus Dei*, compassos 35 a 58  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

A -gnus Dé-i, \* qui tóllis peccá-ta mún-di :

A -gnus Dé- i, \* qui tól-lis peccá-ta mún-di :

FIGURA 125 *Agnus Dei* gregoriano XVIII.  
 FONTE: *Liber Usualis* (1961, p. 63)

Assim como já verificado nas demais parte da Missa de Nepomuceno, também o *Agnus Dei* segue como modelo formal o do *Agnus Dei* da *Missa Te Deum laudamus* de Lorenzo Perosi. Ambas se iniciam com a mesma introdução instrumental das peças anteriores, apresentam o *Agnus Dei* 1 e 2 com a mesma ou quase idêntica frase melódica e alternam entre solistas das vozes 1 e 2, respectivamente, o canto de *miserere nobis*. Ao final do segundo *Agnus Dei*, ambos inserem novamente o tema instrumental a modo de interlúdio. O terceiro *Agnus Dei* é, em ambos os casos, escrito para uníssono entre as vozes e o *dona nobis pacem* é feito em textura contrapontística, encerrando-se a peça com nova aparição do tema instrumental, como pós-lúdio.

	<b>Nepomuceno <i>Agnus Dei</i> da <i>Missa a duas vozes</i></b>	<b>Perosi <i>Agnus Dei</i> da <i>Missa "Te Deum laudamus"</i></b>
Solo de órgão	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 1 a 4	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 1 e 2
<i>Agnus Dei</i> , qui tollis peccata mundi	Homofônica – Uníssono c. 5 a 11	Homofônica – Uníssono c. 3 a 7
<i>miserere nobis</i>	Voz 1 (solista) c. 12 a 18	Voz 1 c. 7 a 10
<i>Agnus Dei</i> , qui tollis peccata mundi	Homofônica – Uníssono c. 20 a 25	Homofônica – Uníssono c.11 a 15
<i>miserere nobis</i>	Voz 2 (solista) c. 26 a 33	Voz 2 c. 15 a 17
Solo de órgão	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 33 a 36	Introdução idêntica ao do Kyrie
<i>Agnus Dei</i> , qui tollis peccata mundi	Homofônica – Uníssono c. 36 a 42	Homofônica – Uníssono c. 20 a 24
<i>dona nobis pacem</i>	Contrapontística – Imitativa c. 47 a 50	Contrapontística – Imitativa
	Homofônica c. 51 a 54	
Solo de órgão	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 55 a 58	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 32 a 34

TABELA 29 Comparativo entre *Agnus Dei* de Nepomuceno e Perosi  
 FONTE: O autor (2019)

### 6.1.3. Gloria e Credo

No ordinário da Missa católica, os dois textos mais extensos e que, portanto, oferecem maior desafio aos compositores em termos de organização formal, são o *Gloria* e o *Credo*, respectivamente 2ª e 3ª das cinco peças tradicionalmente musicadas.

Quando se trata de uma Missa cantada, após o *Kyrie*, em que se implora a Deus a sua misericórdia, o sacerdote, cheio de confiança de tê-la recebido, vai ao meio do altar e entoa com júbilo o *Gloria in excelsis Deo* (“Glória a Deus nas alturas”), estendendo os braços para começar e os juntando em seguida. (GUÉRANGER, 2010, p. 32; REUS, 1944, p. 233) O *Missal Romano*, em sua edição de 1962, prevê sete melodias diferentes para a entoação do *Gloria* pelo sacerdote (FIGURA 126), cada uma das quais correspondendo a um diferente Ordinário do repertório de canto gregoriano e a diferentes tempos do ano litúrgico católico. O coro inicia o canto do *Gloria* após a primeira frase cantada pelo celebrante, que, por sua vez, recita em voz baixa o mesmo texto que é cantado pelo coro.

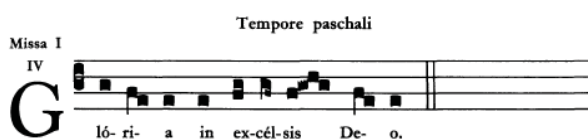


FIGURA 126 Exemplo de melodia gregoriana para entoação do *Gloria*.  
 FONTE: *Missale Romanum* (1962, p. 217)

O *Gloria* da Missa é também chamado de *Doxologia maior* ou de *Hymnus angelicus* e é encontrado, com algumas modificações, em todas as Liturgias cristãs desde aproximadamente o século III. Em Roma era cantado na Missa de Natal já antes do século VI e até o século XI era reservado aos bispos, sendo a partir de então concedido que os simples sacerdotes também o cantassem. Foi inserida na liturgia romana pelo Papa Símaco (498-514) e juntamente com o *Te decet laus* da liturgia monástica e o *Te Deum* são os únicos três hinos em prosa que sobreviveram na liturgia ocidental. Por ser um hino de júbilo, o *Gloria* é omitido nas missas de *Requiem*, nas férias e nos tempos de penitência. O texto atual do Missal é do século IX e inicia-se com as palavras que os pastores de Belém ouviram dos anjos na noite de Natal. As demais palavras são uma espécie de comentário ou glosa da frase inicial. A primeira parte proclama a glória de Deus Pai todo-poderoso; a segunda exalta o Filho único, Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo; e a terceira



ainda louva a Cristo, único santo e Senhor único, com o Espírito Santo na glória do Pai. (REUS, 1944, p. 33; BOULENGER, 1927, p. 286; ASENSIO, 2016, p. 248)

1	Glória in excélsis Deo.	Glória a Deus nas alturas.
2	Et in terra pax homínibus bonæ voluntátis.	E na terra paz aos homens de boa vontade.
3	Laudámus te.	Nós Vos louvamos,
4	Benedícimus te.	Vos bendizemos,
5	Adorámus te.	Vos adoramos,
6	Glorificámus te.	Vos glorificamos,
7	Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam.	Vos damos graças, por amor da vossa imensa glória,
8	Dómine Deus, Rex cœléstis, Deus Pater omnípotens.	Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai onipotente!
9	Dómine Fili unigénite, Jesu	Senhor, Filho unigênito, Jesus
10	Christe.	Cristo!
11	Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris.	Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai!
12	Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis.	Vós, que tirais os pecados do mundo, tende misericórdia de nós!
13	Qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram.	Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica!
14	Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis.	Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende misericórdia de nós!
15	Quóniam tu solus Sanctus. Tu	Porque só Vós sois o Santo, só
16	solus Dóminus.	Vós sois o Senhor,
	Tu solus Altíssimus, Jesu	só Vós sois o Altíssimo, Jesus
	Christe.	Cristo! Com o Espírito Santo, na
	Cum Sancto Spíritu, in glória Dei	glória de Deus Pai.
	Patris.	Amém.
	Amen.	

TABELA 30 Texto latino e tradução do *Gloria* da Missa  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 930-931)

O *Gloria* é constituído por dezesseis versículos que formam um texto em prosa e ao qual a liturgia, em sua forma mais solene, exige algum tipo de estrutura musical. Desde os primeiros cantos gregorianos na Idade Média até as grandes formas musicais do século XIX, várias foram as soluções formais encontradas pelos compositores.

Os manuscritos medievais de cantochão indicam uma grande variedade de estilos melódicos para o *Gloria* da Missa, desde versões muito simples até outras mais adornadas, ainda que sem atingir-se um grande desenvolvimento melismático. Provavelmente, desde cedo as melodias do *Gloria* eram destinadas aos grupos de cantores, *Schola cantorum*, e não à assembleia de fiéis. (ASENSIO, 2016, p. 248) Na edição Vaticana constam 19 melodias diferentes para o *Gloria*, sendo quinze correspondentes à numeração do *Kyriale* (Missas I à XV) e outros quatro *ad libitum*. A forma musical nestes *Glorias* é bastante variável. Encontram-se exemplares de um

estilo quase recitativo, tais como o *Gloria more ambrosiano*, que é simplesmente um recitativo em Lá com cadências em Sol nos finais de frase, ou também os *Glorias ad libitum* II e III, nos quais se identifica a nota recitativa de Ré com suas ornamentações características. Há também o uso recorrente ao longo das diferentes frases de um mesmo motivo melódico, tal como o motivo Do-Ré-Mi no *Gloria* XIII. Há, em outros casos, o uso de uma mesma fórmula melódica repetida ao longo de praticamente todo o *Gloria* com as devidas adaptações ao texto, tal como ocorre no *Gloria* XV (entoação Mi-Sol-Lá; recitação: Lá; cadência: Lá-Sol-Mi). Finalmente, há os *Glorias* gregorianos com maior complexidade melódica e ordenamento modal, tais como os *Glorias* V e VIII, além daqueles historicamente mais recentes cujas melodias são de caráter mais livre, com a presença ou não de motivos que tematizam a composição, como o *Gloria* IV. (ASENSIO, 2016, p. 250-252)

Na polifonia sacra renascentista de Palestrina, por sua vez, a Missa enquanto forma musical caracterizava-se pelo tratamento de todas as partes do Ordinário a partir sempre de uma base temática pressuposta (uma melodia gregoriana, uma canção ou uma melodia original). Sobre as frases do tema musical o compositor elaborava os diferentes trechos em forma de motetos, desenvolvendo o *cantus firmus* de maneira sempre nova. No caso específico do *Gloria*, dada a extensão do texto, requeria-se uma repetição do *cantus firmus* ou a alternância de episódios temáticos com outros livres, cabendo ao compositor a escolha de como realizar as repetições e os elementos intermediários. Era comum na missa palestriniana que fossem evitadas quanto possível as vocalizações e as repetições de palavras, procedimentos estes que tendiam a prolongar ainda mais a peça. Daí resulta que o *Gloria* polifônico geralmente aproximava-se da declamação silábica do texto e, em geral, evitavam-se as repetições de palavras. Também se costumavam empregar alterações de ritmo e de textura vocal. (BAS, 1957, p. 141-146)

Ainda que o modelo polifônico renascentista tenha se mantido em uso na chamada *prima pratica* ou *stile antico* nos séculos XVII e XVIII, a influência da música profana, sobretudo operística, sobre a música sacra conduziu a que o *Gloria* tivesse seus diferentes versículos adaptados a peças musicais de caráter independente, perdendo-se, assim, o caráter orgânico e uno encontrado nos *Glorias* do antigo cantochão e na polifonia clássica. Assim, por exemplo, é comum no Classicismo do século XVIII que alguns versículos do *Gloria* sejam musicados pelos

compositores como árias para solistas, duetos etc.<sup>114</sup> Ao longo do século XIX, no contexto do *cecilianismo* e dos documentos eclesiásticos, tem-se uma postura de rechaço a este caráter concertante e teatral dado às peças musicais litúrgicas. No *Regulamento para Música Sacra* de 1884, por exemplo, há uma referência explícita à segmentação comumente feita aos textos litúrgicos: “É proibido dividir-se em partes absolutamente individuais os versos do texto sagrado do Kyrie, Gloria, Credo etc., em detrimento do conjunto”. Também o Motu Proprio de São Pio X fará nova referência explícita à necessidade de se conservar a unidade formal na música empregada nos textos litúrgicos, nomeando explicitamente o *Gloria* da Missa.

A partir de tais restrições e alinhado à retomada da polifonia antiga de Palestrina, observa-se em boa parte do repertório sacro deste período um retorno à antiga forma orgânica do *Gloria*, ainda que agora sob um plano de relações *tonais* bem definidas. Esta forma moderna de se conferir unidade estrutural ao referido texto litúrgico é descrita por Bas em seu tratado de formas musicais<sup>115</sup> e é facilmente verificado no amplo repertório produzido por compositores influenciados pelos ideais cecilianistas. Primeiramente, Bas apresenta a divisão dos versículos do *Gloria* em *quatro* grupos distintos. A primeira, do início até *Glorificamus te*; a segunda, de *Gratias agimus* até *Filius Patris*; a terceira, de *Qui tollis peccata mundi* até *Qui sedes*

---

<sup>114</sup> A título de exemplo, pode-se citar o *Gloria* da *Missa pastoril* para a noite de Natal do Pe. José Maurício Nunes Garcia, na qual o primeiro versículo, *Gloria in excelsis Deo*, é um festivo trecho coral homofônico, enquanto que o seu complemento *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* é reservado a um solo de barítono, após o qual repete-se o trecho coral, constituindo uma pequena forma A-B-A em Dó maior. Os versículos *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* constituem uma ária para solo de soprano, com a típica escrita operística. Em *Gratias agimus tibi* retoma-se a escrita coral homofônica, em andamento tranquilo, alternado com trecho de maior animação em *Domine Deus*, configurando nova forma A-B-A (Dó maior). No versículo *Qui tollis peccata mundi* tem-se uma ária para contralto (Mi bemol maior). Em *Quoniam tu solus sanctus* tem-se solo de soprano com trio de baixos (Fá maior). O *Gloria* encerra-se com novo trecho festivo para Coro homofônico (Dó maior). Este modelo formal, longe de ser exclusivo ao compositor brasileiro, é um esquema facilmente encontrado também nas grandes Missas de W. A. Mozart (1756-1791) e J. Haydn (1732-1809). Não deixa de ser paradoxal que o próprio Nepomuceno, diretamente interessado no processo de regulamentação da música sacra em consonância com as normativas romanas, tenha regido na inauguração da Igreja da Candelária (Rio de Janeiro) justamente a Missa de Santa Cecília (1826), do Pe. José Maurício Nunes Garcia, na qual se encontram vários trechos escritos na forma de árias virtuosísticas: “Muitas das árias compostas depois de 1809 foram dedicadas aos *castrati* italianos e escritas em tessituras pouco apropriadas para as vozes normais.” (MARIZ, 1983, p. 51) O *Laudamus* dessa Missa, por exemplo, é uma ária para soprano com aproximadamente 10 minutos de duração, exigindo grande envergadura técnica em razão da tessitura vocal empregada, das sequências de coloraturas e dos saltos presentes na linha melódica.

<sup>115</sup> Ainda que seja uma referência teórica que não abarca os recentes desenvolvimentos ocorridos no âmbito da análise de formas musicais, o tratado de Giulio Bas foi utilizado na presente pesquisa em razão de sua abordagem da questão da música litúrgica católica e também de sua proximidade à teoria da forma musical conforme entendida na época de Alberto Nepomuceno.

*ad dexteram Patris*; e a quarta, enfim, a partir de *Quoniam tu solus sanctus* até o final. (BAS, 1944, p. 149)

Em seguida, explica mais detalhadamente como cada versículo deve ser diferenciado dentro de cada um dos quatro grupos:

A: Existem duas partes: I. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. II. *Laudamus te* etc. Partes que poderiam ser: a primeira, um período fechado, evidentemente tonal; a segunda um período modulante que conduza firmemente ao segundo grupo de versículos.

B: O texto está composto de quatro versículos, aos quais se podem corresponder quatro períodos musicais de caráter e de tons variados, mas diretamente contrastantes, constituindo uma pequena forma a-b-c-a', ou ainda a-a'-b-a'', ou ainda a-b-a'-b' ou ainda a-b-c-b'; resumindo, qualquer forma, mas sempre orgânica.

C: Aqui existem três versículos que sugerem três períodos musicais, dispostos também de maneira orgânica, p. ex.: a-b-a', ou ainda a-a'-b etc.

A': A parte final tem um texto evidentemente conclusivo, a modo de peroração, de exaltação à qual não é difícil adaptar a música da primeira parte A, com base em um primeiro amplo período compreendido entre *Quoniam* e *Jesu Christe*; e de um segundo, no *Cum Sancto Spiritu*. Talvez seria conveniente inverter a disposição empregada no começo; isto é, começar em *Quoniam* com o período movido e modulante usado em *Laudamus te* etc., e terminando com o período claramente temático e tonal usado para *Et in terra pax*. (BAS, 1944, p.149-150, tradução nossa)

Um dos procedimentos empregados para a distinção dos grupos de versículos é a alternância de texturas, aumentando-se ou reduzindo-se o número de vozes ou contrastando trechos de solos e de coro. Uma aplicação ampla e constante deste tipo de estruturação musical do *Gloria* pode ser verificada nas Missas de Lorenzo Perosi, pois, via de regra, as quatro seções são claramente distintas por meio de alterações na textura, contrastes de dinâmica e alternâncias entre compassos binários e ternários. A unidade é conferida por meio se um plano claramente tonal, geralmente a tônica na 1ª e na 4ª parte e tonalidades vizinhas ou pontes modulatórias na 2ª e na 3ª parte. (TABELA 31)

	1ª PARTE <i>Et in terra ...</i>	2ª PARTE <i>Gratias agimus ...</i>	3ª PARTE <i>Qui tollis ...</i>	4ª PARTE <i>Quoniam ...</i>
Missa "Pontificalis" (Soprano, Tenor, Barítono e Órgão) 1896	c. 1 a 21 Coro (homofonia, vozes alternadas) Ré m – Ré M / Compassos 3/2 e final 2/2	c. 21 a 61 Solistas (imitação, homofonia, voz isolada), Coro (homofonia), Solistas (imitação vozes isolada) Ré M / Compasso 2/2	c. 62 a 106 Coro (imitação, voz isolada, homofonia) Ré m / Compasso 3/2	c. 107 a 167 Coro (imitação, voz isolada, homofonia) Ré M / Compasso 2/2
Missa "Secunda Pontificalis" (Contralto, Tenor, Baixo e Órgão) 1906	c. 1 a 27 Coro (voz isolada, homofonia, imitação) Forte Mi M / Compasso 4/4	c. 28 a 59 Coro (homofonia, imitação) Piano, Forte Mi M / Compasso 4/4	c. 60 a 104 Solistas (vozes isoladas), Coro (homofonia, vozes alternadas, imitação) Mi m / Compasso 4/4 Piano, Pianissimo Compasso 3/4 (Adagio)	c. 105 a 165 Coro (homofonia, imitação) Mi M / Compasso 4/4 e 3/4 * Cum Sancto Spiritu ... em forma de Fuga

TABELA 31 Forma musical do *Gloria* em duas Missas de Perosi  
 FONTE: O autor (2019)

Também se pode observar este modelo formal do *Gloria* em obras de compositores que apenas eventualmente aderiram aos ideais cecilianistas, tais como F. Liszt (1811-1886) e A. Bruckner (1824-1896). A *Missa Choralis* de Franz Liszt (1811-1886), por exemplo, composta em 1865, ano em que o compositor recebeu Ordens menores em Roma, denota um alinhamento a uma postura mais austera da música sacra, no sentido de afastar-se da música religiosa sinfônica e aproximar-se da sonoridade do canto gregoriano e da polifonia sacra antiga. A referida *Missa* é escrita para coro a 4 vozes, sendo o acompanhamento do órgão simplesmente um dobramento das vozes. O *Gloria*, especificamente, apresenta a mesma supracitada divisão dos versículos do texto litúrgico em quatro grupos, sendo os pontos de articulação claramente definidos por mudanças de andamento e de fórmulas de compasso ou pela textura coral.

Quanto ao *Credo*, enquanto forma musical, a necessidade de divisão do texto em seções dentro de um plano tonal mais amplo é semelhante àqueles empregados no *Gloria*. Liturgicamente, o *Credo* é cantado após a leitura do Evangelho na Missa: “Lido o Evangelho, canta-se o símbolo da fé, pelo qual todo o povo mostra o seu assentimento à fé, na doutrina de Cristo.” (AQUINO [*Summa theologiae*, III, q. 83 a. 4]) “O fim do Credo é o assentimento solene às doutrinas ouvidas no evangelho e na homilia, e a preparação para os mistérios da fé a realizar-se na missa dos fiéis.” (REUS, 1944, p. 238-239) No Rito Romano ele é cantado aos domingos e nas festas de que se faz nele alguma menção, como nas de Cristo, de Nossa Senhora ou na dos Apóstolos. O texto do *Credo* da Missa é aquele formulado pelos concílios de Nicéia (325) e de Constantinopla (381):

<p>Credo in unum Deum:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibílium ómnium et invisibílium.</li> <li>2. Et in unum Dóminum Jesum Christum, Fílium Dei unigénitum.</li> <li>3. Et ex patre natum, ante ómnia saécula.</li> <li>4. Deum de Deo, lumen de lúmine, Deum verum de Deo vero.</li> <li>5. Génitum, non factum, consubstatiálem Patri: per quem ómnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salútem descéndit de caelis.</li> <li>6. ET INCARNATUS EST DE SPIRITU</li> </ol>	<p>Creio em um só Deus,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra, de todas as coisas, visíveis e invisíveis.</li> <li>2. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho unigénito de Deus,</li> <li>3. nascido do Pai antes de todos os séculos;</li> <li>4. Deus nascido de Deus, Luz nascida da Luz, Deus verdadeiro nascido de Deus verdadeiro;</li> <li>5. gerado, não criado, consubstancial ao Pai, e por quem tudo foi criado. O qual, por amor de nós, os homens, e para nossa salvação, desceu dos céus.</li> <li>6. E INCARNOU, POR OBRA DO ESPÍRITO</li> </ol>
---	--

<p>SANCTO EX MARIA VIRGINE: ET HOMO FACTUS EST.</p> <p>7. Crucifixus etiam pro nobis: sub Póntio Piláto, passus, et sepúltus est.</p> <p>8. Et resurrexit tértia die, secúndum Scriptúras.</p> <p>9. Et ascéndit in caelum: sedet ad dexteram Patris.</p> <p>10. Et íterum ventúrus est cum glória iudicáre vivos, et mórtuos: cujus regni non erit finis.</p> <p>11. Et in Spíritum Sanctum, Dóminum, et vivificátem: qui ex Patre, Filióque procedit.</p> <p>12. Qui cum Patre, et Fílio simul adorátur, et conglorificátur: qui locútus est per Prophétas.</p> <p>13. Et unam sanctam cathólicam et apostólicam Ecclésiám.</p> <p>14. Confíteor unum baptísma in remissionem peccatórum.</p> <p>15. Et exspécto resurrectionem mortuórum.</p> <p>16. Et vitam + ventúri saeculi. Amen.</p>	<p>SANTO, NO SEIO DE MARIA VIRGEM, E FEZ-SE HOMEM.</p> <p>7. Também por amor de nós, foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu a morte e foi sepultado.</p> <p>8. Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras.</p> <p>9. Subiu ao Céu, e está sentado à direita do Pai.</p> <p>10. De novo há-de vir, cercado de glória, julgar os vivos e os mortos; e o seu reino não terá fim.</p> <p>11. Creio no Espírito Santo, Senhor e vivificador, que procede do Pai e do Filho;</p> <p>12. o qual é, com o Pai e o Filho, igualmente adorado e glorificado; e falou pela boca dos profetas.</p> <p>13. Creio na Igreja, uma, santa, católica e apostólica.</p> <p>14. Reconheço um só batismo para remissão dos pecados.</p> <p>15. Espero a ressurreição dos mortos</p> <p>16. e a vida + do século futuro. Amém.</p>
---	--

TABELA 32 Texto latino e tradução do *Credo* da Missa  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 934-935)

Segundo Bas (1957, p. 146), os polifonistas antigos tratavam musicalmente o *Credo* da mesma maneira que o *Gloria*, isto é, procurando empregar maior variedade no ritmo, na seleção e no número de vozes. Como sugestão de estruturação formal ao *Credo*, Bas indica uma tríplice divisão em grandes partes, cada uma das quais inicia-se com um versículo característico, na tonalidade principal (T.P.). Cada parte compreende 5 versículos, agrupados 2+3 e 3+2:

I.	T.P. 3	<i>Patrem omnipotentem [...]</i>
		<i>Et in unum Dominum [...]</i>
		<i>Et ex Patre natum [...]</i>
	2	<i>Deum de Deo [...]</i>
		<i>Genitum, non factum [...]</i>
II.	T.P. 2	<i>Qui propter nos [...]</i>
		<i>Et incarnatus est [...]</i>
	3	<i>Crucifixus [...]</i>
		<i>Et resurrexit [...]</i>
		<i>Et ascendit in coelum [...]</i>
III.	T.P. 2	<i>Et iterum [...]</i>
		<i>Et in Spiritum Sanctum [...]</i>
	3	<i>Qui cum Patre [...]</i>
		<i>Et unam sanctam [...]</i>
		<i>Confiteor [...]</i>
CODA	T.P.	<i>Et expecto [...]</i>
		<i>Et vitam venturi saeculi. Amen.</i>

TABELA 33 Forma musical para o *Credo* da Missa  
 FONTE: Bas (1957, p. 150-151)

O tratamento musical que Nepomuceno dá aos textos litúrgicos do *Gloria* e do *Credo* em sua Missa baseia-se, conforme já mencionado, na articulação de seções caracterizadas cada qual por um tipo de textura, valendo-se, pois, da oposição homofonia/imitação e solista/*tutti*. Quanto à segmentação do texto e sua correlata organização em termos musicais, o esquema formal empregado por Nepomuceno coaduna-se com a formulação proposta por Bas.

Analisando-se a estrutura do *Gloria* de Nepomuceno, observa-se que, após a introdução instrumental, as duas vozes cantam do compasso 5 ao 13 o verso *Et in terra...* em dinâmica *forte* e em textura homofônica, com o *Et in terra* em uníssono, expressando, assim, o sentido de júbilo do texto. O órgão praticamente dobra as vozes e complementa as tríades, configurando uma frase com clara conotação harmônica dentro do âmbito da tonalidade de Fá maior. O ritmo harmônico desta frase inicial é constituído por basicamente um acorde, em estado fundamental ou em primeira inversão, a cada nota da linha vocal. Dos quinze acordes, o IV grau aparece cinco vezes; o V grau, quatro vezes; o I grau, quatro vezes; e o ii grau, duas vezes, indicando o predomínio de progressões harmônicas convencionais. Em termos fraseológicos, trata-se de uma estrutura binária, com a primeira frase do compasso 5 ao 9 e a segunda, do compasso 10 a 13, ambas se encerrando na dominante da tonalidade (Dó maior). (FIGURA 127)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal parts (I and II) and the organ part. The organ part is labeled 'ORGAM' and plays a rhythmic accompaniment. The lyrics are: 'Et in terra...'. The second system (measures 5-6) shows the vocal parts and the organ part. The lyrics are: 'pax ho-mi-ni-bus: bo-nae vo-lun-ta-tis.'. The third system (measures 7-13) shows the vocal parts and the organ part. The lyrics are: 'pax ho-mi-ni-bus: bo-nae vo-lun-ta-tis.'.

FIGURA 127 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 1 a 13  
 FONTE: O autor (2019)

Do compasso 14 ao 31 há a música correspondente ao texto *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*. No compasso 14 indica-se um *rallentando* e no compasso seguinte há a dinâmica *piano* acompanhada de uma mudança de registro no órgão. Quanto à textura, mantém-se a mesma escrita musical dos primeiros 13 compassos, a saber, homofonia estrita com breves trechos em uníssono. Diferentemente da primeira frase, contudo, encontra-se agora uma condução harmônica que explora algumas oposições de modo e relações tonais mais ricas que as da frase anterior. Em *laudamus te*, nos compassos 14 e 15, permanece-se na tônica de Fá maior, mas nos dois compassos seguintes, em *benedicimus te*, Nepomuceno insere o acorde de Ré menor (vi grau) conduzindo a Dó maior, gerando uma rápida tonicização na dominante. Nos compassos 20 a 22 encontra-se um novo encadeamento em *adoramus te* (IV-ii-V7), preparando a declamação de *glorificamus te* novamente com acordes diatônicos de Fá maior, mas concluindo em Ré menor, numa espécie de cadência de engano. O ritmo harmônico apresenta um acorde aproximadamente por compasso. Em termos fraseológicos, encontra-se novamente uma estrutura binária, com o primeiro período entre os compassos 14 a 22 (9 compassos) e o segundo entre os compassos 25 a 28. (FIGURA 128)

The musical score for Figure 128 consists of two systems. The first system (measures 14-22) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te A-do-ra-mus". The piano accompaniment includes dynamics like *rall.*, *p*, and *pp*. The second system (measures 22-28) continues the vocal line with lyrics: "te Glo-ri-fi-ca - mus te". The piano accompaniment includes dynamics like *f* and *cresc.*.

FIGURA 128 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 14 a 28  
 FONTE: O autor (2019)



Do compasso 32 ao 48 há duas frases musicais claramente definidas, sendo a primeira com o texto *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*; e a segunda: *Domine Deus Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*. A primeira é reservada a um solista da Voz 2 e a segunda, a um solista da Voz 1. A dinâmica indicada para ambas as frases é *piano* e consta ainda a indicação de *ad libitum*, resultando em um breve trecho de caráter mais livre, próximo a um tom declamatório. Harmonicamente, há um plano convencional: a primeira frase (compassos 32 a 40) em Fá maior conduzindo à dominante da tonalidade; e a segunda frase (compassos 41 a 48) construída como uma tonicização da própria dominante. A quase idêntica extensão das duas frases (9 e 8 compassos, respectivamente), aliada à alternância de vozes solistas que as executam e ao mesmo motivo melódico inicial (nota repetida, 3ªM asc. e 4ªj asc. no compasso 32 e mesmo motivo invertido no compasso 41) revelam uma estrutura pontualmente simétrica neste trecho. (FIGURA 129)

32

SOLO (*ad libitum*)

*p* Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi propter ma - gnam glo-ri-am tu -

40

SOLO (*ad libitum*)

Do-mi-ne De-us Rex coe - lis - tis De-us Pa-ter-o - mni - po - tens

am

*p*

FIGURA 129 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 32 a 48

FONTE: O autor (2019)

Entre os compassos 49 a 55 encontra-se uma breve frase em escrita homofônica sobre o texto *Domine Fili unigenite Jesu Christe*, em dinâmica *piano* e em seguida *pianíssimo*. Harmonicamente há uma tonicização na relativa menor (Ré menor), definida pelo encaminhamento à dominante (Lá maior) no compasso 55.

Após a fermata, indica-se *meno mosso* e entre os compassos 56 e 65 tem-se uma frase de textura contrapontística com o texto *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*. As duas vozes alternam-se nos compassos 56 a 60 na execução do mesmo tema e entre os compassos 61 e 65 há uma defasagem na declamação do texto, conferindo a esta frase um caráter imitativo-polifônico. Entre os compassos 66 a 70 as duas vozes voltam à escrita homofônica, em estrito uníssono. Esta alternância entre polifonia e uníssono (compassos 56 a 70) está inteiramente em Ré menor, ainda que Nepomuceno ora se utilize tanto da sensível como do acorde menor do v grau, conferindo, assim, uma sonoridade semelhante à do *Kyrie* da mesma *Missa*, no qual a escala de Ré menor é explorada tanto em seu aspecto modal como em seu perfil marcadamente tonal. (FIGURA 130)

49 *p TUTTI* Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te *pp rit.*

56 *MENO MOSSO* Do-mi-ne De-us Ag-nus De-

63 *ritad.* - i Fi-li-us Pa-tris *ritad.*

FIGURA 130 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 49 a 70  
 FONTE: O autor (2019)

Do compasso 71 ao 80 há mais um trecho com duas frases para solistas (*ad libitum*) com uma mudança na fórmula de compasso, de 3/4 para 4/4: a primeira na Voz 1, do compasso 71 ao 76, com o texto *Qui tollis peccata mundi miserere nobis* em *pianissimo*; e a segunda na Voz 2, do compasso 77 a 80, com o texto *Qui tollis peccata mundi*. Harmonicamente, a primeira frase encontra-se claramente em Ré menor com encaminhamento para a dominante (Lá maior) e a segunda encerra-se no VII grau (Dó maior), conduzindo a Fá maior na frase seguinte. Melodicamente, estas duas frases solistas são constituídas por graus conjuntos, com exceção de um salto de 3ª menor no compasso 78, conferindo-se, assim, a este trecho um caráter declamatório, quase recitativo. (FIGURA 131)

FIGURA 131 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 71 a 80  
 FONTE: O autor (2019)

Do compasso 81 a 92 volta-se ao *tutti* do coro em dinâmica *forte* e com textura homofônica e quase inteiramente em uníssono. Do compasso 85 em diante, a dinâmica é reduzida a *piano* e a Voz 2 encerra o trecho com uma frase conduzindo novamente à dominante (Lá maior) de Ré menor. No compasso 92, último deste trecho, há na parte do órgão uma suspensão com bordadura, o que, aliado à harmonia de dominante, confere um ponto de articulação no qual se unem o sentido de fechamento e a expectativa por continuidade. (FIGURA 132)

81 *TUTTI*  
*f* Su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram  
*TUTTI*  
 Su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

85  
 Qui se - des ad dex - te - ram

89  
 Pa - tris mi - se - re - re no - bis.

FIGURA 132 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 81 a 92  
 FONTE: O autor (2019)

No compasso 93 volta-se à fórmula de compasso 3/4, tal como no início, e encontra-se no órgão o mesmo tema introdutório dos compassos 1 a 4. Nepomuceno confere, assim, um sentido de coerência formal ao *Gloria* por meio da repetição do tema inicial e também pela constituição melódico-harmônica da frase seguinte cantada pelo coro. Com efeito, entre os compassos 98 e 100 tem-se o coro em homofonia cantando *Quoniam tu solus sanctus* com praticamente a mesma melodia que dá início ao *Kyrie* da mesma Missa. (FIGURA 133) Em termos harmônicos, tem-se nos compassos 97 a 110 um claro desenvolvimento típico em Ré menor, finalizando-se na dominante (Lá maior, compasso 110). Melodicamente há uma ascensão nos compassos 106 e 107, constituindo o ponto culminante, isto é, as notas mais agudas empregadas nas duas vozes ao longo do *Gloria*. Parece haver

aqui certo simbolismo musical, uma vez que tais notas agudas coincidem com a palavra *altissimus* do texto litúrgico. Quanto à textura, Nepomuceno novamente alterna breve trecho de homofonia (compassos 98 a 100) com trecho de caráter imitativo (compassos 101 a 107) e retorno à homofonia (compassos 108 a 110) (FIGURA 134).

Figure 133 shows the musical score for the Kyrie, measures 81 to 92. It consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the word "Kyrie" in measure 81. The piano accompaniment begins in measure 81 with a piano (*p*) dynamic and includes markings for crescendo (*cresc.*) and forte (*f*).

FIGURA 133 Nepomuceno: *Kyrie*, compassos 81 a 92  
 FONTE: O autor (2019)

Figure 134 shows the musical score for the Gloria, measures 93 to 110. It consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the text "Quo-ni-am tu" in measure 93. The piano accompaniment includes markings for piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and rallentando (*rall.*).

FIGURA 134 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 93 a 110  
 FONTE: O autor (2019)

O *Gloria* encerra-se com *Cum Sancto Spiritu in gloria dei Patris* e o *Amen* final. (FIGURA 135) Tal trecho é constituído por duas frases (compassos 111 a 115 e entre 116 a 119), sendo ambas de estrita textura imitativa, com o texto *Cum Sancto Spiritu*. Em seguida, tem-se novamente uma estrutura com duas frases (compassos 120 a 124 e entre 125 e 129), sendo ambas de textura homofônica, com o texto *in gloria Dei Patris*. No *Amen* final, Nepomuceno retoma o segmento inicial do tema introdutório do órgão (compasso 1 e compasso 93), mas reserva a melodia em uníssono às duas vozes do coro e emprega a cadência plagal em Ré maior. Todo o trecho final a partir do compasso 111 encontra-se em Ré maior e a cadência IV-I é recorrente no trecho de textura imitativa: a primeira frase (compassos 111 a 114) encerra-se no IV grau (Sol maior) de Ré maior e a segunda frase (compassos 116 a 119) contempla o acorde de Dó maior como IV/IV (subdominante da subdominante). No trecho de textura homofônica, o uso do IV grau restringe-se ao seu emprego tradicional no encadeamento típico I-IV-V-I nos compassos 120 a 124. Na frase final, antes do *Amen*, entre compassos 125 e 129, Nepomuceno reserva um acorde distinto a cada nota da melodia e conduz a uma cadência de engano (vi grau) no compasso 129.

110

te Cum Sanc - cto Spi - ri - tu Cum San - cto

Cum San - cto Spi - ri - tu Cum

117

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in

San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in

FIGURA 135 Nepomuceno: *Gloria*, compassos 111 a 131  
 FONTE: O autor (2019)

Realizando-se uma análise comparativa entre este *Gloria* de Nepomuceno, com sua mencionada divisão formal convencional, e aquele da *Missa Te Deum laudamus* de Perosi observa-se que há dois tipos de intertextualidade musical. Em primeiro lugar, uma *citação de esquema formal*. De fato, ainda que a divisão orgânica quadripartite do *Gloria*, conforme também formulada por Bas, seja algo convencional no repertório sacro dos séculos XIX e XX, o modo como Nepomuceno organiza concretamente as diferentes seções internas e as articula entre si em termos de textura, identidade temática e organização harmônica praticamente coincide com a do referido *Gloria* de Perosi. Primeiramente, tanto o *Gloria* de Nepomuceno como o de Perosi iniciam-se com o mesmo tema introdutório com solo de órgão utilizado nos respectivos *Kyries*. Em segundo lugar, a alternância de andamentos e de fórmulas de compasso se dá da mesma maneira em ambas as peças, corroborando a mesma divisão formal. Em terceiro lugar, enfim, os pontos em que ocorrem mudanças na textura musical, seja de *tutti* para solo ou de homofonia para imitação, são praticamente os mesmos em ambos os *Glorias*. (TABELA 34)

Perosi <i>Gloria da Missa "Te Deum laudamus"</i>		Nepomuceno <i>Gloria da Missa a duas vozes</i>	
Moderato Compasso 4/4	<i>Et in terra pax ...</i> c. 1 a 52	Maestoso Compasso 3/4	<i>Et in terra pax ...</i> c. 1 a 55
- Compasso 3/4	<i>Qui tollis peccata mundi ...</i> c. 53 a 91	Andante Compasso 4/4	<i>Qui tollis peccata mundi ...</i> c. 56 a 92
Con vita Compasso 4/4	<i>Quoniam tu solus sanctus ...</i> c. 92 a 115	1º Tempo Compasso 3/4	<i>Quoniam tu solus sanctus ...</i> c. 93 a 131

TABELA 34 Alternância de andamentos e de fórmulas de compasso no *Gloria*  
 FONTE: O autor (2019)

	Nepomuceno <i>Gloria da Missa a duas vozes</i>	Perosi <i>Gloria da Missa "Te Deum laudamus"</i>
<i>Gloria in excelsis deo.</i>	<i>Cantado pelo celebrante em cantochão</i>	<i>Cantado pelo celebrante em cantochão</i>

Solo de órgão	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 1 a 4	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 1 a 3
Et in terra pax hominibus	Homofônica – Uníssono [ <i>et in terra</i> ] c. 5 e 6	Homofônica – Uníssono
	Homofônica [ <i>pax hominibus</i> ] c. 7 a 9	
	Homofônica [ <i>pax hominibus</i> ] c. 10 a 13	Contrapontística c. 7 a 9
Laudamus te.	Homofônica – Uníssono c. 14 e 15	Homofônica – Uníssono c. 10 e 11
Benedicimus te.	Homofônica c. 16 a 19	Homofônica – Uníssono c. 12 a 14
Adoramus te.	Homofônica c. 20 a 22	Homofônica c. 15 a 17
Glorificamus te.	Homofônica c. 25 a 28	Contrapontística c. 18 a 20
Solo de órgão	c. 29 a 31	c. 21 a 23
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Voz 2 (solista) c. 32 a 40	Voz 2 (solista) c. 24 a 29
	Voz 1 (solista) c. 41 a 48	Voz 1 (solista) c. 30 a 37
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	Homofônica c. 49 a 55	Voz 2 (solista) c. 38 a 42
	Contrapontística – Imitativa c. 56 a 65	Contrapontística – Imitativa c. 43 a 48
Filius Patris.	Homofônica – Uníssono c. 66 a 70	Homofônica – Uníssono c. 49 a 52
	Voz 1 (solista)	Voz 1 (solista) c. 53 a 57
miserere nobis.	c. 71 a 76	Voz 2 (solista) c. 58 a 61
	Voz 2 (solista) c. 77 a 80	Voz 1 (solista) c. 62 a 65
suscipe deprecationem nostram.	Homofônica – Uníssono [ <i>suscioe deprecati ...</i> ] c. 81 e 82	Homofônica – Uníssono
	Homofônica [... <i>onem nostram</i> ] c. 83 e 84	
	Voz 2 c. 87 a 92	Voz 2 (solista) c. 77 a 85
Solo de órgão	Idêntico à introdução c. 93	Diferente da introdução c. 86 a 91
Quoniam tu solus Sanctus.	Homofônica – Uníssono c. 98 a 100	Homofônica – Uníssono c. 95 a 97
Tu solus Dominus.	Contrapontística – Imitativa c. 101 a 104	Contrapontística – Imitativa c. 95 a 97
	Contrapontística – Imitativa [ <i>Tu solus Altissimus</i> ] c. 105 a 107	Homofônica – Uníssono c. 98 a 103
Homofônica [ <i>Jesu Christe</i> ] c. 108 e 109		
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.	Contrapontística – Imitativa c. 111	Contrapontística – Imitativa c. 105 a 108
	Homofônica – Uníssono c. 130 e 131	Homofônica – Uníssono c. 113 a 115

TABELA 35 Comparativo entre *Gloria* de Nepomuceno e Perosi (Missa *Te Deum laudamus*)  
 FONTE: O autor (2019)



O segundo tipo de intertextualidade corresponde a uma *apropriação de elemento temático*. Trata-se do trecho *Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris* (FIGURA 136 e 133). Nepomuceno dá música a este versículo através de uma estrutura fraseológica binária, sendo a primeira de escrita claramente imitativa a partir do motivo *Lá-Ré* (com ritmo semínima pontuada-colcheia-semínima-semínima) na Voz 1 e a imediata repetição/resposta na Voz 2 em *Domine Deus*. Em seguida, em *Agnus Dei*, compasso 60, escreve novamente uma frase de caráter contrapontístico, ainda que não imitativo, e, finalmente, encerra com *Filius Patris* em estrito uníssono das duas vozes. Harmonicamente, tem-se o trecho iniciando-se em Ré menor (*Domine Deus*), tonicização na relativa maior, Fá maior (*Agnus Dei*), e encerramento na dominante, Lá maior (*Filius Patris*). Perosi, por sua vez, faz procedimento quase idêntico. Em primeiro lugar, tem-se o mesmo motivo melódico (4ª ascendente) *Si-Mi* (com ritmo semínima-colcheia-colcheia-mínima) como pergunta/resposta entre as duas vozes em *Domine Deus*, compasso 42. Em segundo lugar, no compasso 44, o *Agnus Dei* inicia-se com as vozes defasadas e, finalmente, no compasso 49 o *Filius Patris* é em estrito uníssono. Harmonicamente, tem-se neste trecho uma clara afirmação da tônica, Si menor, tanto em *Domine Deus* (relação IV-I) como em *Agnus Dei* (V-I), e em *Filius Patris* um encaminhamento à dominante, Fá# maior. A conclusão de ambas as frases em *Filius Patris* uníssono também apresenta certa semelhança de constituição melódica, pois ambos os compositores optam por uma linha melódica de perfil quase simétrico, com ascensão em *Filius*, ponto culminante em *Patris* e cadenciamento em linha descendente, configurando-se, assim, não um mesmo motivo melódico, mas uma mesma concepção na relação melodia/texto.

36 MENO MOSSO

Do - mine De - us Ag - nus De -

MENO MOSSO Do - mi - ne De - us Ag - nus De -

65

*ritard.*

- i Fi - li - us Pa - tris

*ritard.*

- i Fi - li - us Pa - tris

*ritard.*

FIGURA 136 Nepomuceno: *Gloria* da Missa, compassos 56 a 70  
 FONTE: O autor (2019)

42

**TUTTI *f***

Do-mine De - us Ag-nus De - i

**TUTTI *f***

te. Do-mine De - us Ag - nus

47

Fi - li - us Pa - tris.

De - i Fi - li - us Pa - tris.

*rall.*

FIGURA 137 Perosi: *Gloria* da Missa *Te Deum laudamus*, compassos 42 a 52  
 FONTE: Perosi (1899b)

Tal como ocorre no seu *Gloria*, também o *Credo* de Nepomuceno adequa-se de forma quase estrita ao modelo formal proposto por Bas. Após novo início com a mesma introdução instrumental com solo de órgão, o primeiro verso, *Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibílium ómnium et invisibílium*, é elaborado como sugerido por Bas, a saber, na forma de uma primeira frase musical na tonalidade principal, Ré maior, apenas para Voz 2. Trata-se de um período de 14 compassos na forma de duas frases (6 + 8) com plano tonal convencional: I-V na primeira frase (compassos 5 a 10) e I-I (compassos 11 a 18), com acordes diatônicos, excetuando-se a dominante da relativa no compasso 14, em um ritmo



do período anterior até a dominante, Lá maior, no compasso 57. (FIGURA 140) Apenas em *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero*, Nepomuceno insere as duas vozes cantando juntas. A dinâmica é *forte*, a textura é estritamente homofônica e se mantém o ritmo harmônico de um acorde por nota da linha vocal. Harmonicamente, contudo, há uma grande mudança, pois, sem preparação prévia, inicia-se tal período musical diretamente em Fá maior, ou seja, no III grau alterado de Ré maior. Em tal centro tonal, há ainda uma condução à dominante, Dó maior, da nova tonalidade. No compasso 50, altera-se, enfim, a armadura de clave para Fá maior. (FIGURA 141) Do compasso 51 a 78, há o que Bas denomina como segunda parte da 1ª seção, com os dois versos seguintes sendo musicalmente tratados como elementos independentes e, dentro do plano geral da obra, possuindo o papel de passagem à segunda seção. E, de fato, Nepomuceno elabora o verso *Genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt*, como uma linha melódica apenas para a Voz 1, caracterizada por uma série de acordes não pertencentes à tonalidade de Fá maior e também, diferentemente do modo de harmonizar dos períodos musicais anteriores, por maior tensão harmônica em razão das dissonâncias acentuadas na forma de retardos e apogiaturas. (FIGURA 142) Em *Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis*, retoma-se a escrita a duas vozes, inicialmente em homofonia, compassos 62 a 65, e, em seguida, pela primeira vez na peça, em escrita imitativa. Harmonicamente, este novo período retorna aos acordes diatônicos, mas, ao invés de confirmar a expectativa inicial da tonalidade de Fá maior, apresenta uma cadência frígia em seu final, encerrando-se, pois, no que seria a dominante da relativa, Ré menor. (FIGURA 143) Configura-se plenamente, assim, a função de *passagem* apregoado por Bas para estes dois versos do *Credo*, gerando-se uma preparação próxima à nova seção, a partir de *Et incarnatus*.

FIGURA 140 Nepomuceno: *Credo*, compassos. 30 a 37  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

I  
De.um de De - o lu.men de lu.mi - ne

II  
De.um de De - o lu.men de lu.mi - ne

I  
De - um ve.rum de De - o ve - ro

II  
De - um ve.rum de De - o ve - - - ro

FIGURA 141 Nepomuceno: *Credo*, compassos 38 a 50  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

I  
Ge - ni - tum non fa - ctum Consub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt

II  
Ge - ni - tum non fa - ctum Consub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt

FIGURA 142 Nepomuceno: *Credo*, compassos 51 a 61  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

I  
Qui propter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - - - lis.

II  
Qui propter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - - tem, de - scen - dit de coe - - - lis, de - scen - dit de coe - - - - lis.

I  
en - dit de coe - - - lis, de - scen - dit de coe - - - lis.

II  
coe - - - lis, de - scen - dit de coe - - - - lis.

FIGURA 143 Nepomuceno: *Credo*, compassos 62 a 78  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

A segunda seção do *Credo*, ainda segundo Bas, seria caracterizada por “um vivo contraste de caráter entre os dois primeiros versos [*Et incarnatus est* e *Crucifixus*] e os três seguintes [*Et resurrexit*, *Et ascendit*, *Et iterum*], os quais formam quase um grupo esplendente, predominante.” (1957, p. 151, tradução nossa) E, de fato, Nepomuceno confere um caráter bastante peculiar, não só dentro do *Credo* como também na *Missa* como um todo e na sua obra sacra em geral, ao modo como dá música aos versos *Et incarnatus est* e *Crucifixus*. Altera a fórmula de compasso, de 3/4 para 4/4, altera a armadura de clave, passando-a para Lá maior/Fá# menor, altera o andamento para *ADAGIO=com molto sentimento* e a dinâmica, para *ppp*.

O trecho *Et incarnatus est*, justamente por ser o momento do *Credo* em que se professa a fé na Encarnação do Verbo divino, é comumente destacado musicalmente do restante do conjunto. Mesmo no canto gregoriano, “é um costume venerável cantar as palavras *Et homo factus est* (ou mesmo o inteiro verso começando em *Et incarnatus est*) mais lentamente que o restante do canto.” (MILLS, 2008, p. 24-25, tradução nossa) Na música sacra do Classicismo, por exemplo, era comum que tal trecho fosse elaborado a modo de ária para um cantor solista, tal como ocorre no célebre *Et incarnatus est* da *Missa* em Dó menor de Mozart, por exemplo.

Nepomuceno elabora o verso *Et incarnatus est de Spiritu Sancto* como uma frase para as duas vozes em textura imitativa, com início claramente na tríade de Fá# menor (*Et incarnatus*) mas logo tonicizando no VI grau, Ré maior (*de Spiritu Sancto*). (FIGURA 144) Em *Ex Maria virgine et homo factus est*, compassos 86 a 93, restringe-se o canto à Voz 1 em uma sequência melódica de quartas descendentes sobre uma sequência de acordes que foge da sintaxe harmônica até então predominante na obra. Trata-se basicamente de uma progressão de acordes em 1ª inversão cujos baixos se relacionam por grau conjunto em uma escala descendente, de Mi a Lá. A escala descendente do baixo prossegue na frase seguinte, *Crucifixus etiam pro nobis* na Voz 2, ainda que com a particularidade de dissonâncias na forma de apogiaturas ao longo do trecho. (FIGURA 146) Na frase seguinte, *sub Pontio Pilato passus et sepultus est*, continua-se o mesmo padrão de sequência de acordes invertidos com o baixo em grau conjunto, finalizando-se o trecho com acorde de Sol menor, configurando-se, assim, como que uma liquidação do campo tonal originalmente proposto no início de *Et incarnatus est*. A complexidade harmônica é ainda corroborada pelo seguinte trecho com solo de órgão, compassos 107 a 122,

com amplo uso de cromatismos e acordes de sétima. Encerra-se finalmente a seção com um acorde de Lá maior, supostamente preparando um retorno a Ré maior. (FIGURA 145)

Figure 144 shows a musical score for the Credo section of the Mass in D major by Antonín Dvořák. It features two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San - - - cto." The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and a tempo instruction: *ADAGIO = con molto sentimento*. The piano part features lush harmonic textures with chromaticism and seventh chords.

FIGURA 144 Nepomuceno: *Credo*, compassos 71 a 85  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

Figure 145 continues the musical score for the Credo section. It shows two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ex Ma-ri-a vir-gi-ne: et ho-mo fa-ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Fon-ti-o Pi-la-to pas-sus et se-pul-tus est." The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*. The piano part continues with rich harmonic textures, including chromaticism and seventh chords, leading to a final D major chord.

FIGURA 145 Nepomuceno: *Credo*, compassos 86 a 122  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

FIGURA 146 Nepomuceno: *Credo*, harmonização, compassos 86 a 93  
 FONTE: O autor (2019)

Ao final desta seção, Nepomuceno indica uma mudança de caráter, pela dinâmica *forte*, pelo andamento *Maestoso* e pela escrita estritamente homofônica. O verso *Et resurrexit tertia die secundum Scripturas* é introduzido por meio de uma cadência plagal (IV-I) e, melodicamente, por um arpejo ascendente em direção à tônica, em uníssono entre as vozes, exemplo de um certo pictorismo musical, no sentido de representar sonoramente a ressurreição de Cristo por meio de fórmulas melódicas ascendentes, o que também ocorre no verso seguinte, *Et ascendit in coelum*, compassos 133 a 136. Neste verso ocorre novamente um tratamento pontualmente melismático de algumas palavras, contrastando com a predominante declamação silábica em toda peça. Harmonicamente, o período musical de *Et resurrexit* é formado por acordes diatônicos em Ré maior, com um acorde para cada nota da linha melódica, cantada em uníssono pelas duas vozes. A finalização, contudo, se dá em Si bemol maior, VI grau alterado. O verso seguinte, *Et ascendit in caelum* mantém o ritmo harmônico e prossegue a partir de tal acorde até atingir Mi



bemol maior. Em *Sedet ad dexteram Patris* retorna-se à dominante original do trecho, Lá maior. (FIGURA 147)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 123-125) shows the vocal entries for both parts I and II, with a piano accompaniment. The tempo is marked *MAESTOSO* and the dynamics are *f*. The piano part includes the instruction *liberamente*. The second system (measures 126-128) continues the vocal lines and piano accompaniment, with dynamics *f* and *ritard.* in the piano part. The third system (measures 129-131) shows the vocal lines and piano accompaniment, with dynamics *dim.*, *pp*, *mf*, and *ritard.* in the piano part.

FIGURA 147 Nepomuceno: *Credo*, compassos 123 a 141  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

Do compasso 142 a 156 há o verso *Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivo et mortuos*, elaborado por Nepomuceno novamente em compasso 3/4, com textura homofônica, declamação silábica. Em *cujus regni non erit finis*, restringe-se o canto à Voz 2. Neste período musical, a armadura de clave indica Fá maior/Ré menor, mas a ausência de cadências tonais perfeitas, assim como a não utilização de dominantes do modo menor, parecem apontam para um tratamento harmônico modal, o que é especialmente evidenciado na cadência final em *cujus regni non erit finis*. Há neste ponto uma indicação de barra dupla, com mudança de

armadura de clave e de andamento, coincidindo-se novamente com a estrutura formal indicada por Bas. (FIGURA 148)

The image shows a musical score for two voices and piano. The top system contains the first two lines of music, with lyrics 'i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - - re'. The bottom system contains the next two lines, with lyrics 'vi - vos et mor - tu - os : Cu - - jus re - gni non e - rit fi - nis.' The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs. A 'cres.' marking is visible in the piano part of the first system.

FIGURA 148 Nepomuceno: *Credo*, compassos 142 a 156  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

Acerca da seção seguinte, explica Bas que “na parte III, o primeiro versículo, com frequência, entende-se em sentido suave, que recorda o ‘Espírito consolador’, e se lhe acopla, sem dificuldade algum, o *Qui cum Patre* subsequente. Os três versículos que encerram esta parte, preparam, de certo modo, a conclusão, que se afirma em uma ampla coda.” (1957, p. 151, tradução nossa) De fato, pode-se dizer que Nepomuceno adequa-se a este esquema formal. Novamente altera-se a armadura de clave, desta vez para Si bemol maior, e indica-se *Più lento*. O canto restringe-se à Voz 2, retomando-se o tipo de escrita do início do *Credo*, com ritmo harmônico de um acorde a praticamente cada nota da linha vocal e uso de acordes diatônicos. Este trecho, entre compassos 157 e 189 abarca o que seriam os dois versos indicados por Bas para início da Parte III: 1) *Et in Spiritum Sanctus, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit*; 2) *Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur qui locutus est per Prophetas*. Nepomuceno, portanto, unifica os dois versos em um único período musical, que, harmonicamente, apresenta a estrutura convencional I-V. (FIGURA 149)

II *mf*  
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num. et vi - vi - fi -

*PIÙ LENTO*  
*mf*

II  
- can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - cé -

II  
- dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul ad - do - ra - -

II  
- tur, et con - glo - ri - fi - ca - - tur qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

FIGURA 149 Nepomuceno: *Credo*, compassos 157 a 189  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

O verso *Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam* é construído como um período de 8 compassos com melodia apenas na Voz 1 e com centro tonal claramente definido em Ré maior, compassos 190 a 198. Em *Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum* retoma-se a escrita a duas, com início em uníssonos e restante em homofonia, sendo o centro tonal em Fá maior, com término na sua dominante, compassos 199 a 211. Em *Et expecto resurrectionem mortuorum* a escrita é imitativa nos 3 primeiros compassos e restante em homofonia,

compassos 212 a 220, com tonicização na relativa menor (dominante no compasso 220). (FIGURA 150)

I  
Et u - nam sanctam Ca - tho - li - cam et A - po - sto - li -

II

*PIÙ MOSSO*

*p*

I  
- cam Ec - cle - si - am, Con - fi - te - or u - nam Ba - pti - - - -

II  
Con - fi - te - or u - nam Ba - pti - - - -

*f*

I  
- - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

II  
- - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

*p*

*allarg.*

I  
Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

II  
- pe - - cto res - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

*cresc.*

FIGURA 150 Nепomuceno: *Credo*, compassos 190 a 220  
 FONTE: Nепomuceno [1915b]

Finaliza-se o *Credo* com uma tríplice declamação de *Et vitam venturi saeculi*, com frases de extensão crescente (4 compassos, 5 compassos e 6 compassos), a primeira na Voz 1, a segunda na Voz 2 e a terceira em uníssonos entre ambas as vozes. Indica-se dinâmica *forte* em todo o trecho, até o final, e o ritmo harmônico é

marcadamente de um acorde por nota da linha melódica. Aliado a isto, o compositor confere um caráter modal ao trecho, tanto pela alternância entre modo maior (compassos 221 a 230) e menor (compassos 231 a 236), como sobretudo pela cadência típica do Modo I no final da terceira frase (compassos 235-236). O *Amen* final é elaborado em uníssono entre as vozes e sobre a exata melodia já utilizada como introdução instrumental em todas as peças da Missa até então. (FIGURA 151)

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the first phrase: 'Et vi-tam ven-tu-ri sæ-cu-li, Et vi-tam ven-tu-ri'. The piano part is marked 'CON MOTO'. The second system shows the vocal parts and piano accompaniment for the second phrase: 'Et vi-tam ven-tu-ri sæ-cu-li, Et vi-tam ven-tu-ri'. The piano part continues with a similar accompaniment. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment for the final phrase: 'sæ-cu-li. A-men, A-men.' The piano part is marked 'LARGO' and features a more prominent accompaniment.

FIGURA 151 Nepomuceno: *Credo*, compassos 221 a 240  
 FONTE: Nepomuceno [1915b]

No que concerne às linhas melódicas do *Credo*, pode-se dizer que, de modo geral, mantém o procedimento de maior emprego de movimentos por grau conjunto, que, juntamente com os uníssonos, representam mais de 80% dos intervalos melódicos. Destaque-se, contudo, que se verificam alguns desenhos melódicos raramente encontrados na produção sacra e religiosa de Nepomuceno, tais como saltos de 7<sup>a</sup>m asc. no compasso 201, 6<sup>a</sup>m asc. nos compassos 79-81, 6<sup>a</sup>m desc. no compasso 101-102 e, sobretudo, o de 4<sup>a</sup> aum. no compasso 98.

Do ponto de rítmico, não se nota divergência em relação ao que Nepomuceno comumente emprega na *Missa* em geral, com ausência de movimentos rápidos e ampla predominância de figuras rítmicas de semínima ou mínima, representando aproximadamente 80% de todas as utilizadas.

Certamente o ponto mais característico do *Credo* é a sua configuração harmônica, que representa o estágio mais avançado de Nepomuceno em toda a sua produção sacra e religiosa. Com efeito, vale-se o compositor de um certo ecletismo no tratamento harmônico, alternando trechos de típica prática comum tonal com trechos de modalismo e de diatonismo ampliado/cromatismo. As próprias relações entre os centros tonais se dá geralmente em relações de terça, mantendo-se o modo (ex: Ré M – Fá M ou SlbM – RéM).

I.	<i>Patrem omnipotentem [...]</i>	c. 5 a 18	Ré M
	<i>Et in unum Dominum [...]</i>	c. 19 a 29	
	<i>Et ex Patre natum [...]</i>	c. 30 a 37	
	<i>Deum de Deo [...]</i>	c. 38 a 50	Fá M
	<i>Genitum, non factum [...]</i>	c. 51 a 61	<i>Cromatismo</i>
	<i>Qui propter nos [...]</i>	c. 62 a 78	Ré <i>Modal</i>
II.	<i>Et incarnatus est [...]</i>	c. 79 a 93	Fá#m <i>Diatonismo ampliado</i>
	<i>Crucifixus [...]</i>	c. 94 a 122	<i>Diatonimo ampliado Cromatismo</i>
	<i>Et resurrexit [...]</i>	c. 123 a 132	Ré M
	<i>Et ascendit in coelum [...]</i>	c. 133 a 136	Mi bemol M/Ré M
	<i>Et iterum [...]</i>	c. 142 a 156	Ré <i>Modal</i>
III.	<i>Et in Spiritum Sanctum [...]</i>	c. 157 a 174	Si bemol M
	<i>Qui cum Patre [...]</i>	c. 175 a 189	
	<i>Et unam sanctam [...]</i>	c. 190 a 198	Ré M
	<i>Confiteor [...]</i>	c. 199 a 205	Fá M
	<i>Et expecto [...]</i>	c. 206 a 220	
CODA	<i>Et vitam venturi saeculi. Amen.</i>	c. 221 a 240	Ré M / Ré <i>Modal</i>

TABELA 36 Estruturação harmônica do *Credo* de Nepomuceno  
FONTE: O autor (2019)

Tal como já descrito no *Kyrie* e no *Gloria*, também o *Credo* de Nepomuceno segue como modelo o *Credo* da *Missa Te Deum laudamus* de Lorenzo Perosi, o que se mostra em três pontos. Em primeiro lugar, pelo duplo uso da introdução com solo de órgão. Em segundo lugar, ambos os *Credo* apresentam a tríplice divisão formal proposta por Bas para tal peça da *Missa*. A Seção I (entre *Patrem omnipotentem* e *Qui propter nos homines*) em ambos é construída por meio de uma alternância entre

Voz 1 e Voz 2 nos três primeiros versos, por uma textura coral homofônica/imitativa em *Deum de Deo* e por restrição a uma só voz no verso *Genitum non factum*, encerrando a seção. A Seção II de ambos os *Credo* é construída por uma textura coral em *Et incarnatus est*, por uma linha local para apenas uma das vozes em *Ex Maria Virgine*, novamente também uma única voz em *Crucifixus* e, ato contínuo, um solo de órgão encerrando a seção. A Seção III de ambos os *Credo* inicia-se com textura coral homofônica em *Et resurrexit*, alterna para uma única voz em *cujus regni non erit finis*, retomando a textura homofônica em *Confiteor unum baptisma*. Em terceiro lugar, enfim, as alterações na métrica ocorrem exatamente no mesmo ponto estrutural de ambos os *Credo*. No *Credo* de Perosi, as fórmulas de compasso são: 1) 4/4 até *descendit de coelis*, compasso 49; 2) 3/4 até *ad dexteram Patris*, compasso 112; e 3) 4/4 até o final. No *Credo* de Nepomuceno, as fórmulas de compasso são: 3/4 até *descendit de coelis*, compasso 78; 2) 4/4 até *ad dexteram Patris*, compasso 141; e 3) 3/4 até o final.

	<b>Nepomuceno Credo da Missa a duas vozes</b>	<b>Perosi Credo da Missa "Te Deum laudamus"</b>
<i>Credo in unum Deum</i>	<i>Cantado pelo celebrante em gregoriano</i>	<i>Cantado pelo celebrante em gregoriano</i>
Solo de órgão	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 1 a 4	Introdução idêntica ao do Kyrie c. 1 a 3
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terræ, visibilium omnium et invisibilium.	Voz 2 c. 5 a 18	Voz 2 c. 4 a 12
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.	Voz 1 c. 19 a 29	Voz 1 c. 12 a 18
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.	Voz 2 c. 30 a 37	Voz 2 c. 19 a 23
Deum de Deo, lumen de lumine,	Homofônica – Uníssono c. 38 a 42	Homofônica – Uníssono c. 23 a 26
Deum verum de Deo vero.	Homofônica c. 43 a 48	Homofônica – Uníssono c. 27 a 29
Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.	Voz 1 c. 51 a 61	Voz 2 c. 30 a 37
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis.	Homofônica – Uníssono [ <i>Qui propter nos homines</i> ] c. 62 a 65	Homofônica – Uníssono [ <i>Qui propter nos homines</i> ] c. 38 a 40
	Contrapontística c. 66 a 78	Contrapontística – Imitativo c. 41 a 49
Et incarnatus est de Spiritu Sancto	Contrapontística – Imitativo c. 79 a 85	Homofônica c. 51 a 55
ex Maria Virgine: et homo factus est.	Voz 1 c. 86 a 93	Voz 2 [ <i>ex Maria Virgine</i> ] c. 56 a 59
		Homofônica [ <i>et homo factus est</i> ]

		c. 62 a 66
Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	Voz 2	Voz 2
	c. 94 a 106	c. 67 a 84
Solo de órgão	c. 107 a 122	c. 86 a 94
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.	Homofônica – Unísono	Homofônica – Unísono c. 95 a 99
	c. 123 a 132	Contrapontístico – Imitativo c. 101 a 104
Et ascendit in coelum:	Homofônica c. 133 a 136	Homofônica – Unísono
sedet ad dexteram Patris.	Homofônica c. 137 a 141	c. 104 a 112
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos:	Homofônica	Homofônica – Unísono [ <i>Et iterum venturus est cum gloria judica ...</i> ] c. 113 a 117
	c. 142 a 151	Homofônica [... <i>re vivos et mortuos</i> ] c. 117 a 119
cujus regni non erit finis.	Voz 2	Voz 2
	c. 152 a 156	c. 120 a 123
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre, Filioque procedit.	Voz 2	Voz 2 (solista)
	c. 158 a 173	
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.	Voz 2	c. 124 a 143
	c. 175 a 189	
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.	Voz 1	Homofônica
	c. 190 a 198	c. 144 a 151
Confiteor unum baptisma	Homofônica – Unísono*	Homofônica – Unísono
	c. 199 a 205	c. 152 a 154
in remissionem peccatorum.	Homofônica	Homofônica – Unísono
	c. 206 a 211	c. 155 a 157
Et exspecto resurrectionem mortuorum.	Contrapontística – Imitativo [ <i>et exspecto</i> ] c. 212 a 214	Homofônica
	Homofônica c. 215 a 220	c. 159 a 163
	Voz 1 c. 222 a 225	Contrapontística – Imitativo
Voz 2 c. 226 a 230		
Et vitam venturi sæculi.	Homofônica – Unísono c. 231 a 236	c. 165 a 172
	Homofônica – Unísono c. 237 a 240	Homofônica c. 173 a 175

TABELA 37 Comparativo entre *Credo* de Nepomuceno e Perosi (Missa *Te Deum laudamus*)  
 FONTE: O autor (2019)



#### 6.1.4. Sanctus

O *Sanctus* é executado no momento mais solene da Missa, a saber, imediatamente antes da Consagração.<sup>116</sup> Quanto à composição do texto, o *Sanctus* é formado de duas partes. Do princípio até o *Benedictus*, é tomado do Antigo Testamento, do livro do profeta Isaías (Is 6, 1-3), que viu o Senhor sentado em um trono elevado, com Serafins que o cercavam e adejavam clamando uns aos outros: “Santo, Santo, Santo [...]”. O *Benedictus* é tomado do Novo Testamento e é o mesmo clamor de júbilo com que o povo ovacionava a entrada de Jesus Cristo em Jerusalém: “E toda aquela multidão, que o precedia e que o seguia, clamava: Hosana ao filho de Davi! Bendito seja aquele que vem em nome do Senhor! Hosana no mais alto dos céus!” (Mt 21, 9). Estas duas partes do *Sanctus* são assim explicadas por Santo Tomás de Aquino: “Acabado o prefácio, o povo louva devotamente a divindade de Cristo, dizendo com os anjos: *Santo, Santo, Santo*. E a humanidade de Cristo, com os meninos: *Bendito o que vem.*” (AQUINO [*Summa theologiae*, III, q.83, a. 4])

Sanctus, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

Santo, Santo, Santo,  
É o Senhor Deus das milícias celestes.  
Cheios estão céu e terra da vossa glória.  
Hosana nas alturas.  
Bendito o que vem em nome do Senhor.  
Hosana nas alturas.

TABELA 38 Texto latino e tradução do *Sanctus* da Missa  
FONTE: Lefebvre (1955, p. 944-945)

A tradição de música sacra polifônica no estilo de Palestrina trata todas as partes do *Ordinário* da Missa como uma elaboração de uma base temática pressuposta (uma melodia gregoriana, uma canção etc.), sob a forma de motetos.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> A *Consagração* é “a renovação, por meio do sacerdote, do milagre operado por Jesus Cristo na última Ceia, quando mudou o pão e o vinho no seu Corpo e no seu Sangue adorável, por estas palavras: *Isto é o meu Corpo; este é o meu Sangue.*” (PIO X, 2009, p. 103-104)

<sup>117</sup> “Um importante gênero musical desde o século XIII ao XVIII; e de menor importância a partir de então. Em razão de que definição alguma pode englobar as características do *moteto* durante o inteiro curso de seu desenvolvimento, é conveniente distinguir três fases principais. Na primeira (1200-1450), o termo *moteto* denota uma estrutura específica: um tenor derivado do cantochão serve como fundamento para novas vozes superiores; a composição resultante é heterogênea tanto no estilo musical das vozes individuais como em seus textos. Na segunda fase (1450-1600), *moteto* denota um gênero: composição polifônica de um texto sacro em Latim. Na terceira fase (após 1600), o termo, ainda que retendo seu significado básico como um tipo de música sacra, tornou-se associado a um estilo particular (*stills motecticus*): o estilo sério e imitativo da polifonia eclesiástica derivada de Palestrina.” (RANDEL, 2003, p. 529, tradução nossa)

No caso do *Sanctus*, a constituição do seu texto já claramente impõe a forma de *Responsório*, ou seja, o modelo *a–b–a'*: após uma primeira parte (chamada *corpo do responsório*), sucede outra (o *versículo*) e, em seguida, retorna-se à primeira parte, que não é repetida inteiramente, sendo executada somente sua última frase (a *frase de repetição*). (BAS, 1957, p. 129-133) O *corpo* no caso do *Sanctus* é o trecho “*Sanctus, Sanctus, Sanctus etc.*”; a *frase de repetição* é o “*Hosana in excelsis*”; e o *versículo* é o “*Benedictus etc.*”. Tradicionalmente, as composições polifônicas no estilo palestriniano exploravam esta forma de *responsório* do *Sanctus* por meio de uma articulação de texturas corais, frequentemente alterando o número de vozes ao longo das seções, cada qual sendo estruturada como um moteto.

Inicialmente, nos primeiros séculos da história da Igreja, o *Sanctus* era cantado pelos fiéis, daí porque algumas melodias gregorianas antigas serem bastante simples. (REUS, 1944, p. 247) Com o tempo, os cantos do *Sanctus* passam a ser mais ornados, mais longos, resultando no costume de que sua execução seja dividida em duas partes.<sup>118</sup> Quando se trata, pois, de um *Sanctus* polifônico, em razão da extensão do canto completo, o coro geralmente canta o *Sanctus* até o primeiro *Hosanna in excelsis* e executa o *Benedictus* com o segundo *Hosanna* apenas após a Consagração, para, assim, melhor glorificar a vinda de Jesus Cristo ao altar. (BOULENGER, 1949, p. 331) Daí, pois, certa independência de caráter musical que o *Benedictus* pode assumir em relação ao *Sanctus*.<sup>119</sup>

Quanto à estrutura geral, no que concerne à divisão dos diversos períodos do texto litúrgico entre as vozes e à respectiva textura coral empregada, verifica-se que o *Sanctus* da Missa de Nepomuceno e o *Sanctus* da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi podem ser considerados praticamente idênticos. Ambos se valem da forma de *Responsório* e fundamentam a distinção das partes na maior ou menor

<sup>118</sup> Mesmo com a maior complexidade dos cantos, parece que mesmo na época carolíngia o canto do *Sanctus* por todos os fiéis era especialmente desejado: “Em 789, um decreto de Carlos Magno determina que o *Sanctus* seja cantado tanto pelos celebrantes quanto pela assembleia. Por que esse canto e não outro? Porque é o mais solene e sagrado dos cantos da missa”. (VIRET, 2015, p. 42)

<sup>119</sup> Quando o *Sanctus* é executado na forma de canto gregoriano ou quando é de curta extensão, o *Benedictus* é cantado imediatamente após o primeiro “*Hosanna in excelsis*”. (MILLS, 2008, p. 26). Diz Dom Gueranger: “Antigamente o *Sanctus* se cantava no tom do Prefácio, então se tinha tempo de dizê-lo inteiro antes da Consagração, juntando até mesmo essas palavras: *Benedictus qui venit in nomine Domini*. Mais tarde foram compostos cantos mais ornados, portanto mais longos. Daí veio o costume, bastante moderno aliás, de cortar esse pedaço em dois, porque acontecia de a Consagração ter lugar antes de ele acabar. O coro parava no *Benedictus* para retomá-lo depois da Consagração. E essa frase, que antes era uma saudação para aquele que devia vir, toma então o sentido de uma saudação para aquele que veio.” (GUERANGER, 2010, p. 85-86)

orquestração vocal e no emprego de texturas homofônicas e imitativas. (TABELA 37)

	Nepomuceno <i>Missa a duas vozes</i>	Perosi <i>Missa "Te Deum laudamus"</i>
	SANCTUS	
<i>Introdução</i>	Órgão solo	Órgão solo
Sanctus, Sanctus,	Voz 1 solo	Voz 1 solo
Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.	Voz 2 solo	Voz 2 solo
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Voz 1 e 2 – Textura homofônica	Voz 1 e 2 – Textura homofônica
Hosanna in excelsis.	Voz 1 e 2 – Textura imitativa	Voz 1 e 2 – Textura imitativa
	BENEDICTUS	
<i>Introdução</i>	Órgão solo	Órgão solo
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Voz 1 solo Voz 2 solo	Voz 1 solo
Hosanna in excelsis.	Voz 1 e 2 – Textura homofônica	Voz 1 e 2 – Textura homofônica

TABELA 39 Forma geral do *Sanctus* da Missa de Nepomuceno e de Perosi

FONTE: O autor (2019)

No *Sanctus* de Perosi, há três compassos de *introdução* com solo de órgão. Trata-se de um trecho com escrita polifônica a 4 vozes, com clara independência das vozes e, ao mesmo tempo, uma estrutura cadencial tonal tradicional (Si menor: i-V7/III) preparando a entrada da linha vocal no acorde da relativa maior (Ré Maior). (FIGURA 152) A escrita contrapontística evidencia-se também pelo fato de que o “tema” da Missa aqui aparece na voz de contralto, ou seja, como parte integrante de um conjunto mais amplo e não como voz principal, tal como ocorre nas outras peças da Missa.



FIGURA 152 Perosi: *Sanctus* da Missa *Te Deum laudamus*, compassos 1 a 3

FONTE: O autor (2019)

Na *introdução* do *Sanctus* da Missa de Nepomuceno, encontramos procedimento compositivo semelhante. Trata-se também de um trecho com escrita contrapontística, em que se evidencia a proposta de independência das vozes, ainda que em grau inferior a Perosi. Nepomuceno vale-se de grande variedade de acordes juntamente com uma mobilidade melódica do baixo e com o uso constante de terças paralelas, enfraquecendo o caráter estritamente contrapontístico. Considerando o fato de que a entrada do canto no compasso 6 se dá no acorde da tônica (Ré Maior),

não há muita dificuldade em se reconhecer em tal trecho introdutório uma cadência típica (Ré Maior: I-IV-I6-V4/3-I) como um grande prolongamento da tônica inicial.<sup>120</sup>

FIGURA 153 Nepomuceno: *Sanctus*, compassos 1 a 5  
 FONTE: O autor (2019)

No *Sanctus* de Perosi, nos compassos 4 e 5, encontramos a primeira declamação do texto: o tenor canta *Sanctus, Sanctus*. Trata-se de dois incisos<sup>121</sup>: uma quarta descendente (mínima pontuada e semínima) e duas notas iguais (duas mínimas). Harmonicamente, o primeiro inciso elabora uma dominante secundária que conduz ao VI grau no segundo inciso (Ré Maior: V7/VI). Segue-se, em seguida, um compasso com solo de órgão que se inicia com o acorde de subdominante e por meio de uma bordadura introduz a segunda declamação do texto, com o baixo cantando *Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*. Perosi usa, então, uma estrutura análoga à primeira: dois incisos idênticos aos compassos 3 e 4 (salto descendente de 4ª seguido por notas iguais), com configuração harmônica também baseada no uso de dominante secundária (V/iv-iv), seguidos por dois incisos nas palavras *Deus* (duas semínimas configurando uma segunda menor descendente) e *Sabaoth* (uma terça maior ascendente preenchida com grau conjunto). Harmonicamente tem-se em *Deus* o encadeamento vii<sup>o</sup>4/3-i6 e em *Sabaoth*, a sequência VI-(IV6)-V (cadência frígia<sup>122</sup>). Em suma, trata-se de uma frase de 7 compassos, sendo um compasso

<sup>120</sup> “As raízes do acorde prolongado se encontram no contraponto puro. Está baseado sobre o princípio manifestado pelo contraponto de que várias notas podem representar a uma nota que domina sobre o grupo delas. [...] A partir deste conceito melódico-contrapontístico provavelmente se chegou ao reconhecimento de que o valor estrutural de *um* acorde pode ser prolongado com a ajuda de *vários* acordes.” (SALZER, 1995, p. 123, tradução nossa)

<sup>121</sup> Não há consenso entre os tratadistas quanto à denominação da célula básica da frase musical e nem mesmo quanto aos maiores agrupamentos musicais. Zamacois (cf. 1960 p. 9-10), por exemplo, chama as menores unidades de *membros de subperíodo*. Sobre o *período* musical, diz Ratner (2001) que tem havido “considerável desacordo quanto aos termos utilizados para se discutir a estrutura do período, e mesmo quanto à natureza exata do período em si”. Para a presente análise, nos limitaremos a utilizar o termo *inciso* como unidade musical básica, limitada ao âmbito de um compasso, e para as estruturas que surgem a partir dele faremos uso dos termos *sub-frase* (dois ou três compassos, ordinariamente) e *frase* (quatro ou seis compassos, ordinariamente). (BAS, 1957)

<sup>122</sup> “A cadência frígia é um maneirismo barroco que consiste em uma cadência final IV6-V no modo menor ao final de um movimento lento ou de uma introdução lenta. Indica a continuação imediata de um movimento rápido, geralmente na mesma tonalidade. A cadência frígia recebeu este nome, não

preenchido com solo de órgão, no formato ternário A-A'-B, constituída por duas semi-frases binárias semelhantes (A-A') em 1) *Sanctus, Sanctus* e 2) *Sanctus, Dominus*, seguidas por uma semi-frase contrastante (B) em *Deus Sabaoth*. Harmonicamente, tem-se um claro encaminhamento da tônica (Si menor), apresentada na *introdução*, para a Dominante. (FIGURA 154)

Si menor: V7/VI → VI      iv      V/iv → iv      VI      V

mudança de modo

FIGURA 154 Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus*, compassos 4 a 10  
 FONTE: O autor (2019)

No *Sanctus* de Nepomuceno, encontramos uma estruturação formal muito semelhante. Nos compassos 6 e 7, encontramos a primeira declamação do canto, com soprano 1 cantando *Sanctus, Sanctus*, em uma semi-frase binária constituída por dois incisos quase idênticos. Harmonicamente, tem-se o primeiro inciso na tônica e o segundo, na dominante, com finalização na relativa menor (iii grau). Em seguida, tem-se um compasso com solo de órgão conduzindo a harmonia para o ii grau. Tal como na obra de Perosi, também Nepomuceno vale-se de uma semi-frase binária em modo maior sucedida por solo de órgão em modo menor que funciona como uma ponte para a segunda declamação do texto. Entre os compassos 9 a 13, Nepomuceno estrutura a segunda parte do texto (*Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*) de modo análogo a Perosi. O primeiro inciso (texto *Sanctus*) é praticamente idêntico ao do compositor italiano: uma *terça* descendente em mínima pontuada seguida de semínima, enquanto o de Perosi é uma *quarta* descendente. O segundo inciso é idêntico: três notas repetidas na figuração rítmica semínima pontuada-colcheia-mínima. Na semi-frase seguinte, Nepomuceno utiliza também dois incisos

com muito acerto, devido ao movimento de semitom no baixo, que se supõe ser uma sobrevivência da cadência II-I do século XV." (PISTON, 1998, p. 177, tradução nossa)

contrastantes entre si. O movimento melódico geral desta semi-frase é quase uma inversão perfeita do trecho que lhe corresponde no *Sanctus* de Perosi. Em *Deus*, Perosi faz uma segunda menor descendente sucedida por um salto de terça maior também descendente; enquanto Nepomuceno faz a mesma sequência, mas na direção ascendente. Em *Sabaoth*, Perosi faz um contorno ascendente por grau conjunto no âmbito de uma terça; enquanto Nepomuceno o faz em um contorno descendente no âmbito de uma quarta justa. Harmonicamente, também Nepomuceno conduz este trecho inicial da tônica (na *introdução* e na primeira declamação) à Dominante, no compasso 13. Entretanto, enquanto Perosi se vale de uma sequência de dominantes secundárias em seu processo de encadeamento rumo à Dominante, Nepomuceno opta por um procedimento diferente, basicamente concatenando diferentes acordes diatônicos, mas inserindo, no compasso 11, um colorido tonal específico: o acorde de Dó Maior, subdominante da subdominante da tonalidade principal. (FIGURA 155) Outro traço de semelhança entre estes trechos iniciais dos dois *Sanctus* é a dinâmica *piano* desde a introdução até o acorde de Dominante, contrastando em ambos com o *forte* do trecho seguinte.

The figure shows a musical score for the beginning of the *Sanctus* by Nepomuceno. It consists of three staves: two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score covers measures 6 to 13. The lyrics are: "San - ctus San - ctus" (measures 6-8) and "San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth." (measures 9-13). The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. Harmonic analysis is provided below the piano staff: Ré maior: I V iii mudança de modo ii IV/IV v2/IV IV V7 V. Dynamics include *p* (piano) and *A* (accents).

FIGURA 155 Nepomuceno: *Sanctus*, compassos 4 a 13  
 FONTE: O autor (2019)

No *Pleni sunt caeli et terra*, nos compassos 11 a 13, Perosi coloca as indicações de *tutti* e *forte*, evidenciando uma mudança de caráter dentro da peça. Órgão, tenor e baixo realizam tal trecho em perfeita conformidade rítmica. As duas vozes cantam em uníssono, enquanto que o órgão, em textura contrapontística a quatro vozes, expõe na voz superior o *tema* da Missa (FIGURA 156). A linha melódica do Canto consiste basicamente em uma ascensão no âmbito de uma

quinta (Fá#-Dó#), seguida por uma linha descendente em graus conjuntos no âmbito de uma sexta maior (Dó#-Mi). Harmonicamente, tem-se encadeamento semelhante ao da *introdução*: i (prolongado por acordes de passagem)-v-VI-V/III. Tal trecho apresenta, analogamente ao trecho introdutório, uma condução harmônica que prepara o trecho seguinte na relativa maior, novamente com uso da dominante secundária.

FIGURA 156 Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus*, compassos 11 a 13  
 FONTE: O autor (2019)

Nepomuceno também elabora o seu *Pleni sunt caeli et terra* com procedimentos compositivos quase idênticos aos do *Sanctus* de Perosi. Em primeiro lugar, a indicação de dinâmica *forte*. Em segundo lugar, a perfeita homofonia entre as duas vozes e o órgão, ainda que com a diferença de que as vozes não estão em uníssono. Os valores rítmicos são quase os mesmos de Perosi, com o predomínio do uso da unidade de tempo, a semínima. O perfil melódico da voz superior é bastante próximo ao do italiano: uma subida melódica dentro do âmbito de uma quinta justa (*Ple... ni sunt caeli*) seguida por uma descida por grau conjunto no âmbito de uma sexta maior (Fá#-Lá com uma bordadura inferior Lá-Sol#-Lá). Harmonicamente, tem-se uma movimentação da tônica (prolongada por acordes de passagem) à dominante, processo este equivalente ao utilizado por Perosi em tonalidade menor, a saber, movimento da tônica menor à relativa maior. Deparamo-nos, porém, com uma diferença interessante na declamação do texto. Perosi coloca como nota culminante do perfil melódico e como nota mais longa (uma mínima) o acento tônico de *Cœ-li*, Nepomuceno o faz com a sílaba fraca da mesma palavra, *cœ-LI*. Além disso, enquanto Perosi vale-se de um estilo estritamente silábico,

Nepomuceno dispõe algumas sílabas em mais de uma nota do contorno melódico, resultando numa maior amplitude da linha. (FIGURA 157)

FIGURA 157 Nepomuceno: *Sanctus*, compassos 14 a 18  
 FONTE: O autor (2019)

O trecho seguinte de ambos os *Sanctus*, a saber, o *gloria tua*, dura apenas três compassos, mas é de tal forma peculiar em sua construção e o processo usados pelos dois compositores é tão semelhante, que a influência direta de uma obra sobre a outra extrapola o grau de mera possibilidade hipotética.

Em Perosi, o *gloria tua* é cantado duas vezes por ambas as vozes de maneira alternada em um movimento de sequência melódica ascendente, com uma estrutura formal de uma frase constituída por quatro incisos muito semelhantes (arpejo ascendente seguido por grau conjunto dentro do âmbito de uma sexta maior) e num movimento harmônico amplo de prolongamento do acorde de relativa maior: III (VI-iv-V/III) – III. Trata-se, pois, de um breve trecho em que o caráter imitativo empregado na textura das vozes é usado como meio de variedade harmônica e incremento de tensão como preparação ao trecho final. (FIGURA 158)

FIGURA 158 Perosi: *Sanctus da Missa Te Deum laudamus*, compassos 14 a 16  
 FONTE: O autor (2019)



Em Nepomuceno, a descrição anterior aplica-se perfeitamente, com exceção do perfil melódico que caracteriza os incisos (graus conjuntos ascendentes dentro do âmbito de uma 4ª justa) e do fato de que o prolongamento harmônico não se refere ao III grau, mas ao IV grau: IV-ii-IV/IV-V/IV-IV. (FIGURA 159)

Ré maior: IV ii6 IV/IV V4/3/IV IV

FIGURA 159 Nepomuceno: *Sanctus* da *Missa*, compassos 19 a 21  
 FONTE: O autor (2019)

Finalmente, tem-se o *Hosanna in excelsis*. No *Sanctus* de Perosi é um trecho de 6 compassos, com uma dupla declamação do texto em uma frase de 3 compassos (incompletos) e outra de 4 compassos. A primeira frase, com contorno melódico em graus conjuntos descendentes, é iniciada por uma alternância de entrada das vozes seguida por textura homofônica. Harmonicamente, tem-se um prolongamento do acorde da relativa maior e a preparação à subdominante menor, por meio de sua respectiva dominante secundária (V/iv). Em seguida, tem-se a mesma seqüência descendente de graus conjuntos e inteiramente homofônica, iniciando-se, assim, a cadência autêntica perfeita final (iv-V-I) com *terça de picardia* no último acorde e nota pedal sobre a dominante na linha do órgão. Além disso, no antepenúltimo e no penúltimo compasso há um tratamento de dissonância característico do contraponto palestriniano tradicional: suspensão na voz do baixo resolvida em consonância imperfeita (3ª maior) ornamentada com bordadura inferior. (FIGURA 160)

Si menor: III VI III  $V/III$   $V/iv$   $iv$  V I

FIGURA 160 Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus*, compassos 17 a 22 (final).  
 FONTE: O autor (2019)

Em Nepomuceno, encontramos um trecho de 7 compassos (3 + 4), em que se canta também duas vezes o texto *Hosanna in excelsis*. Não apenas a extensão da frase e a repetição da declamação do texto são quase idênticas às de Perosi, como também o é a utilização da mudança de modo e da tensão provocada pelo acorde de Dominante. Com efeito, Nepomuceno inicia o trecho com o acorde de subdominante e a conduz ao acorde de sétima da Dominante. Em seguida, não se alcança a esperada tônica, mas a relativa menor, o vi grau, configurando, assim, uma espécie de cadência de engano e postergando o fechamento da peça para os compassos seguintes, nos quais novamente centraliza-se o enfoque harmônico sobre o acorde de Subdominante, por meio dos acordes IV/IV e V/IV nos compassos 25-26 e, sobretudo, pela cadência plagal nos dois compassos finais. Digno de nota também o fato de que Nepomuceno utiliza nestes compassos o mesmo procedimento contrapontístico característico que Perosi utilizou: suspensão (7ª maior) resolvendo em consonância imperfeita (6ª maior). (FIGURA 161)

Ré maior: IV V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> vi I IV<sub>6/IV</sub> V/IV IV V IV I

FIGURA 161 Nepomuceno: *Sanctus* da *Missa*, compassos 22 a 28 (final).  
 FONTE: O autor (2019)

Neste trecho final, portanto, há *identidade* entre as duas peças quanto à estrutura formal; há uma *equivalência* quanto ao plano harmônico geral; e uma *semelhança* quanto ao uso de elementos característicos da polifonia sacra tradicional: o tratamento da dissonância por meio de suspensão e a cadência plagal.

Analisando-se também os intervalos melódicos utilizados pelos compositores nas linhas vocais de seus respectivos *Sanctus*, observa-se não só a semelhança entre ambos como também se aponta para um possível traço da filiação estilística comum ao cantochão e à polifonia clássica. Verifica-se, pois, que nenhum dos compositores usa intervalos melódicos maiores que uma 5ª justa e que a maior parte das movimentações melódicas ocorrem por grau conjunto: 82% das vezes em Nepomuceno e 75% em Perosi. Também quanto ao aspecto rítmico, as duas peças denotam que as decisões compositivas limitam-se a uma gama muito restrita de valores rítmicos: a duração da unidade de tempo (semínima), sua metade (colcheia) e o seu dobro (mínima).

Ainda que nas outras partes da Missa de Nepomuceno já se tenha verificado proximidades com a Missa *Te Deum laudamus* de Perosi, certamente é no *Sanctus* em que se observa de forma nítida. De fato, a peça de Nepomuceno reproduz determinados desenhos melódicos e, algumas vezes, até as mesmas relações intervalares presentes em determinados trechos da obra de Perosi, refletindo assim uma *citação textual*, isto é, uma incorporação de materiais reconhecíveis tomados de outra obra preexistente, seja na forma musical como um todo, configurando uma *paráfrase* (citação reelaborada livremente), seja no nível das frases musicais, como uma citação de elementos musicais de pequena dimensão.

A modo de conclusão da presente análise da *Missa* de Nepomuceno e como meio de sistematizar os diferentes elementos de estilo e intertextualidade musical identificados, apresentamos na TABELA 40 apresentamos uma síntese analítica.

ANTECEDENTES	MODELO PRÉ-COMPOSICIONAL	ESTILO	INTERTEXTUALIDADE
<p>Título original: “<i>Missa a duas vozes iguais composta em honra da Virgem Imaculada e dedicada ao Sr. Eminentíssimo Cardeal Arcoverde. Dia 26 de outubro de 1915.</i>”</p> <p>Composta em 08 de dezembro de 1914.</p> <p>Dedicada ao jubileu episcopal do Cardeal D. Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, então Arcebispo do Rio de Janeiro.</p> <p>Executada em Missa Solene por tal ocasião na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro pela <i>Schola Cantorum Santa Cecília</i>, sob regência do Cônego Alpheu Lopes de Araújo.</p>	<p>Motu Proprio <i>Tra le sollicitudini</i> (1903), do Papa S. Pio X:</p> <p>“A língua própria da Igreja Romana é a latina.[...] O texto litúrgico tem de ser cantado como se encontra nos livros aprovados [...]”. (n. 7 e 9)</p> <p>“O <i>Kyrie</i>, o <i>Gloria</i>, o <i>Credo</i>, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas”. (n. 11)</p> <p>“Os cantores, ainda que leigos, realizam, propriamente, as funções de coro eclesiástico, devendo as músicas, ao menos na sua maior parte, conservar o caráter de música de coro. Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja assim executada”. (n. 12)</p> <p>“Posto que a música própria da Igreja é a música meramente vocal, contudo também se permite a música com acompanhamento de órgão.” (n. 15)</p> <p>“O som do órgão, nos acompanhamentos do canto, nos prelúdios, interlúdios e outras passagens semelhantes, não só deve ser de harmonia com a própria natureza de tal instrumento, isto é, grave, mas deve ainda participar de todas as qualidades que tem a verdadeira música sacra, acima mencionadas.” (n. 18)</p> <p>“Não é lícito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica. [...] A música da <i>Gloria</i> e do <i>Credo</i>, segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve.” (n. 22)</p>	<p>1. SOM. Extensões vocais limitadas à tessitura média das vozes. Dinâmicas restritas a contrastes entre seções.</p> <p>2. HARMONIA. Eclesiástico nos procedimentos de harmonização das vozes: modalismo, tonalismo, cromatismo, diatonismo ampliado.</p> <p>3. MELODIA. Amplo predomínio de movimentos melódicos por grau conjunto. Saltos melódicos geralmente restritos a terças, quartas, quintas e oitavas justas.</p> <p>4. RITMO. Caráter grave e regular. Figuras rítmicas geralmente restritas às da unidade de tempo, metade de seu valor ou seu dobro.</p> <p>5. FORMA. Organização formal em função do texto litúrgico. Seções distintas entre si segundo textura, andamento, fórmulas de compasso e dinâmicas.</p> <p>6. TEXTO. Respeita-se geralmente a lei do acento latino, atribuindo-se à sílaba tônica a nota mais aguda ou um maior número de notas do perfil melódico.</p>	<p><b>1. MACRO-DIMENSÃO</b></p> <p><b>a) Citação de esquemas formais.</b></p> <p>I. Utilização de um tema introdutório para solo de órgão como elemento recorrente em todas as peças da Missa: prelúdio e interlúdio do <i>Kyrie</i>; prelúdio e interlúdio do <i>Gloria</i>; prelúdio e <i>Amen</i> final do <i>Credo</i>; prelúdio, interlúdio e poslúdio do <i>Agnus Dei</i>. O mesmo procedimento é utilizado por L. Perosi em sua Missa <i>Te Deum laudamus</i>, de 1899.</p> <p>II. Utilização de modelos formais correspondentes, em geral, à sistematização proposta por G. Bas e, em particular, à utilizada por L. Perosi na Missa <i>Te Deum laudamus</i>: <i>Kyrie</i> com tríplice divisão A-B-C; <i>Gloria</i> com quádrupla divisão (A-B-C-A’); <i>Credo</i> com quádrupla divisão (A-B-C-Coda), cada parte compreendendo 5 versículos do texto; <i>Sanctus-Benedictus</i> na forma de responsório (A-B-A’ e frase de repetição); e <i>Agnus Dei</i> com tríplice divisão (A-A-B).</p> <p><b>2. MÉDIA-DIMENSÃO</b></p> <p><b>a) Citação textual – empréstimo temático.</b></p> <p>I. Tema introdutório para solo de órgão com perfil melódico e função formal semelhantes ao moteto <i>Ecce panis angelorum</i>, de L. Perosi.</p> <p>II. Trecho <i>Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris</i> do <i>Gloria</i> semelhante, em termos de motivo melódico, de harmonia, de texto e de textura, ao mesmo trecho da Missa <i>Te Deum laudamus</i> de L. Perosi.</p> <p>III. Toda a peça <i>Sanctus</i> corresponde, em termos formais e temáticos, ao <i>Sanctus</i> da Missa <i>Te Deum laudamus</i> de L. Perosi.</p> <p><b>b) Citação estilística com intenção referencial.</b></p> <p>Perfis melódicos em estilo gregoriano e/ou palestriniano:</p> <p>I. Tema introdutório para solo de órgão (referência a motivo melódico característico do Modo I gregoriano);</p> <p>II. Primeiro e terceiro <i>Kyrie eleison</i> (referência aos <i>Kyries</i> gregorianos I, V, X, XV, XVI, XVIII e II <i>ad lib.</i>);</p> <p>III. Terceiro <i>Agnus Dei</i> (referência ao <i>Agnus Dei</i> gregoriano XVIII);</p> <p>IV. Terceira seção do <i>Kyrie</i> e <i>Hosana</i> do <i>Sanctus</i> (suspensões e bordaduras).</p> <p><b>3. MICRO-DIMENSÃO</b></p> <p>O primeiro <i>Kyrie eleison</i> apresenta as duas vozes em perfeito uníssono e é harmonizado ao modo como alguns tratadistas o entendiam no final do século XIX, a saber, utilizando só notas da escala, acordes correspondentes a cada nota da melodia e preferencialmente em posição fundamental.</p>

TABELA 40 Síntese analítica da *Missa* de Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

## 6.2. ÁLBUM EUCARÍSTICO

### 6.2.1. Contexto

O *Álbum eucarístico* foi publicado como tal em 1926 pela Editora Sampaio Araújo & Cia (Casa Arthur Napoleão). É constituído por quatro pequenas peças de Alberto Nepomuceno, compostas em momentos distintos. A primeira é um *Panis angelicus* a duas vozes, dedicada a uma das filhas do compositor: “À minha filha Maria Sigrid no dia de sua 1ª Comunhão em 20 de outubro de 1909 na Capella do Sacré Coeur no Alto da Boa Vista – TIJUCA.” (NEPOMUCENO, 1926, p. 1) A segunda é um *Ecce panis angelorum*, também a duas vozes, dedicado à sua outra filha: “À minha filha Maria Astrid no dia de sua 1ª Comunhão em 25 de março de 1911 na Capella do Sacré Coeur no Alto da Boa Vista – TIJUCA.” (Ibidem, p. 5) A terceira peça é um *O salutaris hostia*, para coro (quatro vozes) de vozes femininas, dedicada à filha do crítico musical e amigo de Nepomuceno, Luiz de Castro: “À Esilda (para ser cantada na Missa de sua 1ª Comunhão em 21 de novembro de 1911.” (Ibidem, p. 7) A última, enfim, é um pequeno *Tantum ergo*, dedicado a alunas do compositor: “Às minhas alumnas do CURSO JACOBINA para ser cantada na renovação dos votos do baptismo na Matriz de N. S. da Glória no dia 21 de novembro de 1911.” (Ibidem, p. 9)

Tal como se depreende do próprio título do conjunto de peças, *Álbum Eucarístico*, trata-se de peças musicais cujas letras têm por tema o sacramento da Eucaristia. Ensina a Igreja Católica que a Eucaristia foi instituída por Jesus Cristo na Última Ceia como verdadeiro e próprio sacramento, distinto dos demais e mais excelente que eles, pois enquanto nos outros seis sacramentos encontra-se unicamente a *virtude* de Cristo, a Eucaristia, por sua vez, contém real e verdadeiramente o próprio Cristo e, por isso mesmo, é chamada de *Santíssimo Sacramento*. (MARIN, 1958, p. 117-118). Os teólogos católicos costumam considerar a Eucaristia sob um duplo aspecto, primeiramente como *sacrifício* oferecido a Deus sobre o altar (a Santa Missa) e, em segundo lugar, como *sacramento* (a Comunhão), isto é, o ato de receber o corpo e o sangue de Jesus Cristo sob as espécies de pão e vinho. (MARIN, 1958, p. 114; 195)

Na Eucaristia se contém verdadeira, real e substancialmente o corpo, o sangue, a alma e a divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo, que se faz realmente presente sob as espécies sacramentais.

Cristo se faz realmente presente na Eucaristia pela transubstanciação, ou seja, pela conversão de toda a substância do pão e do vinho em seu próprio corpo e sangue, permanecendo unicamente os acidentes<sup>123</sup> do pão e do vinho. (MARIN, 1958, p. 128; 130, tradução nossa)

Os quatro textos litúrgicos utilizados por Nepomuceno são de autoria de Santo Tomás de Aquino (1225-1274). No início do século XIII, a Bem-aventurada Juliana de Mont-Cornillon (1192-1258), da diocese de Liege, Bélgica, manifestou ao então arcebispo da Catedral, Jacques Pantaléon (1195-1264), o seu pensamento de que faltava à Liturgia Católica uma festa especial para o Santíssimo Sacramento. Após ser Bispo de Verdun e Patriarca de Jerusalém, Pantaléon foi eleito Papa, tomando o nome de Urbano IV, em 1261. Foi este pontífice que instituiu em 1264 a festa do Corpo de Deus (*Corpus Christi*) e deu a Santo Tomás de Aquino o encargo de compor a Missa e o Ofício de tal solenidade. Santo Tomás cumpriu seu encargo, produzindo em 1264 o Ofício chamado *Sacerdos in aeternum* e a Missa *Cibavit*, promulgados no mesmo ano pelo referido Papa por meio da Bula *Transiturus*, que instituiu a festa de *Corpus Christi* para toda a Igreja. (COMBA, 1963, p. 131-132; AMEAL, 1961, p. 88; TORREL, 2004, p. 153) Umberto Eco destaca o conhecimento que S. Tomás possuía das regras de composição métrica, a alta qualidade estética de seus versos e também a estreita relação entre seu texto e o cantochão. (ECO, 1988, p. 16)

Os quatro textos escolhidos por Nepomuceno são estrofes de hinos que compõem o Ofício ou da Sequência que faz parte da liturgia da Missa da festa de *Corpus Christi*: 1) Hino de Matinas: *Sacris solemnibus* (sendo a sexta estrofe o *Panis angelicus*); 2) Hino de Laudes: *Verbum supernum prodiens* (sendo a quinta estrofe o *O salutaris hostia*); 3) Hino das segundas Vésperas: *Pange Lingua* (sendo a quinta estrofe o *Tantum ergo*); e a 4) Sequência *Lauda Sion*, da Missa (sendo a 21ª e a 22ª estrofes o *Ecce panis angelorum*). Contudo, o uso litúrgico de tais pequenas peças não se restringe apenas à celebração anual de tal solenidade litúrgica. Dada a temática eucarística que lhes é intrínseca, podem também ser usadas dentro da Missa Cantada como peças opcionais acrescentadas às peças obrigatórias do

<sup>123</sup> “Aquilo a que convém existir em um outro como em um sujeito de inerência; exemplo: a cor, a grandeza. Opõe-se à substância. Os nove acidentes [quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, lugar, tempo, situação e posse] compõem com a substância a lista das dez categorias.” (GARDEIL, ii, p. 521)

Ordinário e do Proprio da Missa, sobretudo nos momentos do Ofertório, da Elevação e da Comunhão, conforme se indica claramente nos documentos eclesiásticos.

O Cardeal Gaspare Carpegna (1625-1714), Vigário de Roma, em declaração de 20 de agosto de 1692, proibia cantos que não fossem as partes previstas para a Missa e para o Ofício, permitindo-se apenas que durante a Missa, após a Elevação, e durante a exposição do Santíssimo Sacramento se cantassem motetos tirados dos hinos eucarísticos de Santo Tomás de Aquino ou de outros textos aprovados pela Igreja. No Regulamento para Música Sacra de 1884, o artigo 3 exige que os motetos tenham suas palavras tiradas, dentre outras fontes, “dos Hinos de Santo Tomás de Aquino”. Finalmente, no Motu Proprio de São Pio X, proíbe-se mais uma vez que se omita ou altere as partes musicais prescritas para cada função litúrgica, mas permite “segundo o costume romano, cantar um motete em honra do S. Sacramento depois do *Benedictus* da Missa solene”.

Outro uso corrente, certamente o mais frequente, para peças musicais com tais textos de Santo Tomás, era como cantos utilizados na cerimônia da *Bênção do Santíssimo Sacramento*, realizada regularmente nas igrejas católicas, às vezes semanalmente e, via de regra, em grandes festas litúrgicas. Trata-se de uma função religiosa católica, instituída para se honrar a Cristo verdadeira, real e substancialmente presente na Eucaristia. A cerimônia em si consiste em se expor o ostensório com a Hóstia consagrada sobre o tabernáculo ou no meio do altar, fazer orações e cantos e, finalmente, o sacerdote dar a bênção ao povo traçando com o ostensório o sinal da cruz.

Considerando-se as dedicatórias que Nepomuceno faz para as peças do seu *Álbum Eucarístico*, indicando contextos de 1ª Comunhão de suas filhas, da filha de seu amigo ou de renovação de votos do Batismo de suas alunas, pode-se supor que provavelmente eram peças dirigidas à Bênção do Santíssimo Sacramento celebrada em tais datas solenes, ou talvez como motetos eucarísticos executados durante a Missa Cantada, à Elevação da Hóstia consagrada, ao Ofertório ou à Comunhão. Tem-se notícia de outras ocasiões em que, de fato, alguma de suas peças foi executada durante a Bênção do Santíssimo Sacramento:

Realiza-se hoje, na matriz de Santa Ana, a festa de S. Miguel e Almas, às 10[?] ½ horas do dia, com missa solene de pontifical, sendo oficiante o revdmo. d. Xisto Albano, bispo titular de Bethsaida e ocupando a tribuna sagrada o revmo. cônego Gonçalves de Rezende, que fará o panegírico do glorioso príncipe das milícias celestiais.

A parte concertante será confiada a distintos professores e à Escola C. Santa Cecília, sob a direção do revmo. cônego Alpeu de Araújo, a qual executará a “Missa pontificalis”, de Perosi; a “Ave Maria”, do maestro Arnaud de Gouvea; “Entrée” e “sortie”, de Cappocci, e “Elevação”, de Glauco Velasquez.

[...]

**Ao recolher-se [a procissão] será celebrado o “Te Deum” e Exposição do Santíssimo Sacramento**, pregando o revmo, padre dr. João Gualberto do Amaral.

A parte musical, à noite, compor-se-á de “Te Deum”, do maestro Arnaud de Gouvêa; **“Panis angelicus”, a duas vozes, do maestro Alberto Nepomuceno**; “Tantum ergo”, de Piel, o “Laudate pueris”, de Lorenzo Perosi. (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/11/1915, grifo nosso)

A primeira peça do *Álbum Eucarístico* é o *Panis angelicus*, cujo texto são as duas últimas estrofes do Hino *Sacris solemnis*, hino de Matinas do Ofício de *Corpus Christi* e também serve como hino processional. (TABELA 41)

1. Sacris solémnis juncta sint gáudia, Et ex praecórdiis somente praecónia; Recédant vétera, nova sint ómnia, Corda, voces, et ópera.	1. Incorporemo-nos com alegria nesta solenidade santa. E da nossa alma irrompa o pregão da vitória. Morram os velhos hábitos perante a renovação dos espíritos.
2. Noctis recólitur coena novíssima, Qua Christus créditur agnum et ázyma Dedísse frátribus, juxta legítima Priscis indúlta pátribus.	2. Rememora-se hoje a última ceia, celebrada naquela noite em que o Senhor deu aos discípulos o cordeiro e os ázimos, conforme as prescrições que dera por sua misericórdia aos padres da aliança antiga.
3. Post agnum týpicum, explétis épulis, Corpus Domínicum datum discípuis, Sic totum ómnibus, quod totum síngulis, Ejus fatémur má nibus.	3. Depois do cordeiro simbólico e acabada a ceia, deu o Senhor o Seu corpo aos discípulos, todo inteiro a todos e a cada um.
4. Dedit fragílibus córporis férculum, Dedit et trístibus sánguinis póculum, Dicens: Accípite quod trado vásculum; Omnes ex eo bíbite.	4. Quis fortificar a nossa fraqueza com a sua própria carne e suavizar a tristeza do exílio em que vivemos com a bebida do Seu sangue e disse: Tomai este cálice que vos deixo e bebei todos dele.
5. Sic sacrificium istud instítuit, Cujus offícium commítiti vóluit Solis presbýteris, quibus sic cóngruit, Ut sumant, et dent céteris.	5. E deste modo instituiu o novo sacrifício, cujo ministério reservou exclusivamente para os sacerdotes, aos quais assim convém, que para si o tomam e o distribuem pelos mais.
<b>6. Panis Angélicus fit panis hóminum; Dat panis cáelicus figuris términum; O res mirábilis: mandúcat Dóminum Pauper servus et húmilis.</b>	<b>6. Assim o pão dos Anjos torna-se o pão dos homens e dá fim aos velhos símbolos e figuras. Coisa para admirar realmente! Que os escravos, os pobres e os mendigos comam a carne do seu Senhor.</b>
<b>7. Te, trina Déitas únaque, póscimus: Sic nos tu vísitá, sicut te cólimus; Per tuas semitas duc nos quo téndimus, Ad lucem, quam inhábitas. Amen.</b>	<b>7. A Vós, Deus uno e trino, suplicamos humildemente que nos defendais na justa medida em que Vos adoramos e nos guieis por vossos caminhos a nosso fim, à morada luminosa em que habitais. Amém.</b>

TABELA 41 Texto latino e tradução do Hino *Sacris solémnis*, de Santo Tomás de Aquino  
FONTE: Lefebvre (1955, p. 766-76, grifo nosso)

Ao longo do Hino *Sacris solemnis*, Santo Tomás refere-se à Eucaristia enquanto sacrifício (estrofe 5), mas o *Panis angelicus* em particular tem como tema



a sua recepção enquanto sacramento: “Coisa para admirar realmente! Que os escravos, os pobres e os mendigos comam a carne do seu Senhor.” Faz-se referência também a símbolos e figuras antigas às quais a Eucaristia dá fim: “dá fim aos velhos símbolos e figuras.” Trata-se aqui novamente de um tema clássico da teologia católica, a saber, o de identificar no Antigo Testamento prefigurações dos principais mistérios do Novo Testamento.<sup>124</sup>

Finalmente, a expressão que dá título ao hino, *Panis angelicus*, é também explicada pelo próprio Santo Tomás em seus tratados sobre a Eucaristia. Diz a letra do hino que “o pão dos Anjos torna-se o pão dos homens” e o seu próprio autor explica que estando Cristo no Céu, após sua Ressurreição e Ascensão, é lá contemplado diretamente pelos Anjos, enquanto que na terra cabe aos fiéis receberem o mesmo Cristo, verdadeiramente presente no sacramento, mas ainda velado sob as aparências do pão e do vinho.<sup>125</sup> (AQUINO [*Summa theologiae*, III, q. 80, a. 2])

<sup>124</sup> “Como se sabe, os principais mistérios do Novo Testamento foram prefigurados no Antigo, cujos ritos e cerimônias não eram senão sombras e figuras da divina realidade que havia de trazer ao mundo o Filho de Deus encarnado quando chegasse a plenitude dos tempos (cf. I Cor 10, 11). A Eucaristia foi figurada de muitos modos, alguns dos quais prefiguravam as espécies sacramentais (só sacramento); outros, o corpo real de Cristo (coisa e sacramento); e outros, a graça sacramental eucarística (só coisa). E assim, 1º Prefiguraram as espécies sacramentais: a) O sacrifício de Melquisedeque, que ofereceu pão e vinho (Gn 14, 18). b) Os pães ázimos (Ex 12, 8; 15-20) e da proposição (Ex 21, 30), cujo oferecimento e comida exigia a santidade nos sacerdotes (Lv 21, 6, 8 e 17). c) O pão que o anjo fez comer ao profeta Elias para que não desfalecesse no longo caminho (III Rs 19, 5-8). 2º O corpo real de Cristo, contido sob as espécies, foi prefigurado por todos os sacrifícios da Antiga Lei, principalmente os de Abel, Abraão e Melquisedeque (como recorda a Igreja no cânon da Missa), os sacrifícios matutinos e vespertinos diários (Ex 29, 38-42) e o sacrifício da expiação, que era o mais solene de todos (Lv 16). 3º A graça sacramental eucarística foi prefigurada pelo maná que chovia diariamente do céu para alimentar aos israelitas no deserto (Ex 16, 4-35). A figura mais completa foi a do cordeiro pascal, que constituía o mais importante dos sacramentos da Antiga Lei e prefigurava a Eucaristia em todos os seus aspectos: as espécies sacramentais, uma vez que se comia com pão ázimo; o corpo real de Cristo, uma vez que era imolado por todos; e a graça sacramental eucarística, uma vez que pela aspensão de seu sangue foram preservados os israelitas do anjo exterminados.” (MARIN, 1958, p. 117, tradução nossa)

<sup>125</sup> O Pe. Comba apresenta uma síntese do sentido dos versos do *Panis angelicus*: “‘O pão dos Anjos torna-se pão dos homens; o pão celeste põe termo às figuras’. Quanto à expressão ‘pão dos Anjos’ sabemos que os Anjos se alimentam ‘intelectualmente’, contemplando aquele mesmo Jesus que está sob as espécies eucarísticas. S. Tomás inspirou-se evidentemente no Sl. 77, 25: *Panem Angelorum manducavit homo...*, que na tradução publicada por ordem de Pio XII, em 1945, soa assim: *Panem fortium manducavit homo*. Esse pão é chamado “celeste” por ter sido simbolizado pelo maná, que é chamado “pão do céu” (Sl 77, 24 e Jo 6, 31). Figuras do Pão Eucarístico foram, além do maná do deserto, o pão e o vinho oferecidos por Melquisedec, os pães da proposição e o pão do qual Elias se alimentou. Note-se a força da exclamação comovida do 3º e 4º versos. ‘Nós te suplicamos, ó Divindade trina e una: vem a nós assim como Te adoramos: pelos teus caminhos conduze-nos à luz, em que Tu habitas (Cf. I Tim 6, 16), para a qual (para onde) nós tendemos’. O 3º verso pode ser interpretado também assim: ‘(Trindade Santa), em recompensa do culto de adoração que Te tributamos, vem morar em nós’.” (COMBA, 1963, p. 135)

Quanto à estrutura métrica do hino, segundo o Pe. Comba, “os versos são dispostos de maneira a imitarem ritmicamente (não se dá importância à quantidade!) as estrofes asclepiadéias menores, aformoseadas por assonâncias muito numerosas”. (ibidem, p. 134) O tipo de estrofe utilizada é a chamada *asclepiadéia* “a”, constituída por três asclepiadeus menores e por um glicônico:<sup>126</sup>

Panis Angélicus fit panis hóminum	<i>Asclepiadeu menor</i>
Dat panis cáelicus figuris términum	<i>Asclepiadeu menor</i>
O res mirábilis: mandúcat Dóminum	<i>Asclepiadeu menor</i>
Pauper servus et húmilis	<i>Glicônico</i>
Te, trina Déitas únaque, póscimus	<i>Asclepiadeu menor</i>
Sic nos tu vísita, sicut te cólimus	<i>Asclepiadeu menor</i>
Per tuas semitas duc nos quo téndimus	<i>Asclepiadeu menor</i>
Ad lucem, quam inhábitas	<i>Glicônico</i>

TABELA 42 Tipos de versos do *Panis angelicus*  
 FONTE: O autor (2019)

As rimas ocorrem entre o 1º hemistíquio do 1º asclepiadeu com o 1º do 2º; entre o 2º hemistíquio dos asclepiadeus; e entre o 1º hemistíquio do 3º asclepiadeu com o glicônico: (CAMBO, 1963, p. 134)

Panis Angélicus fit panis hóminum  
 Dat panis cáelicus figuris términum  
 O res mirábilis: mandúcat Dóminum  
 Pauper servus et húmilis

Te, trina Déitas únaque, póscimus  
 Sic nos tu vísita, sicut te cólimus  
 Per tuas semitas duc nos quo téndimus  
 Ad lucem, quam inhábitas

No *Liber Usualis* encontram-se duas melodias gregorianas para o Hino *Sacris solemnis* e conseqüentemente também para o *Panis angelicus*. Do repertório polifônico da Renascença, tem-se apenas um *Panis angelicus* atribuído a Palestrina, mas cuja autenticidade é duvidosa (LOCKWOOD, O'REGAN, OWENS, 2001). No repertório sacro de compositores barrocos, principalmente franceses, encontram-se algumas versões de *Panis angelicus*. Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), por exemplo, possui uma para voz solista e baixo-contínuo, certamente em órgão, dada a indicação de seu uso litúrgico: no momento da Elevação na Missa. Há uma primeira frase musical com o texto *Panis angelicus...*, iniciando-se na tônica, Fá

<sup>126</sup> O verso chamado asclepiadeu menor é aquele composto de um espondeu (formado por duas sílabas tônicas), um coriambo (metro formado por uma sílaba tônica, duas átonas e uma tônica) e dois dáctilos (pé formado por uma sílaba tônica e duas átonas). O verso chamado glicônico é composto de um espondeu e dois dáctilos. (COMBA, 1963, p. 23)


maior, e cadenciando na dominante, Dó maior. Em seguida, tem-se a repetição do texto *O res mirabilis...*, com modulação a tons vizinhos: relativa menor (Ré menor), supertônica (Sol menor) e subdominante (Si bemol maior). Retorna-se à tônica no último *O res mirabilis*. Em seu *Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue* (1809), o compositor e organista francês Guillaume Lasceux (1740-1831) apresenta um *Panis angelicus* a 3 vozes com acompanhamento de órgão e estrutura harmônica claramente tonal. Também Henry Du Mont (1610-1684), mestre da *Chapelle Royale* em Versailles, possui um *Panis angelicus* em seu *Cantica sacra* (1652), com textura estritamente homofônica em escrita coral a 4 vozes. O jesuíta belga Louis Lambillotte (1796-1855), ligado ao movimento de restauração do canto gregoriano, possui um *Panis angelicus* bastante popular entre coros católicos, cuja escrita é estritamente homofônica, possuindo frases simétricas, estrutura tonal inteiramente diatônica, com cadências na tônica ou na dominante. Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), organista e compositor francês, enfim, possui um *Panis angelicus*, a 3 vozes e acompanhamento de órgão. Há uma distinta divisão em duas seções do moteto. A primeira, até *figuris terminum*, é em estilo imitativo clássico, enquanto que a segunda, a partir de *O res mirabilis*, é em textura homofônica.

Já do século XIX, tornou-se especialmente célebre o *Panis angelicus* de C. Franck (1822-1890). Foi composto originalmente para soprano, órgão, violoncelo e harpa, como parte integrante da *Messe à trois voix*, op. 12. Juntamente com as cinco tradicionais peças do Ordinário da Missa (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*), Franck insere o *Panis angelicus* entre o *Sanctus* e o *Agnus Dei*, certamente como um motete eucarístico a ser executado após a Elevação, tal como previsto nos documentos eclesiásticos.


Do repertório cecilianista do final do século XIX e primeira metade do século XX são numerosas as versões publicadas para o *Panis angelicus*. O *Laudes Eucharisticae* (1878), op. 16, de Michael Haller (1840-1915), por exemplo, é uma coleção de 22 cantos a 4, 5 ou 6 vozes do compositor para exposição do Santíssimo Sacramento e para procissões eucarísticas. Um destes cantos é o *Sacris Solemnis*, ou seja, o Hino completo do qual o *Panis angelicus* é uma das estrofes. Trata-se de uma composição homofônica a quatro vozes com declamação silábica e estrutura harmônica típica da prática comum tonal. Entre os manuais cecilianistas publicados no Brasil, no *Harpa de Sião*, do Pe. João Baptista Lehmann (1873-1955), há uma melodia de Peter Piel (1835-1904) para o *Sacris solemnii* e uma de M. Haller para o

*Panis angelicus* (FIGURA 162), ambas para duas vozes, em estrutural tonal tradicional, declamação silábica e textura inteiramente homofônica. Na *Nova coleção de cânticos sacros*, do maestro Fúrio Franceschini (1880-1976), há duas versões para o *Sacris solemnibus-Panis angelicus*, uma a 3 vozes de Claudio Casciolini (1697-1760), também estritamente homofônico e declamação silábica; e novamente a versão de P. Piel.

**Festivo. N.º 66. Sacris solemnibus.**



1. Sa - cris so - lé - mni - is jun - cta sint gáu - di - a,  
2. No - ctis re - có - li - tur cœ - na no - vis - si - ma,  
3. Post a - gnum ty - pi - cum, ex - plé - tis é - pu - lis,



1. Et ex præ - cór - di - is so - nent præ - có - ni - a.  
2. Qua Chri - stus cré - dl - tur a - gnum et á - zy - ma  
3. Cor - pus Do - mí - ni - cum da - tum dí - sci - pu - lis,


**N.º 83. Panis angelicus.**

Prelúdio.

**Moderato.**



1. Pa - nis an - ge - lí - cus fit pa - nis ho - mi - num,  
2. Te - tri - na De - i - tas u - na - que po - sci - mus,



Dat pa - nis co - li - tus fi - gu - ris ter - mí - num:  
Sic nos tu vi - sí - ta, - si - cut te co - li - mus:

FIGURA 162 *Harpa de São: Sacris solemnibus e Panis angelicus*  
FONTE: Lehmann (1962, p. 50; 61)

A segunda peça do *Álbum Eucarístico* é um *Ecce panis angelorum*, cujo texto utilizado é o das 21ª e 22ª estrofes da Sequência<sup>127</sup> *Lauda Sion*, da Missa de *Corpus Christi*. A *Lauda Sion* possui ao total vinte e quatro estrofes. Quanto ao conteúdo expresso ao longo do texto, pode-se fazer a seguinte síntese: 1) ordena-se o louvor ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia (versos 1 a 15); 2) demonstra-se a razão da comemoração da sua instituição (versos 16 a 30); 3) detalha-se a doutrina

<sup>127</sup> Sequência (de *sequor*=seguir) significava a continuação em neumas longas da última nota do *aleluia* do Gradual, chamado *jubilus alleluiaicus*. Por ser de difícil execução, organizou-se um texto silábico, correspondente às notas e que se chamou sequência. Às vezes faltava simetria do texto, de maneira que este pouco se diferenciava da prosa; por isso davam à sequência o nome de prosa. Finalmente se criaram seqüências independentes do *aleluia*, com melodias próprias, que ocuparam o lugar costumado depois do Gradual [...] Das muitas seqüências da Idade Média, São Pio V conservou cinco: *Victimae paschali* (Páscoa [...]); *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostes [...]); *Lauda Sion* (Corpo de Deus [...]); *Stabat Mater* (Nossa Senhora das Dores [...]); *Dies Irae* (Réquiem [...]). (REUS, 1944, p. 56)

católica sobre a Eucaristia (versos 31 a 62); 4) mostra-se o cumprimento, na Eucaristia, das diversas figuras do Antigo Testamento (versos 63 a 70); e 5) pede-se a Cristo, o Bom Pastor, que nos alimente, nos guarde e nos torne participantes do banquete do Céu (versos 71 a 80). (HENRY, 1910) (TABELA 43)

1. Lauda Sion, Salvatórem, lauda ducem et pastorem in hymnis et cánticis.

2. Quantum potes, tantum aude: quia major omni laude, nec laudáre súfficis.

3. Laudis thema speciális, panis vivus et vitális hódie propónitur.

4. Quem in sacræ mensa cœnæ, turbæ fratrum duodénæ datum non ambígitur.

5. Sit laus plena, sit sonóra, sit jucúnda, sit decóra mentis jubilátio.

6. Dies enim solémnis ágitur, in qua mensæ prima recólitur hujus institútio.

7. In hac mensa novi Regis, novum Pascha novæ legis, Phase vetus términat.

8. Vetustátem nóvitas, umbram fugat véritas, noctem lux elíminat.

9. Quod in cœna Christus gessit, faciéndum hoc expréssit in sui memóriam.

10. Docti sacris institútis, panem, vinum, in salútis consecrámus hóstiam.

11. Dogma datur Christiánis, quod in carnem transit panis et vinum in sánguinem.

12. Quod non capis, quod non vides, animósa firmat fides, præter rerum órđinem.

13. Sub divérsis speciébus, signis tantum, et non rebus, latent res exímia.

14. Caro cibus, sanguis potus: manet tamen Christus totus sub utrâque spécie.

15. A suménte non concísus, non confráctus, non divísus: ínteger accípitur.

16. Sumit unus, sumunt mille: quantum isti, tantum ille: nec sumptus consúmitur.

17. Sumunt boni, sumunt mali: sorte tamen inæquáli, vitæ vel intéritus.

18. Mors est malis, vita bonis: vide paris sumptiónis quam sit dispar éxitus.

19. Fracto demum Sacraménto, ne vacílles, sed memento, tantum esse sub fragménto, quantum toto tégitur.

20. Nulla rei fit scissúra: signi tantum fit fractúra: qua nec status nec statúra signáti minúitur.

1. Louva, Sião, o Salvador, louva o guia e o pastor com hinos e cantares.

2. Quanto possas, tanto o louva, porque está acima de todo o louvor e nunca o louvarás condignamente.

3. É-nos hoje proposto um tema especial de louvor: o pão vivo que dá a vida.

4. O pão que na mesa da sagrada ceia foi distribuído aos doze, como na verdade o cremos.

5. Ressoem, pois, os louvores, sonoros, cheios de amor. Seja formosa e jovial a alegria das almas.

6. Porque celebramos o dia solene que nos recorda a instituição deste banquete.

7. Na mesa do novo rei, a páscoa da Nova Lei põe fim à páscoa antiga.

8. O rito novo rejeita o velho, a realidade dissipa as sombras como o dia dissipa a noite.

9. O que o Senhor faz na ceia mandou-no-lo fazer em memória Sua.

10. E nós, instruídos pelo mandato divino, consagramos o pão e o vinho em hóstia de salvação.

11. É dogma de fé para os cristãos que o pão se converte na carne e o vinho no sangue do Salvador.

12. O que não compreendes nem vês, diz-to a fé viva; porque isto se opera fora das leis naturais.

13. Debaixo de espécies diferentes, que são apenas sinais exteriores, ocultam-se realidades sublimes.

14. O pão é a carne e o vinho é o sangue; todavia debaixo de cada uma das espécies Cristo está totalmente.

15. E quem o recebe não o parte nem divide, mas recebe-o todo inteiro.

16. Quer o recebam mil, quer um só, todos recebem o mesmo, nem recebendo-o podem consumi-lo.

17. Recebem-no os bons e os maus igualmente, porém com efeitos diversos: os bons para vida e os maus para a morte.

18. Morte para os maus e vida para os bons! Oh! Consideremos como são diferentes os efeitos que produz o mesmo alimento.

19. Não vacile a tua fé quando a hóstia é dividida; porque o Senhor encontra-se sempre todo, debaixo do pequenino fragmento ou da hóstia inteira.

20. Nenhum corte pode violar a substância: apenas os sinais do pão, que vês com os olhos da carne, foram divididos sem a menor alteração da realidade divina que esses mesmos sinais

<p>21. <b>Ecce panis Angelórum, factus cibus viatórum: vere panis filiórum, non mitténdus cánibus.</b></p> <p>22. <b>In figúris præsignátur, cum Isaac immolátur: agnus paschæ deputátur: datur manna pátribus.</b></p> <p>23. Bone pastor, panis vere, Jesu, nostri miserére: tu nos pasce, nos tuére: tu nos bona fac vidére in terra vivéntium.</p> <p>24. Tu, qui cuncta scis et vales: qui nos pascis hic mortáles: tuos ibi commensáles, cohærédes et sodáles fac sanctórum cívium. Amen. Allelúja.</p>	<p>significam.</p> <p>21. Eis pois que o pão de que se alimentam os Anjos foi dado em viático aos homens: pão verdadeiramente dos filhos, que não deve dar-se aos cães.</p> <p>22. Foi já prefigurado nos ritos e nos acontecimentos do Testamento Antigo, na imolação de Isaac, no cordeiro pascal e no maná do deserto.</p> <p>23. Ó bom Pastor e alimento verdadeiro dos que apascentas, ó Jesus, tende piedade de nós. Alimentai-nos e defendei-nos e fazei que mereçamos fruir da vossa glória na Terra dos vivos.</p> <p>24. Vós que tudo conheceis e tudo podeis fazer, e nos alimentais aqui, na Terra, da mortalidade, admiti-nos, Senhor, lá no Céu, à vossa mesa e dai-nos parte na herança e na companhia dos que moram na cidade santa. Amém. Aleluia.</p>
---	---

TABELA 43 Texto latino e tradução da Sequência *Lauda Sion*, de Santo Tomás de Aquino  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 763-765, grifo nosso)

O *Liber Usualis* apresenta, dentro do Proprio da Missa de *Corpus Christi*, um cantochão específico para toda a Sequência *Lauda Sion*. Contudo, também é comum em outros livros de canto gregoriano para uso litúrgico que se apresente as estrofes *Ecce panis* e *In figúris* como um hino à parte, ainda que com a mesma melodia da Sequência a que pertence. Na polifonia sacra renascentista encontra-se versões também da *Lauda Sion*, destacando-se as três de Palestrina, a quatro e a oito vozes, havendo ainda um outro a seis vozes atribuído a ele; a de Victoria, para duplo coro; e a de Lassus (1532-1594), a seis vozes. Já entre o repertório moderno de concerto, destaca-se o *Lauda Sion*, op. 73 de F. Mendelssohn, para cantores solistas, coro e orquestra, e o *Ecce panis* de L. Cherubini (1760-1842), para tenor solista e orquestra.

No que se refere a *Ecce panis* compostos como peças individuais, à parte da *Lauda Sion*, há exemplos nos séculos XVIII de pequenos motetos para voz solista ou para escrita coral, tais como *petits motets* de Charpentier (voz solista e baixo contínuo) e Clerambault (voz solista, linha instrumental e baixo contínuo) e uma versão estritamente homofônica a *cappella* de Lotti (1667-1740).

No século XIX, dentro do contexto do movimento de restauração da música sacra católica, há um exemplo de *Ecce panis* com caráter musical mais grandioso no de Guilmant, para vozes solistas, coro, harpa e órgão. Predomina, contudo, a concepção de pequenos motetos para duas vozes e acompanhamento de órgão, seja explorando maior independência entre vozes, como o de Perosi (FIGURA 109);

seja em uma escrita coral simples, estritamente homofônica, como os que são apresentados nos manuais cecilianistas. (FIGURA 163)

84. a:  
(a uma voz) Pe JOÃO B. SIQUEIRA

*Tranquillo em 2*

b:

c:

FIGURA 163 *Ecce panis* de manuais cecilianistas  
 FONTE: Lehmann (1962, p. 73-74); Franceschini (1951, p. 72)

A terceira peça do *Álbum Eucarístico* é um *O salutaris hostia*, cujo texto são as duas últimas estrofes do hino *Verbum supérnum*, Hino de Laudes do Ofício da festa de *Corpus Christi*, sendo também cantado na procissão realizada no mesmo dia. É particularmente célebre a qualidade estética da quarta estrofe de tal hino, conforme destaca Eco (cf. 1988, p. 16) e Comba:

Nesta composição de assonâncias alternadas, S. Tomás de Aquino canta a divina Eucaristia principalmente como Sacramento. Jean de Santeul (Paris 1630 – Dijon 1697), um dos mais agradáveis poetas latinos de seu século, julgava este hino tão maravilhoso que teria dado de boa vontade todos os seus versos, se pudesse, com isso, ter a glória de o ter composto. Alessandro Mazoni (1795-1873), o príncipe dos prosadores italianos e poeta de elevado lirismo, extasiava-se perante aquele milagre de síntese que é a 4ª estrofe. Métrica: imitação rítmica (não quantitativa) do nº XIV [quaternário jâmbico, tetrapodia jâmbica ou dímeter jâmbico]. (COMBA, 1963, p. 136; 21)

<p>1. Verbum supérnum pródiens, Nec Patris linquens déxteram, Ad opus suum éxiens, Venit ad vitae vésperam. 2. In mortem a discípulo Suis tradéndus aémulis, Prius in vitae férculo Se trádídít discíplis. 3. Quibus sub bina spécie Carnem dedit et sánguinem; Ut dúplicis substántiae Totum cibáret hómínem. 4. Se nascem dedit sócium Convéscens in edúlium, Se móriens in prétium, Se regnans dar in práemium. <b>5. Ó salutaris hóstia, Quae caeli pandis óstium, Bella premunt hostília; Da robur, fer auxiliúm.</b> <b>6. Uni trinóque Dómino. Sit sempitérna glória: Qui vitam sine término Nobis donet in pátria. Amen.</b></p>	<p>1. Desceu à Terra o Verbo de Deus sem deixar a direita de Deus Pai. Vindo para reconstituir a sua obra, chegou ao termo da vida.  2. Havendo de ser entregue pelo discípulo nas mãos dos inimigos que o queriam matar, deixou-se primeiramente aos discípulos para sustento da vida. 3. E deu-lhes debaixo das duas espécies do Seu próprio corpo e sangue para alimentar assim o homem total.  4. Quis ser no presépio o nosso amigo, na ceia o nosso pão, na Cruz o nosso resgate e no Céu, onde reina, a nossa eterna recompensa.  <b>5. Ó hóstia de salvação que abris aos mortais as portas do Céu de par em par, dai-nos coragem e força para resistir aos combates com que nos aperta o inimigo.</b> <b>6. Ao Senhor uno e trino glória por todos os séculos! Ele nos dê na Pátria a vida que não acaba. Amém.</b></p>
--	--

TABELA 44 Texto latino e tradução do Hino *Verbum supernum*, de Santo Tomás de Aquino  
FONTE: Lefebvre (1955, p. 767-768, grifo nosso)

No repertório de canto gregoriano, há diferentes versões para o *O salutaris hostia*. No *Liber Usualis* encontram-se uma versão para o hino completo e uma para a peça avulsa. No *Cantus selecti* (1957), há seis diferentes melodias apenas para o *O salutaris*. Dentre os principais compositores da Renascença, há um *O salutaris hostia* atribuído dubiamente a Palestrina e um a cinco vozes de Lassus. Entre os *petits motets* do Barroco francês, encontram-se algumas versões do hino, tais como as de Charpentier e de Du Mont, respectivamente para duas vozes com baixo contínuo e uma voz com acompanhamento instrumental. Dentre os franceses, destaque-se ainda a versão de Guilmant para cantores solistas, coro, harpa e órgão; a de Auber (1782-1871), em estrita homofonia coral a quatro vozes; e a de Cherubini, para contralto solo, dois violinos, viola, cello e contrabaixo. Gounod, por sua vez, possui uma série de motetos para uma voz ou até cinco vozes, dentre os



quais há vários *O salutaris*: quatro para vozes solistas, um a três vozes, uma para solo com coro e três para coro a cinco vozes. Liszt possui um *O salutaris* a 4 vozes, em escrita homofônica e acompanhamento de órgão. (FIGURA 164)

Dentre os motetos de Perosi, por sua vez, encontram-se versões de *O salutaris hostia* para soprano e contralto (ou tenor e baixo) com acompanhamento de órgão (FIGURA 165a); a duas vozes desiguais e órgão (FIGURA 165b); a quatro vozes masculinas e órgão (FIGURA 165c); a uma voz com acompanhamento ou quatro vozes mistas com ou sem acompanhamento (FIGURA 165d).

Andante. *pp*

Sopran. O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris ho-sti-a, quae

Alt. *pp* O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris ho-sti-a, quae

Tenor. *pp* O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris ho-sti-a, quae

BaB. *pp* O sa-lu-ta-ris ho-sti-a, o sa-lu-ta-ris ho-sti-a, quae

FIGURA 164 Liszt: *O salutaris hostia*  
 FONTE: Liszt (1936a)

a:

ADAGIO

Soprani o Tenori O sa-lu-ta-ris Ho-sti-a Quae coe-li pan-dis

Contralti o Bassi *p* O sa-lu-ta-ris Ho-sti-a Quae coe-li pan-dis

Organo *p* ADAGIO

b:

ADAGIO RELIGIOSO

Alto *p* O sa-lu-ta-ris ho-sti-a quae U-ni-tri-no-que Do-mi-no sit

Baritono *p* O sa-lu-ta-ris ho-sti-a quae U-ni-tri-no-que Do-mi-no sit

Organo *p* ADAGIO RELIGIOSO

C:

TENORI I. II. *ppp*  
 O sa - lu - ta - ris Ho - sti - a Quæ cœ - li pandis  
 U - ni tri - no - que Do - mi - no Sit sem - pi - ter - na

BASSI I. II. *ppp*  
 O sa - lu - ta - ris Ho - sti - a Quæ cœ - li pandis  
 U - ni tri - no - que Do - mi - no Sit sem - pi - ter - na

*leggermente crescendo.*

o - sti - um, Bel - la præ - munt ho - sti - li - a Da ro -  
 glo - ri - a, Qui vi - tam si - ne ter - mi - no No - bis

o - sti - um, Bel - la præ - munt ho - sti - li - a Da ro -  
 glo - ri - a, Qui vi - tam si - ne ter - mi - no No - bis

*ppp* - bur fer au - xi - li - um. A - - men  
 do - net in pa - tri - a. *ppp*

bur fer au - xi - li - um. A - - men  
 do - net in pa - tri - a. *ppp*

d:

SOPRANO. 1. Ver - bum su - per - num pro - di - -  
 CONTRALTI.  
 TENORI.  
 BASSI. 2. In mor - tem a di - - sci - pu -  
 1. - ens,..... Nec Pa - tris lin - quens de - xte - ram, Ad

2. - lo Su - is tra - den - dus æ - mu - lis, Pri - -  
 1. o - pus su - um e - xi - ens, Ve - nit ad vi - ta

FIGURA 165 Perosi, *O salutaris hostia*  
 FONTE: Perosi (1900, 1904)

A quarta e última peça do *Álbum Eucarístico* é um *Tantum ergo*, últimas duas estrofes do *Pange lingua*, Hino de segundas Vésperas da festa do Corpo de Deus (*Corpus Christi*), hino este que, segundo Pe. Comba, veio a ser o canto oficial da Liturgia ao Santíssimo Sacramento. Quanto à construção dos versos, caracteriza-se pelas rimas nos versos ímpares e pelas assonâncias nos versos pares. (COMBA, 1963, p. 131-132)

<p>1. Pange língua gloriósi Córporis mystérium, Sanguínisque pretiósi, Quem in mundi prétium Fructus ventris generósi Rex effúdit géntium.</p> <p>2. Nobis datus, nobis natus Ex intácta Vírgine, Et in mundo conversátus, Sparso verbi sémine, Sui moras incolátus Miro cláusit órđine.</p> <p>3. In suprémae nocte coenae Recúbens cum frátribus, Observáta lege plene Cibis in legálibus, Cibum turbae duodénae Se dat suis mánibus.</p> <p>4. Verbum caro, panem verum Verbo carnem éfficit; Fit sanguis Christi merum; Et si sensus déficit, Ad firmándum cor sincérum Sola fides súfficit.</p> <p><b>5. Tantum ergo Sacraméntum Venerémur cernui; Et antíquum documéntum Novo cedat rítui; Praestet fides suppleméntum Sénsuum deféctui.</b></p> <p><b>6. Genitóri, Genitóque Laus et jubilátió, Salus, honor, virtus quoque Sit et benedíctio: Procedénti ab utróque Compar sit laudátio. Amen.</b></p>	<p>1. Canta, ó língua minha, o mistério do Corpo glorioso e do Sangue precioso, que o Rei dos povos, filho da mais nobre das mães, derramou em resgate do mundo.</p> <p>2. Foi-nos dado e para nós nasceu da Virgem toda pura; e depois de viver na Terra, espalhando a semente da verdade, pôs termo ao seu exílio com uma obra digna de eterno louvor.</p> <p>3. Na noite da última ceia, estando sentado com os discípulos, e depois de ter cumprido com eles as prescrições legais acerca do banquete pascal, deu-se por suas próprias mãos aos Doze em alimento.</p> <p>4. O Verbo incarnado converteu com uma só palavra a sua carne em verdadeiro pão e em sangue de Cristo se converte o vinho. E ainda que isto não compreendamos com a nossa humana inteligência, a fé só é bastante para convencer os corações puros.</p> <p><b>5. Na presença, pois, dum sacramento tão grande, prostremo-nos por terra e adoremos. Que os velhos símbolos dêem lugar ao novo rito e que a fé ilumine e complete o que falta nos sentidos para o entender.</b></p> <p><b>6. Seja pois dado ao Pai e ao Filho louvor, glória e império, e Ao que de Ambos procede retribuamos igual louvor. Amém.</b></p>
--	--

TABELA 45 Texto latino e tradução do Hino *Pange lingua*, de Santo Tomás de Aquino  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 771-772, grifo nosso)

O uso litúrgico do *Tantum ergo* não se restringe apenas ao Ofício de *Corpus Christi* ou a procissões eucarísticas. Seu canto é obrigatório durante a já mencionada Bênção do Santíssimo Sacramento. Com efeito, se por um lado há uma margem de liberdade para que se escolham cantos sacros durante tal cerimônia conforme o tempo litúrgico, por exemplo, há, por outro lado, uma prescrição da Igreja de que o *Tantum ergo* com a estrofe seguinte, *Genitóri*, seja sempre cantado antes da bênção propriamente dita:

No ato da exposição [do Santíssimo Sacramento] nenhum canto está prescrito. Deve-se incensar duas vezes o Santíssimo, no ato da exposição e ao *Genitori*, embora entre a exposição e o *Tantum ergo* não se digam orações; neste caso não se põe incenso no turíbulo outra vez. No fim da exposição deve-se dar a bênção depois do canto do *Tantum ergo* e

*Genitori*. Estas estrofes não se podem separar cantando uma na exposição e outra na reposição.

***Tantum ergo e Genitori com o versículo Panem de caelo e a oração devem ser cantados (cantari debent) antes da bênção com o SS. Sacramento.*** A oração pelo papa, prescrita pelo C. B. [Concílio Plenário Brasileiro, em 1939] n. 33 § 3 canta-se ou ao menos reza-se antes do *Tantum ergo*. (REUS, 1944, p. 463-464, grifo nosso)

Desta obrigatoriedade do canto do *Tantum ergo* procede a enorme quantidade de versões musicais que recebeu durante os séculos. O *Liber Usualis* traz apenas duas versões, uma como parte integrante do *Pange lingua*, para a procissão de *Corpus Christi*. Palestrina e Victoria possuem cada um deles uma versão para o *Tantum ergo*. Dentre os compositores posteriores, Neukomm (1778-1858), por exemplo, possui trinta e um *Tantum ergo* (ANGERMÜLLER, 2001); Pe. José Maurício, onze; (BÉHAGUE, 2001) Bruckner, seis; (HAWKSHAW; JACKSON; 2001) Schubert, sete; (BROWN *et al.*, 2001) e Perosi, dez. (WATERHOUSE, 2001)

Nos manuais cecilianistas popularizados no Brasil, a multiplicidade de versões para o *Tantum ergo* é ainda maior, geralmente tendo como autores alguns compositores europeus ligados ao movimento e, via de regra, versões homofônicas a uma ou duas vozes com acompanhamento de órgão. O *Harpa de Sião* do Pe. Lehmann possui trinta versões diferentes para o *Tantum ergo*. O *Cecília* de Sinzig/Rower traz dezesseis versões e o *Nova coleção de cânticos sacros* de F. Fransceschini, dezenove versões.

Perosi, por sua vez, alterna diferentes tipos de composição para seus *Tantum ergo*. Possui versão a uma só voz com acompanhamento de órgão, em um estilo melódico lírico, não coral (FIGURA 166a); versão a duas vozes (contralto e barítono) e órgão (FIGURA 166b); três vozes masculinas *a cappella* (FIGURA 166c); duas vozes femininas e órgão (FIGURA 166d); duas vozes (contralto e barítono) e órgão, com alternância solista/tutti (FIGURA 166e); três vozes em homofonia e órgão (FIGURA 166f); a duas vozes iguais ou quatro vozes mistas, com ou sem órgão (FIGURA 166g); a quatro vozes masculinas *a cappella* (FIGURA 166h).

a:

*Andantino*  
 VOCE *p*  
 Tantum er-go sacra-men - - tum ve-no-re-mur  
 Ge-ni-to-ri, Ge-ni-to- - que laus et ju-bi-bi-

*Andantino*  
 ORGANO *p*

b:

*Moderato.*  
 ALTO *mf*  
 Tantum er-go sa-cra-mentum ve-ne-re-mur cer-nu-i:  
 Ge-ni-to-ri, ge-ni-to-que, laus et ju-bi-la-ti-o,

BARITONO  
 (AD LIBITUM)  
 Tantum er-go sa-cra-mentum ve-ne-re-mur cer-nu-i:  
 Ge-ni-to-ri, ge-ni-to-que, laus et ju-bi-la-ti-o,

*Moderato*  
 ORGANO  
 8.4. 6.

c:

*Andante*  
 Tenori 1.  
 2.  
 Tan - tum er - go sa - cra - men - - tum ve - he -  
 Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - - que , laus et

Bassi

d:

*Andantino*  
 Soprano  
 Contralto  
 Tantum er - go sa - cra -  
*Andantino*  
 ORGANO. *p*  
*p* Ge - ni - to - ri, ge - ni -

e:

*Soli*  
 Alto *p*  
 Tan - tum er - go Sa - cra - men - - tum  
 Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - - que

Baritono

*ANDANTE*  
 Organo *p*

D. L. PEROSI.

Tutti

Ve - ne - re - - - mur cer - nu - i: Et an -  
 Laus et ju - - - bi - la - ti - o, Sa - lus,

Ve - ne - re - - - mur cer - nu - i: Et an -  
 Laus et ju - - - bi - la - ti - o, Sa - lus,

f:

Andante.

TENORE I. *ppp*  
 Tan - tum èr - go sacra - men - tum ,

TENORE II. *mf*  
 Ge - ni - tò - ri ge ni - to - - - - que L.

BASSO. *mf* *f*  
 Ge - ni - tò - ri ge - ni - tò - - - - que La

N.B.: Per la prima strofa, valgono le indicazioni dinamiche del Ten. I, e per la seconda, quelle del Ten. II e del Basso.

ORGANO od HARMONIUM  
 Principale 8'

g:

Soprani.  
 Contralti.  
 Tenori.  
 Bassi.

Tan - tum er - go sa - cra - men - tum  
 Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que

ve - ne - re - mur cer - nu - i: et an -  
 laus et ju - bi - la - ti - - o sa - lus

- ti - quum do - cu - men - tum no - vo ce - dat  
 ho - nor vir - tus quo - que sit et be - ne -

ri - tu - i: praestet fi - des sup - ple - men - tum  
 - di - cti - - o - - - - pro - ce - den - ti ab u - tro - que

sen - sum - um de fe - ctu - i. A - - - - men.  
 com - par sit lau - da - ti - - o. A - - - - men.

The image shows a musical score for three parts: Tenors (TENORI I. and II.), Organ (ORGANO), and Basses (BASSI I. and II.). The score is in G major (one sharp) and 3/2 time. The organ part is marked *pp* and features a melodic line with a fermata over the first measure. The vocal parts have lyrics in Latin: 'Tan-tum er-go sa-cra-men-tum Ve-ne-re-mur Ge-ni-to-ri Ge-ni-to-que Lauset ju-bi-'. The organ part has a fermata over the first measure. The vocal parts have lyrics: 'Tan-tum er-go sa-cra-men-tum Ve-ne-re-mur Ge-ni-to-ri Ge-ni-to-que Lauset ju-bi-'. The organ part has a fermata over the first measure.

FIGURA 166 Perosi, *Tantum ergo*  
 FONTE: Perosi (1897, 1900, 1904)

Este grande número de composições de *Tantum ergo*, seja dentro do contexto cecilianista, seja entre os compositores católicos em geral, mostra como houve uma grande procura em se contribuir à formação de um amplo repertório sacro que servisse às diferentes formações vocais nas igrejas e também que favorecesse uma variedade estética, dada a grande frequência com que é usado durante o rito de bênção do Santíssimo Sacramento.

### 6.2.2. Análise

O *Panis angelicus* de Nepomuceno é escrito para duas vozes e órgão (ou harmônio), sem determinação de quais seriam tais vozes e nem mesmo se seria destinado a um coro. É possível que se destine, pois, simplesmente a um dueto vocal. Está na tonalidade de Ré menor e apresenta compasso 3/2 em toda a peça. Inicia-se com uma introdução de solo de órgão (ou harmônio) em cinco compassos, com escrita a quatro vozes, confirmando a tônica pela cadência e pelo pedal em Ré. Utilizam-se suspensões em bordaduras, elementos característicos da textura polifônica e o cadenciamento é convencional: i-iv-V-i.

No compasso 5 inicia-se o canto com um tema melódico de dois compassos e meio sobre o texto *Panis angelicus* na 2ª voz, sendo imediatamente repetido uma quarta acima na 1ª voz a partir do compasso 8. Entre os compassos 10 e 13 há uma escrita contrapontística, com defasagem do texto *fit panis hominum* entre as vozes. Ainda no compasso 13, a 2ª voz inicia um novo motivo de dois compassos com *Dat panis caelicus*, sendo imitado logo em seguida pela 1ª voz. Entre os compassos 18 e 20 o compositor utiliza a textura estritamente homofônica para o término da declamação da primeira estrofe do texto: *Dat panis caelicus figuris terminum*. Já se observa nesta primeira seção da peça o uso constante de uma mesma figuração

rítmica para o dátilo final dos hemistíquios de cada verso. Nepomuceno emprega, via de regra, um compasso inteiro para tal palavra final, sempre com uma mínima pontuada, uma semínima e uma mínima, geralmente sendo as três notas iguais. É um motivo que aparece 7 vezes nesses 20 primeiros compassos, nas palavras *angélicus* (2 vezes), *hóminum* (2 vezes), *caélicus* (2 vezes) e *términum* (1 vez). Esta solução musical de se prolongar o tempo da nota sobre a sílaba tônica da palavra paroxítone final de cada verso do *Panis angelicus* é praticamente comum a todos os exemplos modernos supracitados (C. Franck, Du Mont, Lasceux, Lambilotte etc.) Outra influência direta da prosódia latina sobre a construção melódica de Nepomuceno parece ocorrer nos poucos trechos em que há uma declamação não-silábica, como, por exemplo, em *Panis*. Na sílaba *Pa*, tônica, Nepomuceno insere três notas em perfil descendente, reservando, portanto, a nota mais aguda do grupeto à sílaba tônica, regra típica do cantochão gregoriano. (FIGURA 167)

Com exceção dos compassos 11, 14 e 20, nos quais há uma mesma harmonia para todo o compasso, nos demais Nepomuceno utiliza em geral um acorde para cada tempo do compasso, gerando um ritmo harmônico constante, regular e condizente com outras obras suas em que um cantochão é harmonizado desta maneira, isto é, com um acorde para cada nota da melodia. Os acordes são todos diatônicos, com apenas um acorde, no compasso 18, não pertencente à tonalidade de Ré menor, funcionando ali apenas como dominante individual para a subdominante. Entre os compassos 14 e 17 há uma rápida tonicização na relativa maior, seguida imediatamente por uma semicadência, com movimento I-V no baixo e encaminhamento melódico 3-4-5 na voz superior. Este tipo de cadência à dominante é praticamente um lugar comum em peças corais do repertório cecilianista, servindo como ponte entre seções ou frases distintas em contexto de tonalidade menor. (Cf. *Missa Te Deum laudamus*, *Tantum ergo*, *Missa in honorem Beati Ambrosii* de L. Perosi, FIGURA 168)



Moderato

legato Bord. Bord. Susp. Bord. Susp. Bord.

Pa - nis an - gé - li - cus fit pa - nis ho - mi num,  
 gé - li - cus, fit pa - nis ho - mi num, Dat pa - nis  
 cae - li - cus, Dat pa - nis cae - li - cus fit - gu - ris ter - mi num:  
 cae - li - cus, Dat pa - nis cae - li - cus fi - gu - ris ter - mi num:

Ré m: Pedal Ré: i i v6 iv6 i6/4 ii°6 V7 i i7 iv6 i6/4 V7 VI

Ré m: i6 V7 VI iv VII VI6 i V4/3 i6 iv i6 V4/3 i6 iv V V2

Ré m: III VI (v/iv) iv i6 V4/3 i V  
 Fá M: I V6 V4/3 V V7 V6 V4/3 I

FIGURA 167 Nepomuceno: *Panis angelicus*, compassos. 1 a 20  
 FONTE: O autor (2019)

a:

San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

VI V

b:

no - vo ce - dat ri - ta - i; praestet fi - des sup - ple - men - tum  
sit et be - ne - dic - ti - o; proce - den - ti ab - u - tro - que

i iv6 iv6/4 V

c:

San - ctus Do - mi - nus De - - us  
De - us Sa - ba -

i iv6 V

FIGURA 168 Semicadências em obras corais de Perosi  
 FONTE: Perosi (s.d.)

Entre os compassos 21 e 36 há a segunda seção da peça, a partir de *O res mirabilis*, seção esta que se encerra entre os compassos 32 e 36 com uma repetição da introdução instrumental, a qual assume aqui a função de interlúdio, procedimento idêntico ao usado por Nepomuceno na sua Missa. (FIGURA 169) Entre os compassos 21 e 24, Nepomuceno emprega como centro tonal a homônima maior da tonalidade, Ré maior, retornando à tônica menor apenas na repetição do trecho instrumental. O ritmo harmônico é mantido quase que estritamente por um acorde por tempo de compasso. Entre os compassos 25 e 32 mantêm-se a escrita contrapontística a duas vozes com o texto *Manducat Dominum pauper*, o motivo rítmico nos dáctilos finais dos versos (mínima pontuada, semínima e mínima com

mesma nota) e a declamação silábica. Entre os compassos 30 e 32, em *servus et humilis*, há um breve trecho homofônico, repetindo-se, assim, o mesmo padrão textural utilizado pelo compositor na primeira seção, a saber, a de encerrar uma frase musical contrapontística com homofonia, procurando certamente conferir maior inteligibilidade ao texto nos finais de frase e marcar claramente as articulações de seção. Nos compassos 21 e 22, no hemistíquio *O res mirabilis*, expressão esta que indica admiração, o compositor indica dinâmica *forte*, emprega a mesma nota Ré em todas as sílabas e alternância do acorde da tônica, Ré maior, com sua subdominante, Sol maior, sobre um pedal de Ré. Este tipo de mudança de textura em *O res mirabilis* dentro de um contexto amplo contrapontístico é encontrado também no *Panis angelicus* de Palestrina e de Clerambault. (FIGURA 170)

21 *f* 22 23 24 25 26

O' res mi - ra - bi - lis! Man -

O' res mi - ra - bi - lis! Man - du - cat Do - mi - num

Ré M: I IV I IV I I IV I IV I vi iii IV I6 V4/3 I

27 28 29 30 31

du - cat Do - mi - num Pau - per, ser - vu set hu - mi -

Man - du - cat Do - mi - nim Pau per ser - vus et hu - mi -

Ré M: I IV V vi IV I6 IV I6/4 IV6 ii4/3 I6/4 iv V

Ré m: i (v6 iv6 i ii6/5 V ) i

FIGURA 169 *Panis angelicus* de A. Nepomuceno, compassos 21 a 36  
 FONTE: O autor (2019)

a:

b:

FIGURA 170 *O res mirabilis* homofônico de Palestrina e Clerambault  
 FONTE: Palestrina (s.d.); Clerambault (2016)

Entre compassos 37 e 52, tem-se a música sobre o texto *Te, trina Déitas únaque, póscimus Sic nos tu visita, sicut te cólimus*. Diferentemente dos demais *Panis angelicus* supracitados, em que os compositores costumam ater-se apenas à penúltima estrofe do *Sacris solemnibus*, aqui Nepomuceno emprega também a última estrofe do hino, mas dá a este uma construção musical própria, distinguindo-se, assim, daquelas composições típicas de hinos, nas quais uma mesma seção

musical é utilizada em todas as estrofes do texto, tal como ocorre, por exemplo, nos dois *Sacris solemnis* gregorianos, no de Casciolini, de Piel ou de Lambilotte. Repetindo procedimentos já encontrados em sua Missa, Nepomuceno procura conferir variedade à peça por meio da mudança de textura, pela tonicização/modulação em tons vizinhos à tonalidade principal e pela alteração no ritmo harmônico. O primeiro verso, *Te trina Deitas unaque poscimus*, Nepomuceno reserva unicamente à 2ª voz em uma frase de quatro compassos já na relativa maior, Fá maior. Logo em seguida, no compasso 41, tem-se uma imitação da frase inicial na 1ª voz, sendo que ambas possuem a mesma estruturação harmônica, partindo da tônica e chegando à dominante, com uso exclusivo de acordes diatônicos. Nos compassos 45 e 46, novamente apenas a 2ª voz declama *Sic nos tu visita*, sendo imediatamente imitada pela 1ª voz nos compassos 47 e 48. O restante do verso, *Sicut te colimus*, é construído da mesma forma entre os compassos, mas como uma defasagem entre as vozes na declamação do texto de um compasso, gerando uma breve textura imitativa nos compassos 48 a 50. Nos compassos 51 e 52, encerra-se a seção novamente com uma textura homofônica, repetindo-se o padrão já empregado anteriormente na finalização de seções. Harmonicamente, os quatro compassos já representam um retorno à tônica menor e o sentido de continuidade é evidenciado pela semicadência com fermata no compasso 52. (FIGURA 171)

Diferentemente das duas seções anteriores, em que o ritmo harmônico era definido praticamente por um compasso, nesta terceira seção o compositor alterna para uma harmonia por compasso, mas com o emprego de acordes de passagem (AcP) e apogiaturas, certamente tendo em vista a variedade estética no interior da peça e, ao mesmo tempo, a fluidez harmônica no interior de cada compasso.

37 38 39 40 41 42

Te, tri - na De - i - tas

Te, tri - na De - i - tas ù - na - que, pos - ci mus

AcP AcP AcP Apogg. AcP

Fá M: | I | I<sub>2</sub> | IV<sub>6</sub> | I<sub>6</sub> | I | V | I | V<sub>4/3</sub> | I

43 44 45 46 47

ù - na - que, pos - ci mus Sio nòs tu

Sio nòs tu vi - si - ta,

AcP Apogg. AcP Apogg.

Fá M: IV V I IV ii V

48 49 50 51 52

vi - si - ta, Si - cut te co - li - mus, si - cut te co - li - mus.

Si - cut te co - li - mus, si - cut te co - li - mus.

AcP AcP AcP Apogg.

Fá M: IV<sub>6</sub> vi

Ré m: VI i ii<sup>o</sup><sub>2</sub> VI<sub>6</sub>/4 i iv ii<sup>o</sup><sub>6</sub> V

FIGURA 171 Nepomuceno: *Panis angelicus*, compassos 37 a 52  
 FONTE: O autor (2019)

Os dois últimos versos, *Per tuas semitas duc nos quo téndimus Ad lucem, quam inhábitas*, seguem o mesmo padrão textural e harmônico da terceira seção. Imitação em *Per tuas semitas duc nos quo téndimus Ad lucem* e final de frase homofônico em *quam inhábitas*. Entre os compassos 63 e 67 repete-se novamente a introdução instrumental, com a inserção, nos dois últimos compassos, do *Amen* final cantados por ambas as vozes.

53 54 55 56 57

Per tu - as se - mi - tas duc nos quò

Per tu - as se - mi - tas duc nos quò te - di -

AcP AcP AcP

Ré m: iv i i VI<sub>6</sub> VII iv ii<sup>o</sup><sub>7</sub> i<sub>6</sub> V<sub>6</sub>/iv

58 59 60 61 62

ten - di - mus Ad lu - cem quam in - ha - bi

mus Ad lu - cem quam in - ha - bi

AcP Apogg. AcP AcP Susp.

Ré m: iv VI6 VII6 III i iv V7

63 64 65 66 67

tas. A - men.

tas. A - men.

Bord. Bord. Susp. Bord. A Susp.

Bord. Susp. Bord.

Pedal Ré: i i v6 iv6 i6/4 ii°6 V7 i

FIGURA 172 *Panis angelicus* de A. Nepomuceno, compassos 37 a 52  
 FONTE: O autor (2019)

Quanto à tessitura vocal da peça: a 2ª voz vai do Si2 ao Dó 4, enquanto a 1ª voz vai do Ré3 ao Ré 4. Verifica-se, pois, que não há grande diferença na extensão exigida às duas vozes, de modo que se pode considerar como uma peça escrita a vozes iguais. Além disso, a gama de sons limita-se praticamente a uma décima e à região média das vozes, sugerindo uma intenção do compositor de não explorar efeitos expressivos próprios das regiões limítrofes da tessitura vocal e, ao mesmo tempo, limitar-se deliberadamente a um tipo de construção melódica mais próxima ao cantochão litúrgico. Acrescente-se ainda que 91% dos intervalos melódicos empregados pelo compositor durante a peça são uníssono ou grau conjunto (2ª maior ou menor), limitando-se os 9% restantes a intervalos de terça maior/menor, quarta justa ou quinta justa. Este dado também demonstra novamente uma proximidade estilística à construção melódica própria do canto gregoriano e do contraponto clássico.

Também o perfil melódico utilizado por Nepomuceno na construção dos diferentes períodos musicais evidencia a opção estilística pela movimentação em

grau conjunto e pela delimitação do motivo em questão dentro do âmbito da quinta justa (FIGURA 173a, c, g), da quarta justa (FIGURA 173b, e, f) ou da sexta maior (FIGURA 173d).

The image displays seven melodic motifs (a-g) from the Mass by Nepomuceno, titled 'Panis angelicus'. Each motif is presented on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Portuguese below the notes. Motif a: 'Pa - nis an - gé - li - cus'. Motif b: 'Dat pa nis cae - li - cus,'. Motif c: 'Man - du - cat Do - mi - num'. Motif d: 'Pau per, ser vu set lu - mi -'. Motif e: 'Te, tri - na De - i - tas'. Motif f: 'Sio nòs tu vi - si - ta,'. Motif g: 'Per tu - as se - mi - tas'.

FIGURA 173 Nepomuceno: *Panis angelicus*, motivos melódicos  
 FONTE: O autor (2019)

Do ponto de vista rítmico, tal como visto em sua Missa, também aqui Nepomuceno constrói as linhas vocais com figuras rítmicas equivalentes a, no mínimo, meio tempo do compasso, evitando, portanto, passagens em coloratura ou de grande velocidade. A mínima, unidade de tempo na peça em questão, é a figura mais utilizada, com 58% de utilização. Novamente se constata uma deliberada opção compositiva visando conferir gravidade à obra.

Do ponto de vista formal, como já visto, Nepomuceno segue estritamente a divisão métrica do texto, gerando uma seção musical para cada par de versos. A distinção entre as duas estrofes é explicitada também pela clara cesura entre os compassos 36 e 37, com o emprego da introdução instrumental a modo de interlúdio no final da segunda seção e como preparação à terceira. A divisão formal é realizada pela concatenação de diferentes texturas vocais (solo, homofonia ou imitação), pelo ritmo harmônico e pela estrutura tonal. Além disso, o compositor confere a cada verso do texto um perfil melódico característico (ora ascendente, ora descendente, por grau conjunto, com salto etc.), distinguindo-o dos demais e aproximando-se estilisticamente do tipo de estrutura formal da polifonia palestriniana, em que a unidade se dava não tanto pela unidade temática, tal como na música tonal clássica, mas pela concatenação ordenada de diferentes motivos melódicos em função da estrutura métrica do texto litúrgico em questão.



Seção	Texto	Compassos	Estrutura tonal	Textura
1	<i>Introdução instrumental</i>	c. 1 a 4	i	Contrapontística
2	Panis Angélicus fit panis hóminum	c. 5 a 13	i-V	Contrapontística
	Dat panis cáelicus figuris términum	c. 13 a 20	III-V	Contrapontística Homofônica
3	O res mirábilis: mandúcat Dóminum	c. 21 a 28	I	Homofônica Contrapontística
	Pauper servus et húmilis	c. 29 a 32	I-i	Contrapontística Homofônica
4	<i>Interlúdio instrumental</i>	c. 32 a 36	i	Contrapontística
5	Te, trina Déitas únaque, póscimus	c. 37 a 44	III-V/III	Alternância de vozes
6	Sic nos tu vísita, sicut te cólimus	c. 45 a 52	III-V	Contrapontística Homofônica
7	Per tuas semitas duc nos quo téndimus	c. 53 a 59	i-iv	Contrapontística
9	Ad lucem, quam inhábitas	c. 59 a 63	iv-i	Contrapontística Homofônica
10	<i>Póslúdio instrumental</i>	c. 63 a 67	i	Contrapontística

TABELA 46 Estrutura formal de *Panis angelicus* de A. Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

O *Ecce panis angelórum* de Nepomuceno apresenta uma estrutura estritamente regular, tanto na sua constituição geral como na organização das frases musicais. (TABELA 47) Assim como na *Missa* e em outras peças, novamente o compositor emprega uma pequena introdução instrumental, aqui com dois compassos, repetindo-a também no meio da peça e ao final. No presente caso, contudo, ainda que o primeiro dos dois compassos instrumentais nas três situações seja idêntico, o segundo, por sua vez, apresenta a mesma configuração melódica, mas três harmonizações diferentes. No início, compassos 1 e 2, a harmonização é em Sol menor; no meio, compassos 16 e 17, o acorde é de Mi bemol maior; e no final, compassos 34 e 35, cadência em Dó maior. Há duas seções claramente distintas, emolduradas pelos compassos com solo instrumental, e correspondentes a cada uma das estrofes do texto litúrgico. Na primeira seção, entre compassos 3 e 15, Nepomuceno utiliza duas frases musicais de seis compassos, intercaladas com um compasso de solo instrumental, sendo que em cada uma delas é constituída por três semi-frases de dois compassos, sendo as duas primeiras com dupla declamação dos respectivos versos e a terceira com uma declamação homofônica do verso litúrgico. Mais uma vez, como já visto em outras peças, o compositor

emprega a variedade e alternância de vozes na declamação do texto, mas sempre procura encerrar frases e seções com frases estritamente homofônicas.

Na segunda seção, entre compassos 18 e 33, Nepomuceno altera o padrão da estrutura de frases. Opta, então, por frases de quatro compassos, com semi-frases de dois compassos e sempre com a primeira sendo exclusivamente na Voz 2 e a segunda, em homofonia das duas vozes. O último verso, *Datur manna patribus*, é realizado em estrita homofonia, mas em uma frase única de quatro compassos, sem a repetição do texto como se dava nas três frases anteriores.

Ainda que o tipo de textura seja totalmente homofônico e declamação quase que estritamente silábica, Nepomuceno faz uso do que se pode chamar de efeito imitativo de superfície. (GIARDINA, p. 97) Trata-se basicamente de, por meio da alternância da entrada das vozes e da repetição do texto, conferir uma aparência de textura imitativa, ainda que dentro de um contexto inteiramente homofônico. (FIGURA 174)

Seção	Texto	Compasso	Estrutura tonal	Textura
<i>Introdução</i>		c. 1 e 2	i-v	<i>Instrumental</i>
1	Ecce panis Angelórum, factus cibus viatórum:	c. 3 e 4	III-v	Voz 1
		c. 5 e 6	v-ii	Homofonia
	vere panis filiórum, non mitténdus cánibus.	c. 7 e 8	i-V/v	Homofonia
		c. 10 e 11	v-IV	Voz 1
	c. 12 e 13	v-I	Voz 2	
<i>Interlúdio</i>		c. 16 e 17	i-III	<i>Instrumental</i>
2	In figúris præsignátur, cum Isaac immolátur:	c. 18 e 19	VIIb-VII	Voz 2
		c. 20 e 21	i-VII	Homofonia
	agnus paschæ deputátur:	c. 22 e 23	i-III	Voz 2
		c. 24 e 25	iv-V	Homofonia
	datur manna pátribus	c. 27 e 28	i-v	Voz 2
		c. 29 e 30	i-III	Homofonia
	c. 31 a 34	VII-i	Homofonia	
<i>Poslúdio</i>		c. 34 e 35	i-iv-I	<i>Instrumental</i>

TABELA 47 Estrutura formal de *Ecce panis angelorum* de A. Nepomuceno  
FONTE: O autor (2019)

10 11 13  
Ve-re pa-nis fi-li-ó-rum

12 23 25 26  
Cum Isa-ac-im-mo-lá-tur

17 28 29  
Ag-nus Pas-chae de-pu-tá-tur

FIGURA 174 Nepomuceno: *Ecce panis angelorum*, efeito de imitação  
 FONTE: O autor (2019)

Harmonicamente, o *Ecce panis* de Nepomuceno pode ser considerado de escrita modal. À armadura de clave com dois bemóis não corresponde as esperadas tonalidades de Si bemol maior ou de Sol menor, sendo utilizado, contudo, cadência final no acorde de Dó menor. Considerando-se, ademais, a cadência em Sol menor no final da primeira seção (c. 15), a tonicização em Mi bemol maior no início da seção 2 (compassos 18 a 23) e o retorno à Dó menor ao final, tem-se os elementos típicos do emprego do Modo I, com as movimentações ao III grau maior à Dominante.<sup>128</sup>

I II III IV V VI VII VIII

FIGURA 175 Dó Dórico  
 FONTE: O autor (2019)

<sup>128</sup> “Em resumo, o 1º Modo tem base em ré menor, com frequentes incursões e cadências características em fá maior e lá menor, e pouca insistência sobre a dominante melódica lá.” (BAS, 1923, p. 34, tradução nossa)

Lento

2 3 4 5 7 8

7<sup>a</sup>m

Ec-ce pa-nis an-ge-ló-rum Fac-tus ci-bus vi-a-to-rum;

Ec-ce pa-nis an-ge-ló-rum, Ec-ce pa-nis an-ge-ló-rum Fac-tus ci-bus vi-a-to-rum;

*p* *Susp.* *cresc.*

Dó Dórico: i v ii v III VII i ii v v v6 ii i6 IV VII vi6° (VI)v6/4 V/v

9 10 11 13 14 15 16 17

4<sup>a</sup>A 2<sup>a</sup>M

Ve-re pa-nis fi-li-ó-rum Non mit-ten-dus cá-ni-bus;

Ve-re pa-nis fi-li-ó-rum Non mit-ten-dus cá-ni-bus;

*mf* *p* *cresc.* *p*

Dó Dórico: V/v V/v v IV VII IV v I IV6 v IV i6 i6 vi6°/5v6/4 III i V/v v i III VII III

18 19 20 21

4<sup>a</sup>j 2<sup>a</sup>M

In fi-gu-ris prae-si-gna-tur

In fi-gu-ris prae-si-gna-tur, In fi-gu-ris prae-si-gna-tur

*p*

Dó Dórico: Vib III6 VII6/4 III VII6 i i6 iv III6 VII

Mib M: IV i6 V6/4 I V6 vi iv ii i6 V

25 26

Cum Isa - ac - im - mo - lá - tur

Cum Isa ac - im mo - lá - tur. Cum Isa - ac - im - mo - lá - tur

31 32 33 34 35

Ag nus Pas chae de - pu - tá - tur Da - tur man - na - pa - tri - bus.

Ag nus Pas chae de - pu - tá - tur. Ag nus Pas chae de - pu - tá - tur Da - tur man - na - pa - tri - bus.

Dó Dórico: i III iv III6 iv6 iv VIb6/4 V

Mi6 M: vi I ii I6 ii6 ii IV6/4 V/VI

Dó Dórico: i j v i6 ii i III VII6 i VII vi6 VII6/4 i V i iv I

FIGURA 176 Nepomuceno: *Ecce panis angelorum*  
 FONTE: O autor (2019)

De modo geral a homofonia se dá sempre com intervalos harmônicos consonantes entre as duas vozes, com uso pontual de dissonâncias em tempos fracos ou em tempos fortes apenas em configurações cadenciais. A linha instrumental dobra a linha vocal e, via de regra, fornece um acorde a cada nota da melodia, um padrão comumente empregado por Nepomuceno em suas pequenas obras sacras. As cadências são perfeitas no final de cada seção, em Sol e em Dó, respectivamente. Nos compassos 25 e 26 observa-se novamente, tal como em outras peças sacras, o emprego da cadência à dominante por meio da progressão melódica 3-4-5, como preparação à retomada de Dó menor na frase seguinte.

A extensão vocal da Voz 2 vai de Lá<sup>2</sup> ao Si bemol<sup>3</sup>, enquanto que a Voz 1, de Dó<sup>3</sup> Mi bemol<sup>4</sup>. Mais de 90% dos intervalos melódicos são em uníssono ou por grau conjunto. Cerca de 80% das figuras rítmicas são da unidade de tempo, o que mais uma vez indica a tendência de Nepomuceno em evitar contrastes de figurações

rítmicas ou de velocidade dentro de seu repertório religioso. Via de regra tem-se sempre uma nota a cada sílaba do texto e emprega-se também a regra gregoriana de se coincidir, na medida do possível, sempre as sílabas tônicas latinas com notas mais agudas da frase musical.

A terceira peça do *Álbum Eucarístico*, a saber, o *O salutaris hostia*, é escrita para quatro vozes iguais, sendo a única, dentro do conjunto de peças sacras de Nepomuceno, em que há uma escrita a quatro vozes, ainda que não na tradicional forma mista, mas sim para “coro de vozes femininas”, conforme subtítulo da obra. A parte do harmônio é *ad libitum*, pois, de fato, apenas replica estritamente as quatro linhas vocais.

Como já visto, Alberto Nepomuceno dedica seu *O salutaris hostia* do *Álbum eucarístico* “à Esilda (para ser cantada na Missa de sua 1ª Comunhão em 21 de novembro de 1911). Mas além de tal ocasião, sabe-se também que foi executada em uma apresentação de música sacra conduzida pelo Fr. Sinzig no Rio de Janeiro em 1917:

Conforme estava anunciado, realizou-se ontem, às 4 horas da tarde, na igreja de S. Francisco, a audição de música sacra por um coro de homens sob a regência de frei Pedro Sinzig, O.F.M.

Esta audição foi promovida pelas comissões preparatórias da “Primeiro Exposição de Arte Cristã e Movimento Religioso no Brasil”.

Ainda não tinha chegado a hora designada para a audição, e já a igreja de S. Francisco [de Paula] achava-se repleta de pessoas da nossa melhor sociedade, que para ali afluíram afim de assistir a esta execução musical.

O programa da audição, que foi obedecido fielmente, constou do seguinte:

“O ano eclesiástico e se compôs assim: 1- Natal, ‘Hodie Christus natus est’, de H. Bocckeler; 2- Ano Bom, ‘Jesu dulcis memoria’, de J. Haag, para quatro vozes; 3- Quaresma, ‘O bone Jesu’, de Palestrina, e ‘Parte da Paixão de S. Mateus’, de Abbé Bella; 4- Ressurreição, ‘Terratremuit’, de Nekes; 5- Rogações, ‘Padre Nosso’, de Glauco Velasquez; 6- Espírito Santo, ‘Veni Creator’, de Pedro Griesbacher; 7- Corpo de Deus, **‘O Salutaris Hostia’, de Alberto Nepomuceno**, e ‘Adoro-te’, de Haag; 8- Coração de Jesus, ‘Senhor, eu não sou digno’, de Graesbacher, e ‘Ad te, Jesu’, mi accedo’, de M. Toepler; 9- Maria Santíssima, ‘Ave Maria’ e ‘Memorare’, de Griesbacher, e 10- ‘Tu es Petrus’, de Miguel Haller.

O órgão estava confiado ao sr. Henrique Harre, que fez o acompanhamento com maestria.

Por ocasião do intervalo de quinze minutos, que houve, subiu à tribuna o revmo. padre dr. João Gualberto do Amaral, que dissertou brilhantemente sobre o Natal e a arte, sobretudo a música, no Brasil.

Achavam-se presente o revdm. sr. d. José Scapardini, núncio apostólico; d. Francisco Silva, bispo do Maranhão; monsenhor Pedro Ribeiro e Pio dos Santos, além de muitos outros sacerdotes ilustres e pessoas de grande destaque da nossa sociedade.

(*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/10/1917, grifo nosso)

A textura da peça é inteiramente homofônica e a declamação estritamente silábica. Nepomuceno opta por uma solução na relação texto-música bastante comum em outras versões cecilianistas do referido hino: compasso ternário, predomínio de figura rítmica da unidade de tempo para cada sílaba, notas longas nas sílabas tônicas dos versos, frases musicais regulares de 4 compassos correspondendo a cada um dos quatro versos do texto litúrgico. (FIGURA 177a) Encontra-se esta mesma solução em versões de Fr. P. Sinzig (FIGURA 177b) e P. Piel (FIGURA 177c), por exemplo. Entre a peça de Nepomuceno e a de Sinzig encontram-se até mesmo semelhanças de perfil melódico/harmônico, como, por exemplo, em *Bella premunt hostilia* (FIGURA 177d/e), em que ambas se encaminham, sempre por grau conjunto, à dominante individual da relativa menor.

FIGURA 177 shows five musical examples (a-e) of the hymn "O salutaris hostia" in 3/4 time, illustrating homophonic and syllabic settings. Example (a) is marked "Molto lento" and "p". Example (c) shows two versions of the first two lines. Example (e) is marked "f".

FIGURA 177 *O salutaris hostia* cecilianista: homofonia, figuras rítmicas, compasso ternário  
 FONTE: O autor (2019)

A linha melódica da voz superior é amplamente dominada por movimento por grau conjunto ou por uníssonos, que representam mais de 80% dos intervalos melódicos. A gama de sons da voz superior também é bastante restrita, entre Sol3 e Mi4, indicando mais uma vez a tendência de Nepomuceno em evitar efeitos expressivos próprios das regiões agudas das vozes femininas e também adaptar-se certamente às limitações técnicas de coros amadores nas igrejas. O ritmo harmônico é novamente determinado por acordes em cada sílaba do texto, acarretando praticamente uma harmonia por tempo de compasso, com exceção da última sílaba de cada verso que sempre corresponde a um compasso inteiro, delimitando

claramente as articulações de frases. Destaque-se ainda que entre os compassos 17 a 22, encontra-se acordes de passagem nos segundos tempos, o que ocorre também no *Panis angelicus*, indicando uma possível solução de Nepomuceno, dentro do contexto de pequenas formas musicais, para se conferir um mínimo de variedade em termos de ritmo harmônico no interior de compassos com um mesmo acorde. A regularidade estrita das frases musicais de 4 compassos é rompida apenas no compasso 32, com uma frase de cinco compassos, em razão de um prolongamento de *PA-tria* por meio de suspensão e bordadura, procedimentos próprios do contraponto clássico. O *Amen* final é declamado duas vezes, em ambas com um perfil melódico ascendente da tônica à dominante (Sol-Ré) harmonizado com a tradicional cadência plagal (IV-I).

A estrutura tonal como um todo da peça é totalmente convencional, com uso predominante de acordes diatônicos, uso pontual de dominantes individuais para graus da própria escala e tonicizações na relativa menor, na dominante e na subdominante. Contudo, diferentemente do padrão geral dos manuais cecilianistas, Nepomuceno não utiliza o mesmo material musical para a estrofe final, *Uni trinoque Domino ...*, mas confere uma unidade tonal e novo material melódico-harmônico às duas estrofes como um todo, procedimento este já empregado por ele no *Panis angelicus*. Nepomuceno opta então por uma estrutura binária A-B (TABELA 48), em que a primeira estrofe, *O salutaris ...*, apresenta uma modulação à dominante; e a segunda, um retorno à tônica. De qualquer forma, a solução de se conferir uma identidade harmônica particular a cada frase musical regular, sempre dentro do contexto diatônico, é totalmente convencional no repertório cecilianista.

Molto lento

O Sa - lu - ta - ris Ho - sti - al Quae coe - li pan - dis

Sol M: I I7 vi I6/4 IV I6 V4/3 I ↓ IV6/4 I ii6/5 V6/5/V



7 8 9 10 11 12 13

o - sti - um, Bel - la pre - munt ho - sti - li - a, Da ro - bur,

*cresc.*

AcP

Sol M: V I6/4 V V iii ii V/vi vi6/4 V/vi vi vi

14 15 16 17 18 19 20

fer au - xi - li - um U - ni tri - no - que Do - mi - no

*p*

AcP AcP

Sol M: vi V7/V V iii iii iii iii V6/4 V/V

21 22 23 24 25

Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a; Qui vi - tam

*p*

AcP AcP

Sol M: ii ii ii ii IV6/4 (V6) I I I7 vi

26 27 28 29 30

si - ne ter - mi - no No - bis do - net in

*p*

Sol M: I6/4 IV 6 V4/3 V7/IV ii I6 ii6/5 vi6/4 ii

FIGURA 178 Nepomuceno, *O salutaris hostia*  
 FONTE: O autor (2019)

Seção	Frases	Texto	Compassos	Estrutura tonal
1	1	Ó salutaris hostia	c. 1 a 4	I-I
	2	Quae coeli pandis ostium	c. 5 a 8	I-V
	3	Bella promunt hostilia,	c. 9 a 12	V-V/VI
	4	Da robur, fer auxilium.	c. 13 a 16	VI-V
2	5	Uni trinoque Domino	c. 17 a 20	iii-V/V
	6	Sit sempiterna gloria;	c. 21 a 24	ii-I
	7	Qui vitam sine termino	c. 25 a 28	I-V/IV
	8	Nobis donet in pátria.	c. 29 a 33	V/IV-I
	9	Amen	c. 34 a 37	IV-I

TABELA 48 Estrutura formal de *O salutaris hostia* de A. Nepomuceno  
 FONTE: O autor (2019)

O *Tantum ergo* do *Álbum Eucarístico*, quarta e última do conjunto, é a peça mais simples. Apresenta a mesma melodia para as duas estrofes, *Tantum ergo* e *Genitori*, com apenas uma alteração dinâmica, indicando-se *piano* para a 1ª vez e *forte* para a segunda. A gama de sons da linha melódica não chega a uma oitava, abrangendo apenas do Ré3 ao Dó#4. A escrita é a uma só voz, provavelmente para ser cantado por um coro em uníssono, o que se coaduna com a própria dedicatória da peça: “Às minhas alumnas do CURSO JACOBINA para ser cantada na renovação dos votos do baptismo na Matriz de N. S. da Glória no dia 21 de novembro de 1911”. (NEPOMUCENO, 1923) A estrutura harmônica é inteiramente tonal, com um acorde a cada nota da linha melódica. Os acordes pertencem todos à tonalidade de Ré maior, com exceção do uso pontual, nos compassos 4, 10 e 11, de dominante individual para o II grau. A declamação do texto é estritamente silábica e Nepomuceno elabora uma frase de quatro compassos, com início em anacruse e cesura no segundo compasso, para cada par de versos do texto litúrgico, resultando-se assim em seis semi-frases e uma estrutura harmônica I (compassos 2 a 6) – V (compassos 7 a 10) – I (compassos 11 a 14). As cadências são totalmente

convencionais: ii-V-I no compasso 6; I-IV-V no compasso 10; ii-V-I no compasso 14; e cadência plagal (IV-I) no *Amen* final, compassos 14 e 15. Dos cinquenta intervalos melódicos utilizados da linha cantada, trinta e oito são em uníssono ou em grau conjunto e os restantes limitam-se a no máximo uma terça maior. Quanto ao aspecto rítmico, 60% das figuras utilizadas são a unidade de tempo, a semínima, sendo o restante mínimas ou mínimas pontuadas, o que se alinha com o mesmo procedimento de Nepomuceno em outras peças sacras em que se evitava deliberadamente passagens rápidas, virtuosísticas ou de declamação melismática. (FIGURA 179)

The figure displays three systems of musical notation for the piece 'Tantum ergo'. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system is marked 'Lento' and includes the lyrics: 'Tan-tum er-go Sa-cra-mén-tum ve-ne-ré-mur cér-nu-i: Ge-ni-tó-ri, Ge-ni-to-que laus et ju-bi-la-ti-o.' The piano part is marked 'p e legato' and '2ª Vez f'. The second system includes the lyrics: 'i: et an-ti-quum do-cu-mén-tum no-vo-ce-dat ri-tu-i: o. Sa-lus, ho-nor, vir-tus quo-que sit et be-ne-di-oti-o.' The piano part includes the marking 'AcP'. The third system includes the lyrics: 'praes tet-fi-des sup-ple-men-tum sen-su-um de-fe-ctu-i. A-men.' and 'pro-ce-den-ti ab-u-tró-que com-par-sit lau-da-ti-o.' The piano part includes the marking 'Para acabar'. Below each system is a red-bordered box containing the harmonic analysis in Roman numerals for the key of D major (Ré M):

1ª Vez: Ré M: I vi V | I6 V4/3 | V | V6/5/ii ii I6 ii6/5 V |

2ª Vez: Ré M: I | I | I6 IV V2 | I6 | I6 IV vii°6 | IV V

3ª Vez: Ré M: ii6 vii°6/4/ii ii V/ii ii | IV | ii6 ii V V7 | IV I

FIGURA 179 Nepomuceno: *Tantum ergo*  
 FONTE: O autor (2019)

A escolha da tonalidade, as frases simétricas de 4 compassos e a declamação silábica aproximam o *Tantum ergo* de Nepomuceno a um dos vários

compostos de Perosi (FIGURA 180), ainda que o compositor italiano opte pela cadência na relativa menor na segunda frase, ao invés da dominante. Longe, contudo, de se tratar de algum tipo de intertextualidade ou apropriação de um modelo original, parece-nos que se tem simplesmente o uso comum aos compositores de uma das diversas – e mais simples – formas musicais já consolidadas no repertório cecilianista e ao qual Nepomuceno recorre possivelmente tendo em vista as limitações dos executantes ou ainda com a pretensão exclusiva de apenas contribuir a este amplo repertório de *Tantum ergo*. Em manuais cecilianistas é possível encontrar peças com idêntica estrutura tonal e fraseológica, inclusive na mesma tonalidade do de Nepomuceno, tais como o de Antolini no *Cecília* ou uma melodia popular na coletânea de Fransceschini.

Soprani.  
Contralti.  
ORGANO.  
Tenori.  
Bassi.

Tan - tum er - go sa - cra - men - tum  
Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que  
ve - ne - re - mur cer - nu - i: et an -  
laus et ju - bi - la - ti - o sa - lus  
- ti - quum do - cu - men - tum no - vo ce - dat  
ho - nor vir - tus quo - que sit et be - ne -  
ri - tu - i: praestet fi - des sup - ple - men - tum  
- di - cti - o..... pro - ce - den - ti ab u - tro - que  
sen - sum - um de - fe - ctu - i. A - - - men.  
com - par sit lau - da - ti - o. A - - - - men.

FIGURA 180 Perosi: *Tantum ergo*  
FONTE: Perosi (1904)

### 6.3. PEÇAS AVULSAS

Além da *Missa* e do *Álbum Eucarístico* há ainda três peças de Alberto Nepomuceno que se enquadram no conceito de *música sacra*, isto é, aquela elaborada sobre um texto latino e litúrgico: *Ave Maria* (Mi menor, canto e órgão), *O salutaris hostia* (canto e órgão) e *Miserere mei* (duas vozes *a cappella*).

A *Ave Maria* em Mi menor tem como dedicatória: “À Madame Luiz de Castro para o dia da 1ª Comunhão de sua filha Esilda, em 21 de novembro de 1911”. Trata-se da mesma ocasião à qual era dedicada seu *O salutaris hostia* do *Álbum Eucarístico*. Trata-se, sem dúvida, de uma expressão de particular amizade do compositor à família de Luiz de Castro. A partitura traz ainda a indicação de que a peça foi cantada pela primeira vez por Mademoiselle Carmen Ferreira de Araújo.

Essa *Ave Maria* não é feita para coro mas sim apenas para uma voz solista acompanhada por órgão (ou harmônio) e, diferentemente das outras duas *Ave Marias* de Nepomuceno anteriormente analisadas, nas quais o texto é em português e com acréscimos literários à tradicional oração católica<sup>129</sup>, apresenta como texto a versão latina original da oração:

Ave Maria gratia plena Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus Et benedictus fructus ventris tui, Jesus.	Ave Maria, cheia de graça O Senhor é convosco. Bendita és tu entre as mulheres E bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.
Sancta Maria, Mater Dei Ora pro nobis peccatoribus, Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.	Santa Maria, Mãe de Deus, Rogai por nós, pecadores, Agora e na hora de nossa morte. Amém.

TABELA 49 Texto latino e tradução da oração *Ave Maria*  
FONTE: O autor (2019)

Também *O salutaris hostia*, composto em 1897 e dedicado ao Visconde de Taunay, é feito para voz solista acompanhada de órgão. Sabe-se que tal peça foi estreada em 1899 no Instituto Nacional de Música, sendo então executada pela cantora Roxy King acompanhada pelo próprio Nepomuceno. (CORREA, 1996) Tal como na sua versão a duas vozes de *O salutaris*, contido no *Álbum Eucarístico*, também nesta peça de 1897 o compositor utiliza estritamente as duas últimas

<sup>129</sup> A primeira parte da *Ave Maria* consta já na Sagrada Escritura e divide-se em duas partes: a primeira contém a saudação do Anjo Gabriel enviado por Deus a Maria Santíssima para anunciar o mistério da Encarnação; enquanto que a segunda contém as palavras do prenúncio de Santa Isabel, ao ser visitada por Maria. A segunda parte da oração, *Santa Maria ...*, foi acrescentada pela Igreja e é uma súplica à Virgem para que proteja os fiéis na vida e na morte. (Cf. ALASTRUEY, 1952. p. 944-952, tradução nossa)

estrofes do Hino *Verbum supernum*, com a única diferença de que nesta última apresenta uma repetição da primeira estrofe, gerando uma pequena forma A-B-A:

<p>Ó salutaris hóstia, Quae caeli pandis óstium, Bella premunt hostília; Da robur, fer auxílium.</p>	<p>Ó hóstia de salvação que abris aos mortais as portas do Céu de par em par, dai-nos coragem e força para resistir aos combates com que nos aperta o inimigo.</p>
<p>Uni trinóque Dómino. Sit sempitérna glória: Qui vitam sine término Nobis donet in pátria. Amen.</p>	<p>Ao Senhor uno e trino glória por todos os séculos! Ele nos dê na Pátria a vida que não acaba. Amém.</p>
<p>Ó salutaris hóstia, Quae caeli pandis óstium, Bella premunt hostília; Da robur, fer auxílium.</p>	<p>Ó hóstia de salvação que abris aos mortais as portas do Céu de par em par, dai-nos coragem e força para resistir aos combates com que nos aperta o inimigo.</p>

TABELA 50 Texto latino e tradução do motete *O salutaris hostia*  
 FONTE: Lefebvre (1955, p. 768)

Sabe-se que em uma Missa em 1911 na Igreja da Candelária do Rio de Janeiro, este *O salutaris hostia* foi executado no momento da Elevação pela mesma cantora a quem coube também a primeira execução da *Ave Maria* em Mi menor:

Por alma do Sr. conde de Arnosó foi celebrada ontem a missa de sétimo dia de seu falecimento, mandada dizer pelos Srs. Pedro de Mello, conde de Sabugosa e conselheiro João de Sá Camelo Lampreia.  
 O ato teve lugar na matriz da Candelária.  
 Foi celebrante o vigário José Augusto de Freitas, acolitado pelos meninos João de Medeiros e Albino de Pinho.  
 Durante o ato, foram executadas ao órgão várias partituras sacras.  
**À consagração, Mlle. Ferreira de Araújo cantou o 'Ó Salutaris hostia', de Alberto Nepomuceno, sendo acompanhada pelo maestro Arthur Napoleão.** (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30/05/1911, grifo nosso)

O fato de se tratar de duas peças com texto litúrgico em Latim e destinadas a vozes solistas levanta imediatamente a questão de como isto se coaduna com as restrições dos documentos eclesiais da época, os quais de maneira geral exigiam o canto coral. De fato, no Regulamento de 1884 se lê que “evitem-se, tanto quanto possível os solos, os duetos fugados a modo de canto teatral, com voz elevada (para não chamar de grito) que distraia a devoção dos fiéis”. No Motu Proprio de São Pio X, por sua vez, fala-se claramente que “as músicas [litúrgicas] devem, ao menos na sua maior parte, conservar o caráter de música de coro”:

Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja

assim executada; deve antes ter o caráter de uma simples frase melódica e estar intimamente ligada ao resto da composição coral.

Como, contudo, as duas peças não são partes do Ordinário ou do Próprio da Missa e nem constituem hinos completos do Ofício, pode-se considerar que se destinavam àqueles momentos da liturgia católica em que se deixava certa margem de liberdade à escolha dos cantos, desde que respeitados as exigências de integridade, procedência e conteúdo dos textos. Vários registros de periódicos da época de Nepomuceno indicam, por exemplo, o costume de se cantar uma *Ave Maria* “ao pregador”, o que certamente indica que era cantada durante o tempo entre a leitura do Evangelho e o início da homilia:

A Administração desta Irmandade faz celebrar, domingo, 29 do corrente, a festa do Orago, o Arcanjo S. Miguel, com missa solene às 10 ½ horas. A Schola Cantorum, sob a direção do Rev. Padre José Alpeu, executará a missa de Santa Cecília, de L. Botazzo; **ao pregador, a Ave-Maria, do professor Arnaud de Gouvêa** e O Salutaris, de Perosi.” (*Jornal do Brasil*, 27/09/1912, grifo nosso)

Festa no colégio salesiano. [...] Às 9 horas, missa solene cantada pela Revdm. [...]; a “Schola Cantorum”, do Colégio, executará a missa, o “Te-Deum”, do maestro Perosi e a “**Ave-Maria**” **ao pregador**. (*O Fluminense*, 24/05/1915, grifo nosso)

Quanto ao *O salutaris hostia* em forma de canto lírico para voz solista, pode-se considerar que seu uso era duplo: 1) como moteto eucarístico após a Elevação, na Missa; ou 2) como moteto antes da Bênção do Santíssimo Sacramento. Com efeito, como já visto, há uma relativa liberdade na escolha dos cantos que antecedem diretamente a bênção propriamente dita, na qual o rito católico exige apenas o *Tantum ergo*. Por outro lado, sabe-se que em países como a França tinha-se o costume desde os séculos XVII e XVIII de se cantar pequenos motetos (*petits motets*) em honra do Santíssimo Sacramento logo após a Elevação na Missa. Estes pequenos motetos, alguns feitos justamente sobre os tradicionais versos eucarísticos de S. Tomás, eram escritos muitas vezes para uma, duas ou três vozes acompanhadas por baixo contínuo, órgão.<sup>130</sup> Gounod, por sua vez, possui, entre

<sup>130</sup> “Du Mont, a Walloon who arrived in France in 1638, assumed a position in French religious music ‘somewhat comparable to that of Haydn in the symphony and the string quartet’ (Garros, p.1598). He introduced to France the petit motet of one, two or three voices and continuo in collections issued between 1652 and 1671. **Here motets with italianate chains of suspensions, light polyphony, ‘affective’ melodic and harmonic intervals, echo effects, dialogue techniques and word-painting co-exist with motets exhibiting such French characteristics as more syllabic rendering of the text, use of melodies of restricted range and shorter phrases, basic diatonicism and rhythmic organization corresponding to popular French dances.** Du Mont’s grands motets open

seus motetos sacros, ao menos quatro versões de *O salutaris hostia* escritos para voz solista e acompanhamento de órgão: um para mezzo-soprano ou tenor e os outros três para soprano ou tenor. Tais peças mantêm a gravidade rítmica e a escrita harmônica convencional esperadas para o repertório sacro, mas tendem a dar maior flexibilidade expressiva à linha vocal quando comparadas aos motetos corais. (FIGURA 181) Parece-nos ser este modelo de composição sacra de caráter lírico que Nepomuceno toma para as duas peças em questão: *Ave Maria* e *O salutaris*.

a:

Larghetto ma non troppo.

MEZZO-SOPRANO  
ou  
TENOR.

PIANO  
ou  
ORGUE.

*p*

*Ped.*

O sa - lu - ta - ris sa - lu - ta - ris ho - stia

b:

O sa - lu - ta - ris ho - sti -

- a — Quæ coe - li pan - dis o - sti - um: —

the history of the Versailles motet. The repertory of the royal chapel included 31 of his grands motets by 1666. 20 were printed posthumously in 1686 'by express order of His Majesty', like the 24 grands motets of Pierre Robert (1684) and the 12 of Lully (1684). These formed an impressive repertory for the king's chapel at the time of his move to Versailles. Louis XIV preferred Low Mass. Perrin wrote: **'there are ordinarily three [motets], one grand, one petit for the Elevation** and a Domine salvum fac regem' (a motet setting of Psalm xix.10 that served as a salutation to the king and closed both Low and High Mass) (Cantica pro capella regis, 1665/R)." (SANDERS *et al.*, 2001, grifo nosso)



C:

Moderato.

SOPRANO ou TÊNOR.

O sa - lu - ta - ris sa - lu - ta - ris

PIANO ou ORGUE.

ho - sti.a Quæ cœ - li pan - dis quæ cœ - li pan - dis

d:

Adagio.

SOPRANO ou TÊNOR.

O sa.lu.ta - ris ho - sti.a o sa.lu.ta - ris

PIANO ou ORGUE.

ho - sti.a Quæ cœ.li pan-dis o - stium quæ cœ.li pan-dis o - stium

FIGURA 181 Gounod: quatro *O salutaris hostia* para voz solista e órgão  
 FONTE: Gounod (1878)

A *Ave Maria* em Mi menor apresenta uma forma bipartida, estrutura harmônica tonal convencional, compasso 3/4. Novamente, há nesta peça uma frase de solo de órgão como elemento musical recorrente, tal como na *Missa* e em peças do *Álbum Eucarístico*. Inicia-se a peça com três compassos de introdução do órgão, cadenciando em Mi menor no compasso 4 juntamente com o início da linha vocal, a qual se estende em uma frase de 10 compassos (4+6) com o texto *Ave Maria gratia plena Dominus tecum*, chegando à dominante menor, Si menor, por meio de uma cadência frígia ao V/v, Fá# maior. Após dois compassos de solo de órgão, reinicia-se a linha vocal em uma nova frase de 10 compassos (4+6) com o texto *Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus*. Harmonicamente, esta segunda

frase conduz à relativa maior, Sol maior, configurando, assim, a primeira seção da peça. Entre os compassos 19 a 23 utiliza Nepomuceno uma sequência harmônica por grau conjunto descendente<sup>131</sup>, sempre com os acordes em 1ª inversão. Considerando-se o centro tonal em Sol maior, tem-se uma sequência IV-III-II-I seguida pela cadência perfeita nos compassos 23 e 24.

Em termos melódicos há uma certa equivalência entre as duas frases de Nepomuceno. A primeira semi-frase (compassos 4 a 7) da frase 1 possui perfil melódico descendente seguido por salto ao Ré4 no último compasso; enquanto que a primeira semi-frase (compassos 15 a 18) da frase 2 também possui tal estrutura, atingindo o mesmo Ré4 no compasso 18. Em ambas as frases, as respectivas semi-frases de 6 compassos possuem uma função de liquidação, no sentido de que partem desta nota mais aguda do perfil melódico e por graus conjuntos, na primeira frase, ou por sequência, na segunda, movimentam-se descendentemente em direção à harmonia de fechamento.

Após uma recapitulação da introdução instrumental (c. 24 a 26), inicia-se a segunda seção da peça na própria tonalidade de Mi menor. Nepomuceno organiza as frases musicais em estrita correspondência com o número de versos: 1) uma frase de 6 compassos para *Sancta Maria Mater Dei*, indo da tônica à dominante, Si maior; 2) uma frase de 5 compassos para *Ora pro nobis peccatoribus*, indo da dominante à relativa maior, Sol maior; e, enfim, 3) uma frase de 5 compassos em *Et in hora mortis nostrae*, com a cadência final ii-III-VI-V-i, após a qual retoma-se novamente a introdução instrumental na forma de pós-lúdio, encerrando-se com *Amen* em cadência V-i. Digno de nota, mais uma utilização de Nepomuceno da cadência frígia, nos compassos 31-32.

Na seção 1, Nepomuceno chega a empregar grupos de 5 notas para uma mesma palavra (cf. sequência nos compassos 19 a 23), diferentemente da declamação estritamente silábica que utiliza em outras peças. A seção 2, por sua vez, tem uma declamação quase que inteiramente silábica, à qual corresponde também um menor dinamismo harmônico, no sentido de que o compositor passa a

<sup>131</sup> “Progressões sequenciais por segundas descendentes apresentam um problema potencial de condução de voz: se os acordes aparecem em estado fundamental, então podem facilmente surgir quintas paralelas. Assim, a forma não ornada de progressões por grau conjunto descendente encontra todos os acordes na primeira inversão, eliminando, deste modo, qualquer intervalo de quinta contra o baixo. A progressão é frequentemente embelezada por séries de suspensões 7-6. Progressões sequenciais desta categoria expressa pouco sentido de funcionalidade harmônica, uma vez que não há relação sintática entre harmonias cujos baixos movem-se por grau conjunto descendente.” (CAPLIN, 1998, p. 31, tradução nossa).

empregar notas longas sobre um único acorde, tal como nos compassos 29, 31 e 36 a 39).

Voz

Órgão

8

Vo.

Org.

A - ve Ma - ri - a

gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum.

FIGURA 182 Nepomuceno: *Ave Maria*, compassos 1 a 14 – Frase 1  
 FONTE: O autor (2019)

Vo.

Org.

15

Be - ne - di - cta tu in mu-li - é - ri-bus be-ne-di - ctus

20

fru - cus ven - tris tu - i Je - sus.

FIGURA 183 Nepomuceno: *Ave Maria*, compassos 15 a 26 – Frase 2  
 FONTE: O autor (2019)

Vo.

Org.

26

San-cta Ma - ri - a, ma - ter De - i O - ra pro no - bis pec-ca - to - ri - bus,

38

Vo. nunc et in ho - ra mor - tis no - strae. A - men

Org.

FIGURA 184 Nepomuceno: *Ave Maria*, compassos 26 a 47 – Seção 2  
 FONTE: O autor (2019)

As linhas melódicas da peça via de regra atêm-se à regra já exposta de se reservar às sílabas tônicas do texto latino as notas mais agudas do perfil ou de atribuir-lhes uma duração maior. Em termos de intervalos, verifica-se novamente a predominância de movimentações por grau conjunto ou uníssono, que representam 92% de todos os intervalos empregados. A extensão vocal exigida é entre o Re#3 e o Mi4, restringindo-se, pois, a praticamente uma única oitava.

Seção	Texto	Compassos	Estrutura tonal
	<i>Introdução instrumental</i>	c. 1 a 3	i
1	Ave Maria	c. 4 a 7	i-III
	Gratia plena, Dominus tecum	c. 8 a 13	VI-v
	Benedicta tu in mulieribus	c. 15 a 18	i-III
	Benedictus fructus ventris tui, Jesus	c. 19 a 24	VI-III
	<i>Interlúdio instrumental</i>	c. 24 a 26	III-i
2	Sancta Maria, Mater Dei	c. 27 a 31	i-V
	Ora pro nobis peccatoribus	c. 33 a 37	V-III
	Nunc et in hora mortis nostrae	c. 39 a 43	ii-III-VI-V-i
	<i>Póslúdio instrumental</i>	c. 43 a 45	i
2	Amen	c. 46-47	V-i

TABELA 51 Estrutura formal de *Ave Maria* (Mi menor)  
 FONTE: O autor (2019)

Por sua vez, *O salutaris hostia* de Nepomuceno apresenta uma pequena forma ternária, constituída por uma unidade temática relativamente fechada à qual é justaposta uma outra unidade de conteúdo contrastante, sendo seguida então por um retorno da unidade inicial, mas de forma que produz um íntegro fechamento ao tema. (CAPLIN, 1998, p. 13) A organização das três unidades na referida peça é estritamente regular. Inicia-se com uma introdução para solo de órgão de seis compassos, sobre pedal de Ré, preparando-se a entrada da linha vocal no compasso 7. (FIGURA 185) Entre os compassos 7 a 14 há duas frases de quatro

compassos sobre os dois versos *O salutaris hostia* e *quae caeli pandis hostium*, sendo a primeira sobre o pedal da tônica, Ré; e a segunda, movimentando-se da subdominante à dominante, no compasso 14. Destaque-se a diferença na condução do baixo entre as duas frases: nota pedal na primeira, e graus conjuntos em escala descendente, na segunda. As duas frases de quatro compassos apresentam semelhança motivica entre si, mas não chegam a configurar um período ou uma sentença nos moldes formais clássicos. (FIGURA 186)

FIGURA 185 Nepomuceno: *O salutaris hostia*, compassos 1 a 6  
 FONTE: O autor (2019)

FIGURA 186 Nepomuceno: *O salutaris hostia*, compassos 7 a 14  
 FONTE: O autor (2019)

Os dois versos seguintes, *Bella premunt hostilia* e *Da robur fer auxilium*, por sua vez, são organizados musicalmente na forma de um período clássico, com uma ideia básica de dois compassos (compassos 15 e 16), seguida por ideia contrastante de dois compassos (compassos 17 e 18) que finaliza na dominante da relativa menor. Logo em seguida, a estrutura é repetida, mas com a esperada cadência na tônica, nos compassos 21 e 22. (FIGURA 187)

Período

15

Bel - la pre-mun- ho - sti - li - a. Da - ro - bur, fer - au - xi - li - um.

Ré M: IV<sup>6</sup> iii I<sup>6</sup> V<sup>2</sup> V<sup>6</sup>/V V V/iii iii vii<sup>o</sup>/ii ii<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/5/V V<sup>7</sup> I

IV iii I

FIGURA 187 Nepomuceno: *O salutaris hostia*, compassos 15 a 22  
 FONTE: O autor (2019)

A segunda seção da peça, na relativa menor, Si menor, estrutura-se na forma de um período clássico de dezesseis compassos. Em primeiro lugar, há quatro compassos com uma ideia básica, com o perfil melódico em arco, predomínio de graus conjuntos e figura rítmica predominante da semínima; harmonicamente, tem-se a movimentação da tônica menor para a sua dominante. Os quatro compassos seguintes apresentam a mesma condução harmônica i-V mas com um perfil melódico diferenciado, caracterizando-se por maior intensidade rítmica (anacruse e concheias) e maior presença de saltos na configuração do perfil melódico. Os oito compassos seguintes apresentam a mesma configuração, com a única diferença da cadência em Si menor ao seu final. Tem-se, pois, um período com antecedente e consequente, ambos com oito compassos. (FIGURA 188)

Antecedente

24

U - ni - tri - no - que Do - mi - no Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a.

Sí m: i vii<sup>o</sup><sub>6</sub> i iv vii<sup>o</sup>/V V i VI<sup>6</sup>/4 ii<sup>o</sup><sub>7</sub> V

i V i V

Consequente

ideia básica      ideia contrastante

Si m: i vii°6 i iv vii°/V V7 i6 i iv i6/5 V7 i

i V i i

FIGURA 188 Nepomuceno: *O salutaris hostia*, compassos 24 a 39  
 FONTE: O autor (2019)

A terceira seção, entre compassos 40 e 56, é uma repetição idêntica da primeira, inclusive no texto. Nos compassos 57 a 61 há o *Amen* final, com uma progressão melódica ascendente em direção à tônica na linha vocal, sobre o pedal da tônica, Ré, e uma cadência plagal IV-I, nos três últimos compassos. (FIGURA 189)

FIGURA 189 Nepomuceno: *O salutaris hostia*, compassos 56 a 61  
 FONTE: O autor (2019)

Além da *Ave Maria* (Mi menor) e do *O salutaris hostia*, ambos para voz solista e acompanhamento de órgão, há ainda uma terceira pequena peça avulsa de Nepomuceno com texto litúrgico latino: o *Miserere mei*, ou também chamado *Canto fúnebre*, composto em 1896. Trata-se de uma peça para coro a duas vozes iguais a *cappella*, um *bicinium*. Possui textura inteiramente contrapontística, sendo a única de tal gênero composta por Nepomuceno.

O texto empregado em tal obra é apenas o primeiro versículo do Salmo 50: *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam* (“Tende piedade de mim, ó Deus, segundo a vossa grande misericórdia”). O *Rituale Romanum* indica o canto do Salmo 50 em algumas cerimônias, tais como nas Laudes no Ofício dos Defuntos (*Officium Defunctorum*), ocasião em que se canta a antífona *Exsultábunt*

*Dómino ossa humiliáta* e se segue o Salmo 50 em forma de salmodia. (FIGURA 190a) O *Liber Usualis*, por sua vez, além dos já mencionados usos do referido Salmo durante o Ofício dos Defuntos, também aponta o seu canto durante a Semana Santa, nas Laudes de 5ª-feira Santa, 6ª-feira Santa e Sábado Santo. (FIGURA 190b) Também indica duas melodias salmódicas para o Salmo 50 como canto sugerido durante a Bênção do Santíssimo Sacramento no tempo da Quaresma. (FIGURA 190c)

AD LAUDES

Quoties Laudes a Matutino separentur, dicitur secreto Pater noster et Ave, Maria; secus absolute incipitur a sequenti

i. Antiphona

I. f. Exsultábunt Dómino \* ossa humi-li- á-ta.

Ps. Mise-rére me- i, De-us. E u o u a e.

Psalmus 50

**M**iserére mei, Deus, \* secúndum misericórdiam tuam;  
 Secúndum multitudinem miseratiónum tuárum \* dele iniquitátem meam.

a:

Psalm 50 (New psalter, p. 36\*)

i. Mi-serére mé- i, Dé- us, \* secúndum mágnam mi-se-ricór-di- am tú- am.

2. Et secúndum multitudinem miseratiónum tuárum, \* dele iniquitátem méam.

3. Amplius láva me ab iniquitáte méa : \* et a peccáto méo mún-da me.

b:

C:

Miserere mei Deus.

1. Miserére mé- i Dé- us,  
 2. Et secúndum multitudinem miseratiónum tu- á- rum,  
 3. Amplius láva me ab iniquitá- te mé- a :  
 4. Quóniam iniquitátem méam égo co- gnó- sco :  
 5. Tíbi sóli peccávi, et málum coram te fé- ci :

FIGURA 190 Laudes do Ofício dos Defuntos  
 FONTE: *Rituale Romanum* (1954, p. 348); *Liber Usualis* (1961, p. 652; 1872)

Opções de cantos para o Salmo 50 são comuns também nos manuais cecilianistas, dada a frequência com que era cantado nas cerimônias da Semana Santa ou nos funerais. Franceschini apresenta três versões em falsobordão a uma ou três vozes, com ou sem acompanhamento. (FIGURA 191a) Sinzig apresenta versão em cantochão. (FIGURA 191b) Finalmente, também no *Secunda Anthologia Vocalis*, de Oreste Ravanello (1871-1938), entre os motetos sugeridos para o tempo da Quaresma, coloca-se uma melodia a 3 vozes atribuída a Palestrina. (FIGURA 191c)



a:

**Miserere**

*Falsobordão a uma ou tres vozes, com ou sem acompanhamento*

137. F. FRANCESCHINI

1. Miserere . . . . . me - i De - us, \* secúndum | mise - ri - cór - di - am tu - am. (segue 2)

b:

41

1. Miserére me - i, De - us, \*  
secúndum magnam | mise - ri - cor - di - am tu - am.

2. Et secúndum multitudinem | misératiónum tuárum \* dele iniquitátem meam.

3. Amplius lava me ab iniquitáte mea \* et a peccáto meo munda me.

c:

**N.º 27. (g) Ps. Miserere.**

Gio. Pierluigi da Palestrina. (1524 - 1594)  
(rid. di O. R.)

Andante.

1. Miserére me-i De - us.  
me - i De - us.  
miseri - cór - di - am tu - am.

Secúndum magnam miseri - cór - di - am tu - am.

*pp Risposta.*

2. Et secúndum multitudinem miserationum tu - á - rum  
dele iniquitá - - tem me - am.

d:

FIGURA 191 Versões do *Miserere* em manuais cecilianistas

FONTE: Franceschini, 1951, p. 126; Sinzig; Rower, 1939, p. 52; Ravanello, 1913, p. 52

Ainda que seja lugar comum, portanto, dentro da produção musical católica as versões musicais para o *Miserere mei*, o de Nepomuceno distancia-se destes

modelos no sentido de que não apresenta, como ocorre nos exemplos supracitados, uma mesma melodia para todo o Salmo 50. Limita-se apenas a empregar o primeiro versículo. É provável, portanto, que a destinação da peça não seja propriamente dentro dos Ofícios em que se cantam o Salmo 50 completo, mas sim que sirva apenas como um motete com uso eventual em tempos penitenciais, sobretudo na Quaresma.

Dada a particularidade da escrita contrapontística empregada por Nepomuceno nesta peça, dedicar-nos-emos a avaliar as regras a que ele se atém, comparando-as com aquelas próprias do contraponto antigo, palestriniano, conforme sistematizada por Diether de la Motte, autor que, em seu curso de Contraponto a duas vozes, utiliza como referência para o contraponto modal as composições de Josquin (+1521), justificando que a obra deste compositor inclui numerosas composições a duas vozes e mesmo entre aquelas compostas para mais vozes, os fragmentos a duas vozes são frequentes. Difere, portanto, de Palestrina, por exemplo, que sempre escreve para três ou mais vozes. (1995, p. 42)

No contraponto de Josquin, ficam excluídos os intervalos diminutos e aumentados, podendo ser utilizados somente segundas, terças, quartas, quintas e oitavas (mais frequentemente ascendentes), sendo que a sexta menor só aparece como ascendente. (1995, p. 49) No *Canto fúnebre* de Nepomuceno, encontram-se somente segundas maiores e menores, terças maiores e menores, quartas justas, quintas justas e uma oitava ascendente. O predomínio é de movimentações melódicas por grau conjunto, que representam aproximadamente 80% dos intervalos empregados. A extensão de vozes empregadas por Nepomuceno é na Voz 1: do Ré bemol 3 até o Sol 4. Na Voz 2: do Lá bemol 2 até o Dó 4. Trata-se, pois, de uma típica extensão vocal de soprano e contralto.

Segundo Motte, “a imitação à distância de quinta, quarta ou oitava é norma em Josquin”. (1995, p. 51) Geralmente a distância entre as vozes não ultrapassa a oitava. (Ibidem) Na peça de Nepomuceno somente nos compassos 21, 22 e 23 as duas vozes distanciam-se mais que uma oitava, em um trecho em *forte* e com a Voz 1 na região mais aguda da música, configurando um possível ponto ápice da peça. Em termos formais, este ponto representa o que seria 3/4 da peça e, sendo um evidente ponto de articulação da obra, é provável que o aumento da distância entre as vozes, juntamente com a pontual homofonia nos compassos 22 e 23 em dinâmica *forte* e indicação de *sostenuto*, sejam parte dos procedimentos do compositor para

conferir um destaque formal ao trecho. É também neste ponto em que Nepomuceno emprega o VI grau bemolizado e realiza uma cadência típica do Modo I na dominante, Fá. (FIGURA 192) O princípio da imitação é claramente utilizado, sobretudo nos três momentos em que uma das vozes inicia uma nova frase musical sozinha, sendo imediatamente imitada pela outra voz, a intervalos de 4ª inferior no compasso 3; 5ª inferior no compasso 14; e 4ª superior no compasso 26. (FIGURA 193)

19

me - i Mi - se - re - re me - i me - i Deus

13ª 12ª 11ª 10ª 9ª 10ª

me - i De - us Mi - se - re - re me - i Deus

*f* *poco sost.*

FIGURA 192 Nepomuceno: *Miserere mei*, compassos 19 a 24  
 FONTE: O autor (2019)

*p*

Mi - se - re - re me - i De - us

*p*

Mi - se - re - re

12

*p*

us Mi - se - re - re me - i me - i De

*p*

us Mi - se - re - re me - i

25

*p*

Se - cundum ma - gnam

*p*

Se - cundum ma - gnam Mi - se - ri -

FIGURA 193 Nepomuceno: *Miserere mei*, compassos 3, 14 e 26  
 FONTE: O autor (2019)

No contraponto renascentista, há a regra geral de que após saltos de grandes dimensões ocorra um salto ou movimento por grau conjunto em direção contrária. Das obras de Josquin, especificamente, retira-se a regra seguinte: deve-se

utilizar o movimento contrário antes ou depois de um salto nos casos de oitava e sexta menor, sendo que também devem ocorrer na maioria das vezes antes e depois de quintas e quartas. A direção do movimento melódico pode seguir sendo a mesma antes e depois de quintas, quartas e terças, sendo normal, nestes casos, que o maior intervalo se encontre abaixo. Ou seja, o maior intervalo ocorre primeiro no movimento ascendente e por último no movimento descendente. (1995, p. 60-61)

De modo geral, Nepomuceno atém-se também ao princípio de proceder a movimento contrário após um salto, inclusive após saltos de terça. (FIGURA 194) No que concerne à posição dos saltos dentro do perfil melódico, entretanto, predomina o uso do intervalo menor antes do salto em movimento ascendente, contrariando o princípio do contraponto clássico. (FIGURA 195)



FIGURA 194 Nepomuceno: *Miserere mei*, tratamento melódico após saltos  
 FONTE: O autor (2019)



FIGURA 195 Nepomuceno: *Miserere mei*, posição dos saltos no movimento melódico  
 FONTE: O autor (2019)

Quanto às dissonâncias de passagem, Motte explica que, diferentemente do que é comumente ensinado em manuais de contraponto, na música do século XVI as notas de passagem não se restringem ao chamado contraponto de segunda espécie, ou seja, à relação rítmica 2:1 entre as vozes. A fórmula mais usual de dissonância de passagem, entretanto, seria o que Motte chama de *tipo 1*, em que uma mínima é prolongada por ponto de aumento, acarretando que a dissonância de passagem se restringe unicamente ao valor de uma semínima, a qual fica então em tempo fraco. (FIGURA 196) Na peça de Nepomuceno somente se encontra nos compassos 10 e 11 uma utilização semelhante de dissonâncias de passagem.

FIGURA 196 Nepomuceno: *Miserere mei*, dissonância de passagem  
 FONTE: O autor (2019)

Segundo Motte, as regras para o tratamento das dissonâncias acentuadas são extremamente rígidas e limitadas em Josquin, restringindo-se a três formas. (FIGURA 197) Uma das duas vozes deve estar ligada à consonância precedente, enquanto que a outra voz deve subir ou descer por grau conjunto até alcançar a dissonância, aí permanecendo até que a voz ligada realize a resolução sobre tempo fraco por meio de intervalo melódico de segunda descendente. No intervalo de preparação é possível qualquer consonância (oitava, sexta, quinta, terça ou uníssonos), mas o intervalo de resolução é sempre uma consonância imperfeita, jamais uma consonância perfeita. Via de regra, as dissonâncias acentuadas em Josquin possuem um papel estrutural bem definido, a saber, o de definir o final de uma frase ou de uma passagem. Também é comum que a introdução da dissonância fosse feita por graus conjuntos. (1995, p. 76-88)

FIGURA 197 Formas de dissonância em tempo forte em Josquin  
 FONTE: MOTTE (1995, p. 76)

Quanto ao tipo de tratamento dado à dissonância acentuada, pode-se afirmar que é o aspecto em que Nepomuceno mais se afasta do contraponto renascentista. Somente em uma ocasião, nos compassos 6 e 7, o compositor se vale do retardo nos moldes clássicos, com a tradicional preparação com consonância e resolução em consonância imperfeita acentuada. (FIGURA 198) Dos 31 compassos da peça, 21 contém dissonâncias em tempo forte do compasso, sem recorrer-se ao tradicional retardo. Ao todo há 26 dissonâncias em tempo forte, sendo

8 intervalos de 2ªM, 6 de 2ªm, 9 de 7ªm, 1 de 7ªM, 1 de 5ªdim e 1 de 4ªjusta.  
 (FIGURA 199)

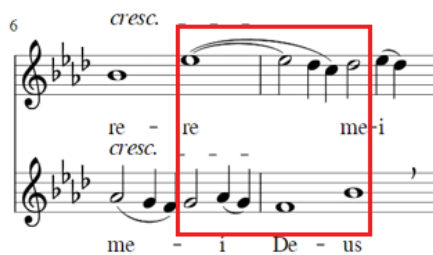


FIGURA 198 Nepomuceno, *Miserere mei*, compassos 6-7  
 FONTE: O autor (2019)



FIGURA 199 Nepomuceno, *Miserere mei*, dissonâncias acentuadas  
 FONTE: O autor (2019)

No que diz respeito às figuras rítmicas utilizadas no contraponto tradicional, via de regra as semínimas assumem papel de ornamentação, principalmente como notas de passagem em tempo fraco e geralmente com movimentos por grau conjunto, evitando-se saltos. No caso do *Miserere mei* de Nepomuceno, o uso de semínimas se dá sempre por meio de grau conjunto a partir de uma mínima, com exceção de um salto de 4<sup>a</sup> no compasso 3 da Voz 1 e de uma 3<sup>a</sup> no compasso 19 da Voz 2. Via de regra, configuram-se bordaduras, sempre em tempo fraco. São 12 bordaduras descendentes e 11 bordaduras ascendentes. Segundo Motte, as bordaduras em Josquin são produzidas unicamente por semínimas, geralmente descendentes e sempre ocorre no lugar de uma mínima não acentuada. (1995, p. 98)

No que tange às formações cadenciais, Motte apresenta seis tipos padrão na obra de Josquin: 1) retardo antes da sensível; 2) antecipação em semínimas da nota *finalis*, continuando em seguida como no retardo; 3) começo como no retardo e sequência na sensível com bordadura inferior; 4) sensível com bordadura superior dissonante em valor maior; 5) antes da nota *finalis*, como semínima dissonante acentuada, sua segunda superior, continuando em seguida como no retardo; e 6) começo como no retardo e, em seguida, sensível repetida com sua nota contígua inferior:

FIGURA 200 Formação de cadências em Josquin  
 FONTE: MOTTE (1995, p. 108-109)

Nepomuceno não emprega no *Miserere mei* fórmula alguma das apontadas por Motte e nem mesmo utiliza-se de notas diretivas (notas alteradas para configuração de uma sensível para algum grau da escala). Na cadência final, o compositor utiliza formação cadencial claramente modal, com a Voz 1 realizando a segunda maior VII-I do Modo dórico e a Voz, o movimento II-I. É uma das cadências típicas do Modo I gregoriano, conforme apontado no tratado de Niedermeyer para harmonização do cantochão. (FIGURA 201 e 202)



FIGURA 201 Cadência Modo I  
FONTE: Niedermeyer (1905, p. 23)

FIGURA 202 Nepomuceno, *Miserere mei*, cadência final  
FONTE: O autor (2019)

A definição do Modo I como sendo o empregado por Nepomuceno na referida peça se verifica não apenas pela clara cadência final, como pela gama de sons por ele empregada (FIGURA 203), como também pelo acidente descendente empregado algumas vezes no VI grau e pelo ápice musical da peça na dominante do modo, Fá, compasso 24.



FIGURA 203 Nepomuceno, *Miserere mei*, modo utilizado  
FONTE: O autor (2019)

Apesar de parecer-nos bastante claro o uso do Modo I no *Miserere mei* de Nepomuceno, há um fato que deve ser destacado. Na Biblioteca Nacional constam três versões para a referida peça: 1) um manuscrito doado pela Escola de Música da UFRJ; 2) uma digitalização deste manuscrito feito pela própria Biblioteca Nacional; e 3) uma edição de 1933 da Carlos Wehrs & Cia. Pois bem, tanto no manuscrito como,



obviamente, na digitalização feita consta como título da peça: “Canto fúnebre para duas vozes à capela em modo frígio”. (FIGURA 204)

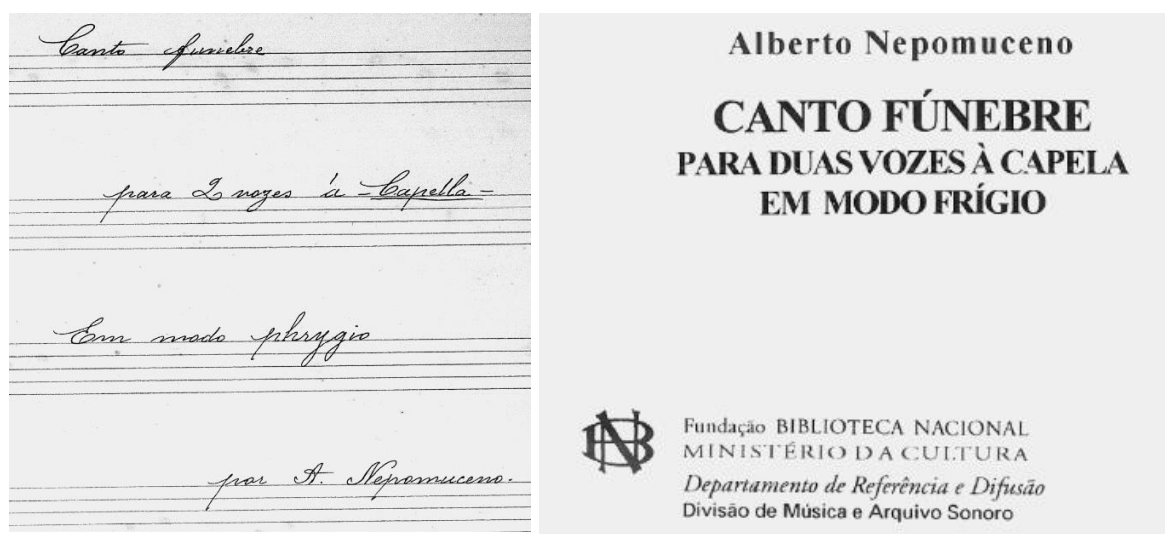


FIGURA 204 Capas de edições do *Miserere mei*  
 FONTE: Nepomuceno [1907]

Tal fato levanta a questão de se não se trata de algum equívoco por parte de quem fez o manuscrito, já que não é um manuscrito original do compositor. O modo frígio ou Modo III gregoriano apresenta o intervalo característico de 2ª menor entre I e II grau da escala, o que, no caso da escala em Si bemol, exige um Dó bemol, nota esta que, contudo, não aparece uma só vez na peça de Nepomuceno. (FIGURA 205)



FIGURA 205 Modo frígio em Mi e em Si bemol  
 FONTE: O autor (2019)

Segundo Bas, em seu método de acompanhamento do canto gregoriano, o Modo III comumente se caracteriza pelo V grau geralmente natural, determinando um caráter de modo maior sobre o VI grau ou de modo menor sobre o IV grau. (BAS, 1923, p. 55) Além disso, as fórmulas melódicas comuns para o Modo III seria as quatro seguintes:

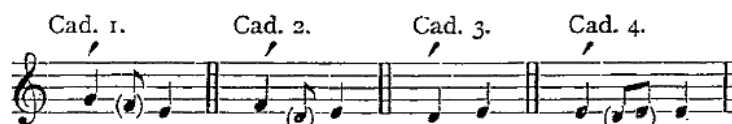


FIGURA 206 Cadências no Modo III  
 FONTE: Bas (1923, p. 56)

A cadência 3, 2ª maior ascendente do VII para o I grau da escala, seria a que Nepomuceno emprega no final da peça. Entretanto, o movimento do baixo deveria ser Dó bemol-Si bemol para caracterizar o modo frígio, tal como exemplificado por Niedermeyer (FIGURA 207), fato que não ocorre.



FIGURA 207 Cadência II para o Modo III  
 FONTE: Niedermeyer (1905, p. 56)

Goldberg (2006, p. 16) refere-se ao *Miserere mei* de Nepomuceno como sendo composto no modo frígio: “Assim, no Canto Fúnebre, a seriedade e gravidade da liturgia são evidentes: composta no modo frígio e escrita para 2 vozes *a cappella*, apresenta-se em contraponto imitativo [...]”. Já Matos (2015, p. 111) afirma que se trata do modo dórico: “As duas vozes estão realizadas em contraponto, em estilo imitativo, no modo de Si bemol dórico.” Afirma, contudo, que nos compassos 23 e 24 haveria uma modulação ao modo de Fá frígio: “A culminância da tonicidade da obra foi atingida no compasso 21, com dinâmica forte, com um salto melódico de oitava ascendente na primeira voz sobre a nota Sol bemol, afirmando uma modulação ao modo de Fá frígio.” De nossa parte, por sua vez, entendemos que a peça está no Modo I (dórico) e que a pretensa modulação para Fá frígio é apenas uma “tonicização” na dominante do próprio modo dórico, utilizando uma alteração descendente no VI grau, fato absolutamente comum e inclusive indicado por Bas como uma das figurações melódicas típicas do Modo I. (BAS, 1923, p. 31)

Finalmente, quanto ao modo como Nepomuceno trabalha musicalmente o texto, Matos (2015, p. 114) aponta que o *Miserere mei* “apresenta algumas dificuldades no que tange à prosódia que precisam ser transpostas pelos cantores”. Sendo que o problema mais comum seria “a presença de longa duração rítmica e saltos melódicos ascendentes empregados para a articulação de sílabas finais,

que deveriam ser articuladas de forma sempre átonas no Latim”. De fato, concordamos com tal consideração, mas destacamos que eventualmente, mesmo no cantochão gregoriano, pode-se empregar uma sílaba átona em uma nota melodicamente mais aguda que a da sílaba tônica. Tal ocorre, por exemplo, quando há um acento fraseológico, isto é, quando uma palavra possui primazia lógica e expressiva dentro da estrutura da frase. (FERRETTI, 1934, p. 28-29) Mas, de fato, Nepomuceno emprega não apenas notas mais agudas em sílabas átonas como também saltos melódicos consideráveis (4ª e 8ª). Mesmo assim, geralmente a nota seguinte é a mesma do salto ascendente e recai sobre sílaba tônica da palavra seguinte, corroborando a possível justificativa de *acento fraseológico*.

Assim, portanto, verifica-se que Nepomuceno apropria-se, em *Canto fúnebre* de um procedimento padrão da música sacra tradicional, a saber, o contraponto a duas vozes, com clara independência de vozes, mas utiliza-o livremente, sem restringir-se às antigas formas de tratamento da dissonância em tempo forte.

## 7. CONCLUSÕES

A partir das análises das peças musicais *sacras* e *religiosas* de Alberto Nepomuceno, apresentamos a seguir, sob a forma de teses, seguidas de suas respectivas justificativas, as seis principais conclusões a que chegamos, procurando lançar luz, assim, sobre este repertório específico do referido compositor.

**CONCLUSÃO 1.** Quanto à classificação do repertório sacro/religioso produzido por Alberto Nepomuceno há três categorias distintas: 1) *música instrumental religiosa*; 2) *oratório em sentido lato*; e 3) *música sacra*. À primeira categoria pertence as peças *Offertoire* (órgão, 1912) e *Cloches de Noël* [“Sinos de Natal”] (piano, 1915). À segunda categoria pertencem as peças *Ave Maria* [texto de X. Silveira Jr.] (canto e piano, 1887), *Ave Maria* [texto de J. Galeno] (coro feminino, 1897), *Ingemisco* (canto e piano, 1899), *Em Bethleem* (canto, coro e orquestra, 1903), *Canto nupcial* (canto e piano, 1907) e *Invocação à Cruz* (coro e piano, s.d.). À terceira categoria pertencem as peças *Canto fúnebre* (coro, 1896), *O salutaris hostia* (canto e órgão, 1897), *Panis angelicus* (duas vozes e órgão, 1909), *Ecce panis angelorum* (duas vozes e órgão, 1911), *O salutaris hostia* (coro feminino, 1911), *Tantum ergo* (coro e órgão, 1911), *Missa* (coro e órgão, 1915) e *Ave Maria* (canto e órgão, s.d.).

A primeira categoria justifica-se intuitivamente pelo título e pela instrumentação de *Offertoire* e pelo caráter religioso explícito atribuído à peça *Cloches de Noël*, o que é verificável pelas várias categorias de intertextualidade identificadas, sobretudo a citação literal com intenção referencial de um canto gregoriano no interior da peça. Tanto *Offertoire* como *Cloches de Noël* são peças de concerto e não necessariamente restritas a eventual uso litúrgico. A segunda categoria é indicada como “oratório em sentido lato” porque inclui peças líricas de concerto ou música incidental com temática religiosa. Fazemos, assim, uma distinção em relação ao oratório em sentido *estrito*, que seria aquele produzido contemporaneamente a Nepomuceno no contexto europeu, a saber, a música não encenada para canto, coro e orquestra com diferentes números musicais (independentes ou contínuos) e libreto sobre texto de tradição religiosa cristã. A obra *Em Bethleem*, classificada por Correa como oratório, na verdade é música incidental, já que é parte integrante de uma verdadeira ação teatral, de modo que

sua própria execução fora do contexto cênico é praticamente inviável. Entre as demais peças, encontram-se duas peças destinadas a coro (*Ave Maria* e *Invocação à Cruz*) e três canções para canto e piano, sendo duas em Português (*Ave Maria*, *Canto nupcial*) e uma em Latim (*Ingemisco*). Esta última, apesar do texto latino e litúrgico, enquadra-se na presente categoria em função do acompanhamento de piano, do seu caráter dramático e da inversão da ordem de duas das três estrofes do texto sacro utilizado, o que denota uma finalidade não-litúrgica. A terceira categoria inclui as peças para voz solista ou para coro com texto latino e litúrgico, e cuja instrumentação e caráter enquadram-se nas exigências eclesiais para um uso real na Liturgia católica. Pode-se, por isso mesmo, considerar este último grupo de oito peças como sendo de música *funcional*, em contraposição a uma hipotética *arte pela arte*.

**CONCLUSÃO 2.** Na obra *Cloches de Noël* [“Sinos de Natal”] verificam-se três níveis de relações intertextuais: 1) *citação de materiais geradores, quando à forma geral*; 2) *citação estilística e citação textual com intenção referencial, em nível fraseológico*; 3) *citação estilística, em nível motivico*.

Demonstrou-se que a forma geral da peça em questão segue um tipo também encontrado no repertório pianístico religioso de F. Liszt, caracterizado pela alternância de trechos episódicos com citações literais de cantos religiosos. No âmbito das frases musicais, estão presentes elementos que remetem diretamente ao estilo melódico do cantochão (modalismo, âmbito de alturas, tipos de intervalos etc.) e cita-se literalmente um canto específico, a antífona gregoriana *Hodie Christus natus est*. No nível das pequenas células musicais, verificou-se um tipo de harmonização ao referido cantochão idêntico ao empregado em contexto estritamente religioso, além de determinado uso idiomático do piano para se remeter o ouvinte à sonoridade dos sinos, procedimento também encontrado no repertório pianístico religioso de Liszt.

**CONCLUSÃO 3.** As canções religiosas de Nepomuceno caracterizam-se por: 1) *uniformidade tímbrica e dinâmica (som)*, 2) *tonalidade unificada (harmonia)*, 3) *perfis melódicos no estilo de canção (melodia)*, 4) *regularidade rítmica (ritmo)* e 5) *pequenas formas binárias ou ternárias (forma)*.

Identificou-se que as canções religiosas de Nepomuceno apresentam em geral esquema harmônico totalmente dentro da chamada prática comum, com procedimentos convencionais para determinação da tonalidade (maior ou menor), para tonicizações, modulações e cadenciamentos. A relação entre voz e piano atém-se basicamente a uma função de acompanhamento ao piano, com brevíssimos trechos puramente instrumentais de caráter introdutório, cadencial ou de ligação entre seções distintas. As linhas melódicas desenvolvem-se ordinariamente numa região vocal média, sem explorar grandes efeitos expressivos, optando-se, ao contrário, por certa regularidade rítmica e ausência de ornamentos. Quanto à fraseologia e à forma musical, apresentam em geral estruturas simétricas e regulares que, concatenadas dentro de um plano tonal bem definido, geram pequenas formas binárias ou ternárias, articuladas entre si geralmente por meio de uma caracterização tonal diretamente relacionada ao conteúdo textual em questão.

**CONCLUSÃO 4. A obra *Em Bethlehem* é propriamente *música incidental* e nas peças que a constituem verificam-se elementos da tópica pastoril (*Prelúdio e Canto dos Pastores*), representativos (*Canto dos Anjos*) e de intertextualidade (*Cantilena*).**

Diferentemente do que é indicado no *Catálogo* (CORREA, 1996), onde *Em Bethlehem* é classificada como oratório, a obra é, em verdade, uma *música incidental*. Com efeito, diferentemente do gênero *oratório*, em que tradicionalmente não há representação cênica, a peça de Nepomuceno é parte integrante de uma ação teatral, e sua própria integridade enquanto obra completa não lhe pode ser desvinculada. No *Prelúdio*, peça exclusivamente orquestral, identificou-se o uso de tópicos pastoris 1) no âmbito da instrumentação (clarinete e oboé) e do ritmo da siciliana, sobretudo no chamado *motivo pastoril*; e 2) na simplicidade, verificada nos perfis melódicos em âmbito restrito, no ritmo limitado a padrões constantemente repetidos, evitando-se também graus distantes da escala e na preferência pela tonalidade maior. No *Coro dos Anjos* identificaram-se procedimentos compositivos comuns a outros oratórios com temática natalina e com finalidade de representar musicalmente o cântico dos anjos por ocasião do nascimento de Cristo, o que se dá basicamente pela textura polifônica e pela opção por vozes femininas. Na *Cantilena*, enfim, identificaram-se relações de intertextualidade com a canção *Solveig's Song* de E. Grieg, tanto quanto ao gênero a que pertencem (*música incidental*), como

também ao esquema formal e a elementos melódico-harmônicos na linha melódica vocal e no acompanhamento instrumental.

**CONCLUSÃO 5. A *Missa* de Nepomuceno é uma paráfrase formal da *Missa Te Deum laudamus* de L. Perosi, apresentando também relações intertextuais em nível temático com a mesma citada obra (*Sanctus, Gloria*) e com cantos gregorianos (*Kyrie, Agnus Dei*).**

Identificou-se que a *Missa* de Nepomuceno não apenas apresenta a mesma configuração vocal-instrumental da *Missa Te Deum laudamus* de L. Perosi, a saber, duas vozes e órgão, como também segue em praticamente todas as suas peças a mesma divisão formal interna. O *Sanctus* apresenta a maior proximidade, não apenas na organização das seções internas, como inclusive em elementos temáticos. O *Kyrie* e o *Agnus Dei* apresentam articulação das seções e caracterização das mesmas em termos de textura quase idênticas. O *Gloria* e o *Credo* apresentam grande semelhança quanto à organização interna das partes, principalmente quanto à divisão dos diferentes versos do texto litúrgico e respectivas texturas empregadas. No *Kyrie* e no *Agnus Dei* verificou-se possíveis citações de motivos melódicos característicos do cantochão tradicional. Nas demais peças da *Missa*, a análise dos intervalos melódicos e dos perfis fraseológicos indicaram uma apropriação mais genérica do estilo gregoriano, ainda que sem uma citação direta de cantos específicos.

**CONCLUSÃO 6. A música sacra de Alberto Nepomuceno apresenta uma dupla categoria, a do canto solista de caráter lírico (*Ave Maria* e *O salutaris hostia*) e a do canto propriamente coral (*Missa, Álbum Eucarístico* e *Canto fúnebre*), que, por sua vez, enquadra-se no tipo de repertório amplamente produzido no contexto do movimento cecilianista.**

Identificaram-se duas peças de Nepomuceno, a saber, *Ave Maria* e *O salutaris hostia*, que se enquadram em um possível estilo *lírico religioso*, caracterizado pelo uso de texto latino e litúrgico mas dentro de uma textura em que a voz solista apresenta perfil melódico de caráter lírico e um acompanhamento instrumental próximo ao utilizado em canções de concerto, dando margem a eventual maior potencial expressivo, tal como se encontra, por exemplo, nos *petits*

*motets* para uma voz no Barroco francês ou em algumas peças sacras de C. Gounod.

O *cecilianismo* configura-se como um *dialeto* estilístico, dentro do qual, mesmo com eventuais diferenças quanto à apropriação ou negação de procedimentos compositivos da música de concerto que lhe foi contemporânea, havia certa convenção quanto a alguns caracteres. Na *melodia*, linhas vocais prevalentemente por graus conjuntos, sem ornamentação e sem grandes saltos, evitando-se manifestações de virtuosismo. No *ritmo*, tendência à uniformização e regularidade. Na *harmonia*, alternância entre tonalismo e modalismo, este utilizado em sentido historicista. Na *textura*, prevalência de escrita coral homofônica, com uso limitado de trechos imitativos ou de solos vocais, predominando conjuntos vocais mais simples (uma, duas ou três vozes) que a antiga polifonia palestriniana, sendo comum igualmente o acompanhamento de órgão ou harmônio. Na *forma*, subordinação da organização musical às exigências dos textos litúrgicos oficiais da Igreja, prevalecendo opção por caracterização das diferentes seções por meio de variações de textura (homofonia/contraponto, solo/*tutti* etc.), de andamento e de fórmulas de compassos.

Quanto ao *idioma* sacro de Nepomuceno, identificou-se que a apropriação dos caracteres do *dialeto* cecilianista se dá dentro de uma especial ênfase em dois aspectos: 1) no *colorido harmônico*, o que se verifica sobretudo no ecletismo manifestado na alternância entre tonalismo convencional e pontual tonalismo expandido (ex: *Gloria* e *Credo*), no destaque dado a relações de subdominante (ex: *Sanctus*), no modalismo estrito (ex: *Ecce Panis angelorum* e *Canto fúnebre*) e no tonalismo bifocal (ex: *Kyrie*); e 2) na *alternância de estilos melódicos*, ora apropriando-se de estilização gregoriana (ex: *Kyrie*, *Agnus Dei*), ora de estilo mais livre e declamatório (ex: *Gloria* e *Credo*) ou ainda ainda de estrita linha de estilo coral. Eventualmente nota-se, no acompanhamento instrumental de órgão, um tipo de harmonização mais próximo do antigo *baixo contínuo*, na medida em que é frequente uma linha melódica do baixo contraposta à linha melódica vocal e que se apresenta como base para a sequência de acordes empregadas.

Como conclusão final, destacamos ainda algumas possíveis contribuições da presente pesquisa à prática musical propriamente dita, isto é, à performance do repertório presentemente considerado.



Em primeiro lugar, entendemos que possibilitamos com a presente pesquisa uma redescoberta de uma específica *peça para piano* de Nepomuceno, a *Cloches de Noël*, fornecendo informações musicológicas que permitam uma apreciação e contextualização adequadas em vista de seu inerente conteúdo religioso. Em segundo lugar, procuramos analisar o chamado *oratório* de Nepomuceno, assim como suas *canções religiosas* e, com isso, cooperar a que tais obras façam parte do repertório lírico de estudantes e de cantores líricos profissionais, valorizando-se um tipo de produção musical pouco explorado e divulgado quando se trata de compositores brasileiros. Por fim, finalizamos com algumas observações acerca do uso litúrgico da *música sacra* de Nepomuceno, categoria à qual mais demos atenção na presente pesquisa.

Desde 1969, com a promulgação pelo Papa Paulo VI do *Novus Ordo Missae*, propagou-se nas igrejas católicas do Ocidente uma Missa diferente daquela à qual Nepomuceno compôs sua música sacra. Com efeito, generalizou-se, desde os anos 70 (do século XX) até o presente, o uso do vernáculo, toleraram-se músicas de caráter popular e regional, além de outras mudanças que descaracterizaram a arte musical e visual produzidas sempre em íntima conexão com a Liturgia católica. A antiga Liturgia, em Latim e com os veneráveis costumes milenares que lhe são intrínsecos, acabou se restringindo a grupos, institutos ou comunidades específicas<sup>132</sup>. Em 07 de julho de 2007, contudo, no Motu Proprio *Summorum Pontificum*, o Papa Bento XVI fez um importante esclarecimento que fortaleceu um movimento que, no âmbito específico da música sacra, tem favorecido o redescobrimento e a utilização litúrgica de antigos repertórios sacros: “É lícito celebrar o Sacrifício da Missa segundo a edição típica do Missal Romano, promulgada pelo Beato João XXIII em 1962 e nunca ab-rogada, como forma extraordinária da Liturgia da Igreja.” No referido documento, o Pontífice determinou

---

<sup>132</sup> No Brasil, por exemplo, o antigo Bispo de Campos (RJ), Dom Antônio de Castro Mayer (1904-1991) manteve em sua Diocese os antigos Ritos para a Missa e Sacramentos, além de ter também conservado em vigor os métodos tradicionais para a formação de seu Clero. Dos sacerdotes de Campos que se mantiveram fiéis à antiga Liturgia romana, à disciplina e costumes tradicionais surgiu a atual Administração Apostólica Pessoal São João Maria Vianney (2002), sendo-lhe característico a celebração da Missa e demais Sacramentos conforme livros litúrgicos em vigor em 1962, isto é, antes da reforma de Paulo VI. Também a Fraternidade Sacerdotal São Pio X, fundada em 1970 pelo arcebispo francês Dom Marcel Lefebvre, e o Instituto do Bom Pastor, fundado por padres oriundos da referida Fraternidade, conservam ambos também a antiga liturgia e exercem apostolado no Brasil já em diferentes cidades. No presente momento, em Curitiba, aonde escrevemos a presente pesquisa, dentre as mais de cem paróquias da Arquidiocese, duas mantêm a Missa e Sacramentos no rito romano antigo, com seus respectivos impactos na prática e conservação da música sacra tradicional.

algumas condições para o uso da antiga Liturgia, dando assim maior liberdade para que sacerdotes e grupos de fiéis adiram e promovam a tradição litúrgica latina da Igreja.

Nesse contexto de crescente interesse pela liturgia tradicional, abre-se novamente a possibilidade, amortecida nos últimos decênios, de que o repertório sacro produzido pelos grandes compositores do passado seja ouvido novamente em seu contexto original e autêntico, isto é, durante a Missa e ofícios religiosos da Igreja Católica. Assim, as obras sacras especificamente tratadas na presente pesquisa, assim como aquelas de outros compositores, mas que com elas estreitamente se relacionam, podem novamente vir a fazer parte do repertório musical das igrejas brasileiras.

## REFERÊNCIAS

### 1. LIVROS, TESES, ARTIGOS E PARTITURAS

ACTA SANCTA SEDIS: in compendium opportune redacta et illustrata. v. 17. Roma: Typographia Polyglotta, 1884. Disponível em: <<http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-17-1884-ocr.pdf>> Acesso em: 27/04/2019.

ACTA SANCTA SEDIS: in compendium opportune redacta et illustrata. v. 27. Roma: Typographia Polyglotta, 1894-1895. Disponível em: <<http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-27-1894-95-ocr.pdf>> Acesso em: 27/04/2019.

ACTA SANCTA SEDIS: in compendium opportune redacta et illustrata. v. 36. Roma: Typographia Polyglotta, 1903-1904. Disponível em: <<http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-36-1903-4-ocr.pdf>> Acesso em: 03/11/2017.

ALASTRUEY, G. **Tratado de la Virgen Santísima**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, [1321] 2006.

ALMEIDA, R. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ANGERMÜLLER, R. NEUKOMM, SIGISMUND RITTER VON. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019774?rkey=F2wfxZ&result=1>>. Acesso em: 28/04/2019.

AMEAL, J. **Santo Tomás de Aquino: iniciação ao estudo da sua figura e da sua obra**. Porto: Tavares Martins, 1961.

AQUINO, T. **Suma Teológica**. Disponível em: <<https://permanencia.org.br/drupal/node/8>>. Acesso em: 28/04/2019.

ARNOLD, B. (Ed.) **The Liszt Companion**. Westport: Greenwood Press, 2002.

ASENSIO, J. C. **El canto gregoriano: Historia, liturgia, formas**. 2. ed. Madrid: Alianza, 2016.

AZEVEDO, L. H. C. **A Música brasileira e seus fundamentos**. Washington: União Pan Americana, 1948.

\_\_\_\_\_. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAKER, J. Liszt's late piano works: A survey. In: HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005a. p. 86-119.

\_\_\_\_\_. Liszt's late piano works: Larger form. In: HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005b. p. 120-151.

BARBOSA, L.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per musi**: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, jul/dez. 2003.

BARBOSA, L. P.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. **Em Pauta**. Porto Alegre, v. 16, n. 26, 2005. p. 37-72.

BAS, J. **Tratado de la forma musical**. 3. ed. Buenos Aires, Ricordi, [1920-1922] 1957.

\_\_\_\_\_. **Méthode d'accompagnement du chant grégorien et de composition dans les huit modes**. Paris: Société Saint Jean l'Évangéliste Desclée & Cie., 1923.

\_\_\_\_\_. **Proprium De Tempore pro partibus Gradualis Romani**. Paris: Société Saint Jean l'Évangéliste Desclée & Cie., 1925. v. 1: Adventus, Nativitatis, Epiphaniae, Quadragesimae usque ad Pascha.

BÉHAGUE, G. **Music in Latin America: An Introduction**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

\_\_\_\_\_. NEPOMUCENO, ALBERTO. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19728?q=alberto+nepomuceno&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19728?q=alberto+nepomuceno&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)> Acesso em: 07/01/2017.

\_\_\_\_\_. GARCIA, JOSÉ MAURÍCIO NUNES. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010643?rskey=EtFlmc&result=1>> Acesso em: 28/04/2019.

\_\_\_\_\_. **Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil: 1870-1920**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Tulane University, New Orleans, 1966.

\_\_\_\_\_. **The beginnings of Musical Nationalism in Brazil**. Detroit: Information Coordinators, 1971.

BENTO XIV. **Enciclica *Annus qui hunc***. Disponível em: < <https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html> >. Acesso em: 27/04/2019.

BENTO XVI. **Motu Proprio *Summorum pontificum***. Disponível em: <>. Acesso em: 27/04/2019.

BEVILACQUA, O. Música sacra de alguns autores brasileiros. **Boletim Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro, v. 6, 1946. p. 331-355.

BISPO, A. A. Música sacra no Brasil sob o signo da restauração litúrgico-musical e do Motu Proprio (1903) e suas implicações educativas no canto coral da primeira metade do século XX. **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira** 149/7, 2014:3d. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/149/Motu-Proprio-Musica-Sacra.html>> Acesso em: 28/04/2019.

BOULENGER. **Doutrina católica**: manual de instrução religiosa para uso dos Ginásios, Colégios e Catequistas voluntários. São Paulo: Francisco Alves, 1949.

BROWN *et al.* SCHUBERT, FRANZ. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109?rskey=30aNbu&result=4> >. Acesso em: 28/04/2019.

BRUYNE, E. **La estética de la Edad Media**. Madrid: Visor, 1994.

BURKHOLDER, J. P. INTERTEXTUALITY. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853?q=intertextuality&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853?q=intertextuality&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)> Acesso em: 10/07/2016.

CANTUS SELECTI. Tournai: Desclée & Co., 1952.

CAPLIN, W. **Classical form**: Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CARVALHO, F. C. **A ópera “Abul” de Alberto Nepomuceno e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República**. Tese (Doutorado em Música) – Insitituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. O nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: pilares cambiantes nas críticas de jornais cariocas. In: **Rotunda**, Campinas, n. 2, p. 5-14, ago. 2003a.

\_\_\_\_\_. O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais. In: **Rotunda**, Campinas, n. 2, p. 57-89, ago. 2003b.

\_\_\_\_\_. O pré-nacionalismo musical brasileiro e auto-imagem em Alberto Nepomuceno. In: **Música Hodie**, Goiânia, v. 2, n. 1/2, p. 53-61, 2003.

CIAMPA, L. **Don Lorenzo Perosi**. Bloomington: AuthorHouse, 2006.

CLERAMBAULT, L. C. **Panis angelicus**. Daniel Van Gilst, 2016. Partitura (17 p). Canto e baixo contínuo.

COELHO, A. **Curso de Liturgia Romana**. Braga: Mosteiro de Singeverga, 1941. v. 1: Liturgia fundamental, Liturgia laudativa, Liturgia sacramental.

COELHO DE SOUZA, R. Aspecto de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63-81, 2006.

\_\_\_\_\_. Um estudo das canções de Alberto Nepomuceno sobre poemas de Maurice Maeterlinck. **Colóquio Brasil Musical 2005**, Curitiba (Editora do Departamento de Artes da UFPR), v. 1, p. 67-78, 2005.

\_\_\_\_\_. A Bar Form nas canções de Alberto Nepomuceno. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 11, p. 7-11, 2007.

\_\_\_\_\_. Influência e intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v.1, n.2, p. 53-82, out. 2008.

\_\_\_\_\_. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1ª. parte). In: **Música em perspectiva**, Curitiba, v. 3 n. 1, p. 33-53, mar. 2010.

COELHO NETTO, H. M. **Pastoral: Evangelho em 1 Prólogo e 3 Quadros**. Porto: Livraria Chardron, 1923.

COMBA, J. **Hinos do Breviário Romana: comentados para os Seminaristas e para o Clero**. São Paulo: Livraria Editora Salesiana Ltda., 1963.

COOKE, D. **The language of music**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

CORRADO, O. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: CORRADO, O; KREICHMAN, R.; MALACHEVSKY, J. (Ed.). **Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual**. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1992. p.33-51.

CORRÊA, S. A. **Alberto Nepomuceno; catálogo geral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

CRISTINI, T. M. **Meditações: para todos os dias e festas do ano tiradas das obras ascéticas de Santo Affonso Maria de Ligório**. Tomo 1: desde o primeiro domingo do Advento até a Semana Santa inclusive. Friburgo em Brisgau: Herder & Cia., 1921.

CSAMPAI, A.; HOLLAND, D. **Guia básico dos concertos: música orquestral de 1700 até os nossos dias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

DAHLHAUS, C. **Nineteenth-century music**. Califórnia: University of California Press, 1989.

DEL GRECO, T. T. **Teologia moral**: compêndio de moral católica para o clero em geral e leigos. São Paulo: Paulinas, 1959.

DICKENSHEETS, J. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. **Journal of musicological research**, v. 31, p. 97-137, 2012.

**Documentos sobre a música litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005.

DUARTE, F. L. S. **Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)**. 496f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp, São Paulo, 2016.

DUDEQUE, N. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto nº3 de Alberto Nepomuceno. In: **Ictus** 6 (2005).

\_\_\_\_\_. Realismo musical, nacionalismo e a *Série Brasileira* de Nepomuceno. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 136-163, mar. 2010.

ECO, U. **The Aesthetics of Thomas Aquinas**. Cambridge: Harvard University, 1988.

**Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Alberto Nepomuceno**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1964.

FELLERER, K. G. **The History of Catholic Church Music**. Westport: Greenwood Press, 1979.

FERRETTI, P. **Estetica gregoriana**: trattato delle forme musicali del canto gregoriano. Roma: Pontificio Instituto di Musica Sacra, 1934.

FILIPPI, D. Sonic styles in the music of Victoria. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 35, n. 1, p. 155-182, 2012.

FRANCESCHINI, F. **Nova coleção de cânticos sacros**: para coro a 1 e 2 vozes em latim e em vernáculo. São Paulo: [s. n.], 1952.

GARCIA, J. M. N. **Missa de Requiem (1816)**: reduzida para órgão ou harmonium por Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro: Bevilacqua & C., 1897. 1 Partitura (71 p). Solos (canto), coro e piano.

GARDEIL, H. D. **Iniciação à Filosofia de S. Tomás de Aquino**. São Paulo: Paulus, 2013. v. 2: Psicologia, Metafísica.

GIARDINA, A. **Tomás Luis de Victoria: le premier livre de motets, organisation et style**. 344f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculte dès Lettres, Universite de Geneve, 2009.

GMEINWIESER, S. CECILIAN MOVEMENT. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=cecilianism&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=7&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=cecilianism&search=quick&source=omo_gmo&pos=7&_start=1#firsthit)> Acesso em: 07/01/2017.

GOLDBERG, L. G. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6, 2006, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora, 2006a, p. 146-172.

\_\_\_\_\_. Aspectos editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003, Mariana. **Anais...** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 147-164.

\_\_\_\_\_. As Valsas humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.3, 2002a. p. 78-102.

\_\_\_\_\_. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA), 16, 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPPOM, 2006b, p. 425-442.

\_\_\_\_\_. O problema das fontes em Alberto Nepomuceno. In: CASTAGNA, P. (Ed.): **Anais V Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2002b, p. 283-297.

\_\_\_\_\_. **Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil**. 402 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GOUNOD, C. **Chants sacrés**. Paris: Le Beau, [1878]. Partitura (74 p.). Canto e piano ou órgão.

GRECO, L.; BARRENECHEA, L. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical. **Ictus**. Salvador, v. 9, n. 1, 2008, p. 39-56.

GREEN, D. M. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. 2. ed. Fort Worth: Harcourt, 1979.

GRIEG, E. **Solveig's Song**. Boston: Oliver Ditson Co., 1908. 1 Partitura (6 p.). Canto e Piano.

GRIMLEY, D. M. **Grieg Music, Landscape and Norwegian Identity**. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.



GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **Histórica da Música Ocidental**. 4. ed. Lisboa: Gradiva. 2007.

HAHN, S. (Ed.). **Catholic Bible Dictionary**. New York: Bantam Books, 2009.

HENRY, H. DIES IRAE. In: **The Catholic Encyclopedia**. v. 4. New York: Robert Appleton Company, 1908. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/04787a.htm>>. Acesso em: 28/04/2019.

\_\_\_\_\_. LAUDA SION. In: **The Catholic Encyclopedia**. v. 9. New York: Robert Appleton Company. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/09036b.htm>>. Acesso em: 28/04/2019.

GUERANGER, P. **Missa tridentina: Explicações das orações e das cerimônias da Santa Missa**. Niterói: Permanência, 2010.

HAWKSHAW, P.; L. JACKSON, T. L. BRUCKNER, (JOSEPH) ANTON. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040030?rkey=S5YIYR&result=2>>. Acesso em: 28/04/2019.

JEPPESEN, K. **The style of Palestrina and the dissonance**. New York: Dover Music, 2005.

JONE, H. **Compêndio da moral católica**. (Trad. R. Fox). Porto Alegre: A Nação, 1943.

JOUBERT, J. **Maîtres contemporains de l'orgue**. v. 7. Paris: Senart, Roudanez & Cie., 1912-14.

KIEFER, B. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LARUE, J. **Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal**. Barcelona: Labor, 1989.

LEHMANN, J. B. **Harpa de São: coleção de cânticos sagrados para uma ou duas vozes com acompanhamento do harmônio**. 4. ed. Juiz de Fora: Editora Lar Católico, 1962.

LEFEBVRE, G. **Missal Quotidiano e Vespéral**. Bruges: Desclée de Brouwer & Cie., 1955.

LIBER USUALIS. Tournai: Desclée & Co., 1961.

LISZT, F. **Christus**. Leipzig: Schuberth & Co., s.d.[1872]. 1 partitura (336 p). Vozes solistas, Coro e Orquestra.

\_\_\_\_\_. **2 Episoden aus Lenau's Faust, S.110**. Leipzig: J. Schuberth & Co., [s.d.]. 1 Partitura (16 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Musikalische Werke. Serie II, Band 6** [Annés de Pèlerinage, Troisième Année]. p.148-95. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. 7 partituras (48 p). Piano.

\_\_\_\_\_. **Musikalische Werke. Serie V, Band 6** [O salutaris hostia]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1936a. Partitura (93 p.). Coro e órgão.

\_\_\_\_\_. **Musikalische Werke. Serie V, Band 7** [Responses und Antiphons]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1936b. Partitura (60 p.). Coro masculino e Órgão.

\_\_\_\_\_. **Musikalische Werke. Serie V, Band 7** [Via Crucis]. p. 125-149. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1936c. Partitura (25 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Musikalische Werke. Serie II, Band 9** [Weihnachtsbaum]. p.111-58. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Partitura (48 p). Piano.

\_\_\_\_\_. **Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 12** [Stabat Mater]. p. 28-34. Budapest: Editio Musica/Kassel: Bärenreiter, 1978a. 1 Partitura (7 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 12** [Vexilla Regis prodeunt]. p. 3-11. Budapest: Editio Musica/Kassel: Bärenreiter, 1978b. 1 Partitura (10 p.). Piano.

LOCKWOOD, L.; O'REGAN, N.; OWENS, J. A. PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI DA. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020749?rskey=PSjp5O&result=2>>. Acesso em: 28/04/2019.

LÓPEZ CANO, R. Música e intertextualidad. **Pauta. Cuadernos de teoria y crítica musical**. México, n. 104, 2007. p. 30-36.

MARIN, A. R. **Teologia moral para Seglares**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958. v. 2: Los Sacramentos.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MATOS, V. A música coral sacra religiosa brasileira da segunda metade do século XIX: os compositores Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 1699-1705.

\_\_\_\_\_. **O Motu Proprio Tra le sollecitudini (1903) e suas repercussões na música coral sacra e religiosa brasileira.** 280 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

MERRICK, P. **Revolution and Religion in the Music of Liszt.** Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MEYER, L. **Style and Music: Theory, History and Ideology.** Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MILLS, B. A. **Psallite sapienter: A Musician's Practice Guide to the 1962 Roman Missal.** Richmond: Church Music Association of America, 2008.

MISSALE ROMANUM. Disponível em: <https://sanctamissa.org/en/resources/missale-romanum-pdf.html>. Acesso em: 28/04/2019.

MONELLE, R. **Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.** Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MOTTE, D. **Contrapunto.** Barcelona: Labor, 1995.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra.** Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

NEPOMUCENO, A. **Álbum Eucarístico.** Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia, 1926. 4 partituras (9 p.). Coro.

\_\_\_\_\_. **Ave Maria** [Lá M/letra do Dr. Xavier da Silveira Junior]. Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cia., [1887]. 1 Partitura (3 p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. **Ave Maria** [Ré M/poesia de Juvenal Galeno] Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & Cia., [1897]. 1 Partitura (3 p.). Coro.

\_\_\_\_\_. **Ave Maria** [Mi menor]. Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cia., [19--]. 1 Partitura (2 p.). Canto e órgão.

\_\_\_\_\_. **Canto fúnebre** [para 2 vozes a capella: em modo phrygio]. [s./.] [1907]. 1 Partitura (3 p.). Coro.

\_\_\_\_\_. **Canto nupcial** [do livro Ruth: cap. IV, 16-17] Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cia., [1907]. 1 Partitura (5 p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. **Cloches de Noël.** Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia., [1915]. Partitura (5 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Em Bethleem.** Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, M785.1. [1903] Partitura manuscrita (48p.). Canto, Coro e Orquestra.

\_\_\_\_\_. **Ingemisco.** Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, M784.3. [1899] 1 Partitura [cópia heliográfica] (3 p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. **Invocação à cruz** [canto escolar para uma ou mais vozes/versos de Osório Duque Estrada]. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & Cia., [19--]. 1 Partitura (3 p.). Coro.

\_\_\_\_\_. **Missa:** duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et eminentíssimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1915. 6 partituras (28 p.). Coro e Órgão.

\_\_\_\_\_. **O salutaris hostia.** Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, [1897]. 1 Partitura (3 p.). Canto e piano.

NIEDERMEYER, L.; D'ORTIGUE, J. **Gregorian Accompaniment: A Theoretical and Practical Treatise upon the Accompaniment of Plainsong.** London: Novello, Ewer & Co., 1905.

NOMMICK, Y. Sobre las implicaciones del “Motu Proprio” de San Pío X en matéria de composición musical. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 27, n. 1, 2004. p. 126-136.

OTT, L. **Manual de Teología Dogmática.** Barcelona: Editorial Herder, 1969.

PALESTRINA. P. L. **Panis angelicus.** [s./.] Anton Höger, [s.d.] 1 Partitura (2 p.). Coro.

PARENTE, P. **Diccionario de Teología Dogmática.** Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1955.

PASCALL, R. STYLE. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041?rskey=gCmtp0&result=2>>. Acesso em: 29/04/2019.

PEREIRA, A. R. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEROSI, L. **Il Natale del Redentore.** Milano: G. Ricordi & C., [1899]. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Melodie sacre.** Milan: Musica Sacra Bertarelli, s.d. [1898]. v. 2. Partitura (49 p.). Coro e órgão.

\_\_\_\_\_. **Melodie sacre.** Milan: Musica Sacra Bertarelli, s.d. [1900]. v. 4. Partitura (49 p.). Coro e órgão.

\_\_\_\_\_. **Melodie sacre.** Milan: Musica Sacra Bertarelli, s.d. [1904]. v. 8. Partitura (49 p.). Coro e órgão.

\_\_\_\_\_. **Missa De Beata:** col proprio della Messa “Puer” secondo la lezione dei Codici, con accompagnamento ed interludi d’organo, dedicata ai Seminaristi d’Italia. Milão: A. Bertarelli, [s.d.]. 1 Partitura (29 p.). Órgão.

\_\_\_\_\_. **Missa Pontificalis.** Milão: Ricordi, 1899. 1 Partitura (29 p.). Coro e Órgão.

\_\_\_\_\_. **Missa Te Deum laudamus.** Milão: Ricordi, 1899. 1 Partitura (17 p.). Coro misto a 2 vozes e Órgão.

PESCE, D. Liszt's sacred choral music. In: HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 223-248.

PIGNATARI, D. (Ed.) **Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano.** São Paulo: EDUSP, 2004.

PIO X. **Catecismo Maior de São Pio X:** terceiro catecismo da doutrina cristã. Niterói: Permanência, 2010.

\_\_\_\_\_. **Motu Proprio per l'edizione vaticana dei libri liturgici contenenti le melodie gregoriane.** 1904. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19040425\\_libri-liturgici-gregoriani.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19040425_libri-liturgici-gregoriani.html)>. Acesso em: 27/04/2019.

\_\_\_\_\_. **Motu próprio Tra le sollicitudini.** 1903. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html)>. Acesso em: 27/04/2019.

PISTON, W. **Armonía.** Cooper City: SpanPress Universitaria, 1998.

RANDEL, M. **The New Harvard Dictionary of Music.** 4. ed. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

RATNER, L. **Classic Music: Expression, Form and Style.** New York: Schirmer Book, 1980.

\_\_\_\_\_. PERIOD. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021337?rskey=DABped&result=1>>. Acesso em: 29/04/2019.

RAVANELLO, O. (Ed.) **Secunda anthologia vocalis, Op.66.** Torino: Marcello Capra, 1913. 122 partituras (216 p.). Coro a 3 vozes iguais.

REESE, G. **La musica en el Renacimiento.** Madrid: Alianza Música, 2006. v.2.

REGER, M. **Maria Wiegenlied.** Sydney: W.H. Paling & Co., [1912]. Partitura.

REUS, J. B. **Curso de Liturgia.** Petrópolis: Vozes, 1944.

RITUALE ROMANUM. Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1954.

ROMITA, F. **Jus Musicae Liturgicae**: Dissertatio historico-iuridica. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947.

ROSE, M. **Canto gregoriano**: método de Solesmes. Rio de Janeiro: [s. n.], 1963.

RUBINI, A. (Org.) **Magnificat**: coletânea de cantos litúrgicos a uma, duas, três e quatro vozes iguais ou mistas. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956.

SAINT-SAËNS, C. **Oratorio de Noël, Op. 12**. New York: G. Schirmer, [1891]. Partitura.

SALZER, F. **Audición estructural**: coherencia tonal en la música. 2v. Barcelona: Labor, 1995.

SANDERS *et al.* MOTET. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086?rskey=1AS9tl&result=1>>. Acesso em: 29/04/2019.

SANTOS, T. Música sacra no Rio de Janeiro, da Monarquia à República. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 343-359, jul./dez. 2012

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2012.

SCHNORR, K. El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del *Motu Proprio*. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 27, n. 1, p. 197-209, 2004.

SCHUBERT, G. Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: **Brasil 1900-1910**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p.11-45.

SINZIG, P.; ROWER, B. **Cecília**: manual de cânticos sacros para o canto uníssono na igreja. 7. ed. Patrópolis: Vozes, 1939.

SMITHER, H. E. **A History of the Oratorio**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000. v.4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries.

STEVENSON, R. **La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro**. Madrid: Alianza, 1993.

STRAUS, J. N. **Remaking the past**: musical modernism and the influence of the tonal tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

SWAIN, J. **Historical Dictionary of Sacred Music**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

THE WHITE LIST of the Society of St. Gregory of America: with a selection of Papal Documents and other information pertaining to Catholic Church Music. New York: The Music Committee of the Society, 1954.

TORREL, J. P. **Iniciação a Santo Tomás de Aquino**: sua pessoa e obra. São Paulo: Loyola, 1999.

VERDI, G. **Messa da requiem**. Milano: G. Ricordi & C., 1875]. 1 Partitura (231 p.). Canto e órgão ou harmônio.

VERMES, M. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 5, n. 1, jun. 2000.

VIDAL, J. V. **Formação germânica de Alberto Nepomuceno**: estudos sobre recepção e intertextualidade. 362 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VILLAR, I. R. **Pontos de Meditação sobre a Vida de Nossa Senhora**. Porto, (s. e.), 1946.

VIRET, J. **Canto gregoriano**: uma abordagem introdutória. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

WALKER, A. **Franz Liszt**. Ithaca: Cornell University Press, 1997. v.3: The final years, 1861-1886.

WATERHOUSE, J. C. G. PEROSI, LORENZO. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021357?rskey=v2KpsH&result=1>>. Acesso em: 29/04/2019.

WHITE, J. D. **Comprehensive Musical Analysis**. London: Scarecrow Press, Inc., 1994.

WILHELM, J. THE APOSTOLIC SEE. In: **The Catholic Encyclopedia**. v. 1. New York: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/01640c.htm>>. Acesso em: 28/04/2019.

ZAMACOIS, J. **Curso de formas musicales**. Barcelona: Labor, 1960.

## 2. PERIÓDICOS

*A Época*, Rio de Janeiro, 26/10/1915.

*A Noite*, Rio de Janeiro, 24/02/1917.

*A Notícia*, Rio de Janeiro, 24-25/03/1916.

*A União*, Rio de Janeiro, 18/09/1905.

*A União*, Rio de Janeiro, 20/12/1917.

*A União*, Rio de Janeiro. 21/10/1920.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28/01/1907.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07/07/1915.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/11/1915.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/10/1917.

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/04/1962.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/03/1898.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/06/1898.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02/07/1898.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07/07/1898.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29/07/1898.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30/05/1911.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26/10/1915.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/09/1899.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25/01/1902.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/09/1912.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 07/10/1895.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/10/1895.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11/10/1895.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13/10/1895.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15/10/1895.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/01/1897.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29/12/1897.



*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/01/1897.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25/01/1898.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/02/1898.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08/02/1898.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10/02/1898.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23/02/1898.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27/02/1898.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17/07/1917.

*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29/04/1930.

*O Fluminense*, Rio de Janeiro, 24/05/1915.

*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 26/10/1915.

*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 01/01/1916.

*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22/05/1917.

*O Imparcial*, Rio de Janeiro, 27/07/1917.

*O Paiz*, Rio de Janeiro, 19/10/1906

*O Paiz*, Rio de Janeiro, 27/10/1915.

*Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, Campinas, 31/01/1904.

*Revista Moderna*, Rio de Janeiro, nº 28, fevereiro de 1899, ano 3.

**ANEXOS**

ANEXO 1 – Partitura de <i>Cloches de Noël</i> .....	362
ANEXO 2 – Partitura de <i>Offertoire</i> .....	366
ANEXO 3 – Partitura de <i>Canto nupcial</i> .....	368
ANEXO 4 – Partitura de <i>Ave Maria</i> (texto de X. Silveira Jr.).....	371
ANEXO 5 – Partitura de <i>Ingemisco</i> .....	374
ANEXO 6 – Partitura de <i>Ave Maria</i> (Latim) .....	377
ANEXO 7 – Partitura de <i>O salutaris hostia</i> .....	379
ANEXO 8 – Partitura de <i>Em Bethlehem</i> .....	382
ANEXO 9 – Partitura de <i>Canto fúnebre</i> .....	403
ANEXO 10 – Partitura de <i>Ave Maria</i> (texto de J. Galeno) .....	405
ANEXO 11 – Partitura de <i>Panis angelicus</i> .....	408
ANEXO 12 – Partitura de <i>Ecce panis angelorum</i> .....	412
ANEXO 13 – Partitura de <i>O salutaris hostia</i> .....	414
ANEXO 14 – Partitura de <i>Tantum ergo</i> .....	416
ANEXO 15 – Partitura da <i>Missa a duas vozes</i> .....	417
ANEXO 16 – Partitura de <i>Invocação à Cruz</i> .....	443

ANEXO 1 – Partitura de Cloches de Noël<sup>133</sup>

A' L.L. A.A.R.R. Léopold, Charles et Marin José  
de Belgique.

## Cloches de Noël

Preço 2,500

ALBERTO NEPOMUCENO

Lento.

PIANO

*mf e dolce*      *ppp*

*legato*  
Come um recitativo

*dim. molto*

5 4 3 2 1      4 3 2 1      5 4 3 2 1

1 2 3 4      1 1 1 2

7762

PROPRIEDADE DOS EDITORES  
 SAMPAIO ARAÚJO & CIA.  
 CABA ARTHUR NAPOLEÃO  
 AV. RIO BRANCO, 122 - RIO



<sup>133</sup> Edição de Sampaio Araújo & Cia., Rio de Janeiro, s.d.

*Molto legato*

Hó - di - e Chri - stus na-tus est;

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a melodic phrase corresponding to the lyrics 'Hó - di - e Chri - stus na-tus est;'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

*lontano*

hó - di - e Sal - vá - tor ap - pa - ru - it.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a rest followed by the lyrics 'hó - di - e Sal - vá - tor ap - pa - ru - it.'. The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf e dolce* and *PPP legato*. There are also some numerical markings like '8' and '1' above notes.

The third system shows the piano accompaniment with a series of chords and arpeggiated figures in both hands. A '8va' marking is present above the staff.

The fourth system continues the piano accompaniment with similar chordal and arpeggiated textures. A '8va' marking is present above the staff.

The fifth system concludes the piano accompaniment with sustained chords and moving lines. A '8va' marking is present above the staff.



4

*Molto legato*

Hó - di - o in ter - ra cá - nunt An - ge - li, læ - tan - tur

*pp*  
*lontano*

Ar - chán - ge - li hó - di - a ex - sul - - tant jus - ti di - cén - tes:

Gló - ri - a in ex - celsis De - o; al - le - lu - ia.

*mf e dolce* *pp*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a stepwise fashion. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

The second system continues the piano accompaniment. The upper staff maintains the chordal texture, while the lower staff introduces more active melodic lines, including eighth and sixteenth notes.

The third system features dynamic markings: *p* (piano) in the upper staff, *f* (forte) in the lower staff, *dim. poco* (diminuendo poco) in the lower staff, and *mf* (mezzo-forte) in the upper staff. The music continues with complex chordal textures.

The fourth system includes the dynamic marking *ppp dim.* (pianissimo diminuendo) in the lower staff. The upper staff shows a sequence of chords, some with eighth-note patterns.

The fifth system features the dynamic marking *molto e calando* (molto and decrescendo) in the lower staff. The music concludes with a final chord in the upper staff and a melodic line in the lower staff.

ANEXO 2 – Partitura de *Offertoire*<sup>134</sup>

## OFFERTOIRE

Récit Harmonika, Voix céleste, Hautbois 8'  
 G. O. Salicional 8', Concertflute 8'  
 Pedal Contrabasse 16'

ALB. NEPOMUCÈNO  
 Directeur du Conservatoire de Rio de Janeiro  
 (Brésil)

Andante

*p*  
*pp*  
1.  
2.  
*cresc.*

M. S. et C<sup>o</sup> 8429

<sup>134</sup> Edição da antologia *Les maîtres contemporains de l'orgue*, 8 volumes, fascículo VII, publicada pelo abade Jos. Jaubert.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat). The first system includes dynamic markings *pp* and *p*. The treble staff features a melodic line with slurs and ties. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. The bottom bass staff has a simple accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff layout as the first system. The melodic line in the treble staff continues with similar phrasing and dynamics. The accompaniment in the grand and bottom staves remains consistent in style.

Third system of musical notation. The treble staff shows some rests and more complex chordal textures. The accompaniment continues to provide a steady harmonic foundation. The overall mood is contemplative due to the soft dynamics and melodic phrasing.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings *dim.* and *pp*. The music concludes with sustained chords in the grand staff and a final melodic phrase in the treble staff. The bottom bass staff ends with a few final notes.



ANEXO 3 – Partitura de *Canto nupcial*<sup>135</sup>

**Canto Nupcial** 3

(do livro de Ruth, Cap. I. Vers:16-17.)

Alb. Nepomuceno.

Tranquillo e dolce.

Canto.

Piano.

*legato* *p* *f* *rall.*

On - de quér que tu fô - res, ir - ej eu tam - bem com - ti - - go; e

*con espressione di calma* *p a tempo*

on - de quér que tu fi - ca - res, fi - ca - rei eu tam - bem. O teu

*mf*

po - vo se - rá o meu po - vo, e o teu Deus se - rá o meu Deus, O teu

Propriedade reservada.

V. M. & Cia.  
1532

150.511/52

<sup>135</sup> Edição de Vieira Machado & Cia., Rio de Janeiro, s.d.

4

po - vo se - rá o meu po - vo, e o teu Deus se - rá o meu Deus. A

*col canto*

*p*

ter-ra em que tu mor - re - res, nes - sa ter - ra mor - re - rei, e al - li ter - ei o meu se -

pul - chro, nes - sa ter - ra em que tu mor - re - res; is - to me fa - ço o Se - nhor e a - in - da

*cresc.*

mais se ou - tra coi - sa que a mor - te me se - pa - rar de ti.

*f*

*p*

*cresc.*

On - de quér que tu fô - res, ir- ei eu tam- bem com - ti - go; e

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#). The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

on - de quér que tu fi - ca - res, fi- ca - rei, eu tam - bem. O teu

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

po - vo se - rá o meu po - vo, e o teu Deus se - rá o meu Deus, o teu po - vo se - rá o meu

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a *f* (forte) dynamic marking. The system ends with a double bar line and repeat signs.

po - vo e o teu Deus se - rá o meu Deus.

The fourth system is the final system on the page, showing the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings for *p* (piano), *f* (forte), and *rail.* (rallentando). The system concludes with a double bar line and repeat signs.

ANEXO 4 – Partitura de Ave Maria (texto de X. Silveira Jr.)<sup>136</sup>

I

## AVE MARIA

Letra do Dr. Xavier da Silveira Junior      Musica de ALB. NEPOMUCENO

*Largo*

CANTO

A - ve Ma - ri - a, chei - adegra - ça,

PIANO

*P legato*


Bonda - de sum - ma, clara infi - ni - tal! Em ver - so tos - co, Hu - mil - de

obla - ta, dai que vos fa - çal Entre as mulhe - res fos - tes bem - di - ta,

*p*

G. L. & C.

(355)



<sup>136</sup> Edição da Vieira Machado & Cia., Rio de Janeiro, s.d.

2

Deus é com - vos - - co. Vossas o - lha-res são esmo - lé-res, São todo o ampar den -

- ma alma a - filio - ta. As - tro sem ja - ça, Bem - di - ta

fos - tes entre as mu - lhe - res. A - ve Mari - a, cheia de gra - ça! Dai que min' a - ma

bem se concen - tre Na vossa luz! Bem - dito é o fru - to de vosso ven - tre, Mãe de Je -

(355)

- sus! San - ta Ma - ri - a, Vir - gem em Christo, Su - bli - me

Mar - tyr, chei - a de do res! Eu, quem sen - tir - vos, sin - to que e -

- xis - to, Pe - co por to - dos nós, pecca - do - res, Ro - gal a - go - ra E assim tam -

- bem Da nossa morte na extrema ho - ra Ro - gal, a - - - men.

ANEXO 5 – Partitura de *Ingemisco*<sup>137</sup>

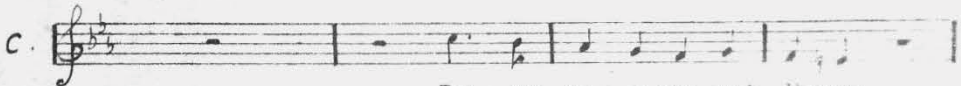
**Ingemisco** *Alb. Nepomuceno*

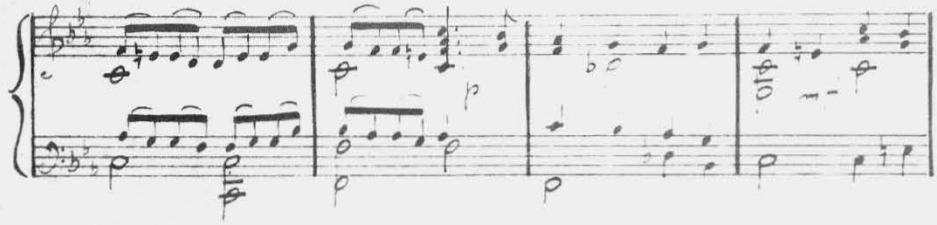
*Canto* *Moderato*  
*Piano*

*c.* In - ge - mis - co tan - quam reus , In - ge - mis - co tan - quam  
re - us Sup - pli - can - ti par - ce  
De - us Sup - pli - can - ti par - ce De - us

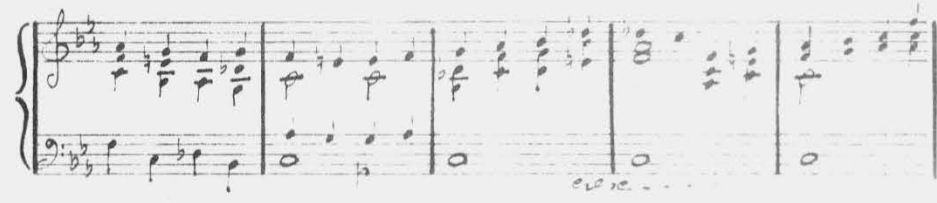
**B** 11-1-23


<sup>137</sup> Manuscrito copiado por Sérgio Nepomuceno Alvim Correa.

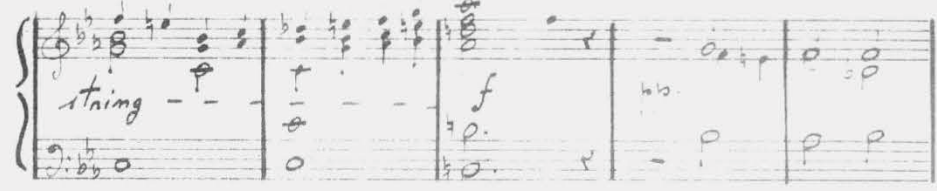
c.    
 Pre - ces me - æ non sunt dig-næe



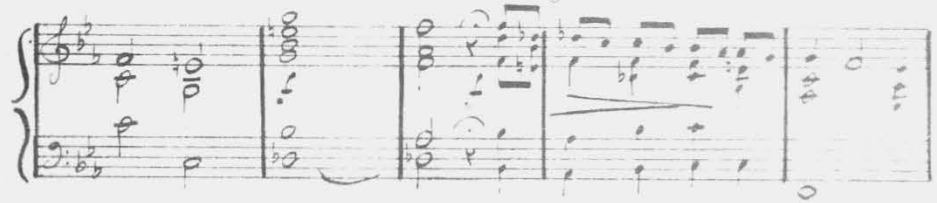
c.    
 Preces me - æ non sunt dignæ Sed tu Da-nus fae be



c.    
 - ni - gne, Ne pe - ren-ni cremer ig- ne, Ne pe - ren - ni



c.    
 cre - mer i ----- gne




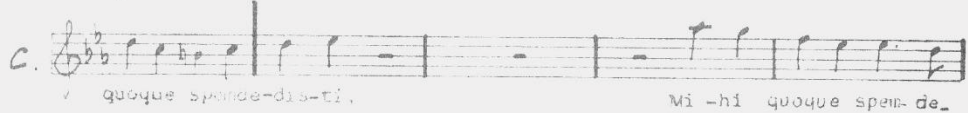


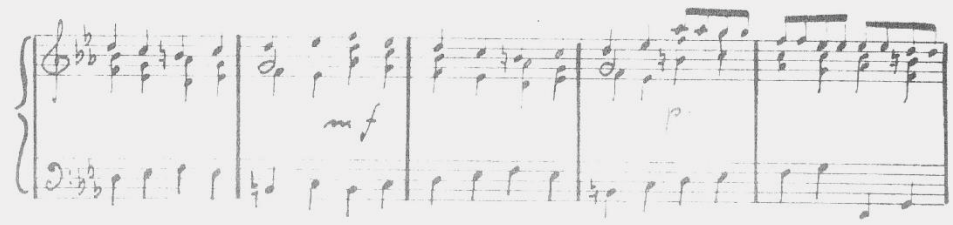
c. 



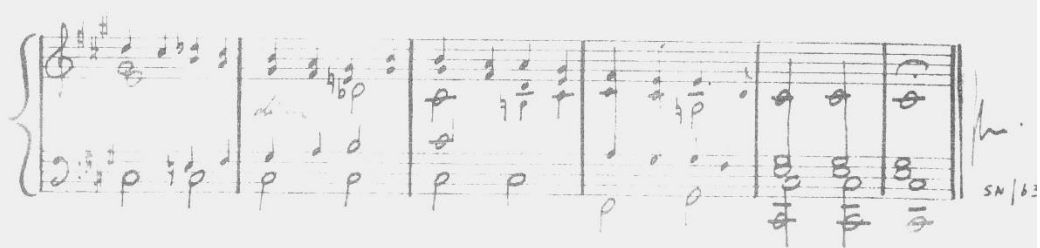
c.  Qui Ma - ri - am ab - sol - vis - ti Et la - tro - nem exan - disti Mi - hi



c.  quoque sponde - dis - ti, Mi - hi quoque spem de -



c.  - disti.



ANEXO 6 – Partitura de Ave Maria (Latim)<sup>138</sup>

2

# Ave Maria

(Cantada pela 1ª vez por Mademoiselle Carmen Ferreira de Araujo)

A<sup>a</sup> Madame LUIZ de CASTRO  
para o dia da 1ª Comunhão de sua filha  
ESILDA, em 21 de Novembro de 1911.

Alb. Nepomuceno

*Andante espressivo*

A - - - ve Ma -

- ri - - a gra - ti - a ple - na, Do - - mi - nus

te - - cum. Be - ne - di - cia tu in muli -

(292)

<sup>138</sup> Edição da Vieira Machado & Cia., Rio de Janeiro, s.d.

- 6 - ri - bus be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i Je -

*Sostenuto*  
- su. San - cta Ma - ri - a, ma - ter

De - i O - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc et in

ho - ra mor - tis no - strae. A - - men.



ANEXO 7 – Partitura de *O salutaris hostia*<sup>139</sup>

260552 d  
1956 1

BIBLIOTECA NACIONAL  
Rio de Janeiro  
1956

# O SALUTARIS HOSTIA

Ao Exmo. Snr. Visconde de Taunay.

*Alberto Nepomuceno.*

① *ANDANTE*

HARMONIUM

*pp sempre legato cresc.*

CANTO

O Sa - lu - ta - ris ho - sti - a, quæ cæ - li

pan - dis o - sti - um Bel - la premunt ho - sti - li - a: Da

Propr. da Viuva Bevilacqua.

7 8 2 0

<sup>139</sup> Edição da Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro, s.d.

2

*rit.*  
- ro - - bur, fer au - xi - - li - um.  
*a tempo*

u - ni tri - no - - que Do - - mi - no Sit sem - - pi -

- - ter - - na glo - - ri - a, Qui vi - tam si - - ne

ter - - ni - no No - - bis do - net in pa - - tri -

- a O Sa-lu - ta - ris ho - sti - a,

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half rest followed by a quarter note 'a', then continues with the lyrics 'O Sa-lu - ta - ris ho - sti - a,'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Quæ cœ - lis pan - dis o - sti.um, Bel - la premunt ho -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Quæ cœ - lis pan - dis o - sti.um, Bel - la premunt ho -'. The piano accompaniment maintains the same harmonic and rhythmic structure as the first system.

- sti - - li - a: Da - ro - bur, fer au - xi - - li -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '- sti - - li - a: Da - ro - bur, fer au - xi - - li -'. The piano accompaniment continues with chords and a steady bass line.

- um. A - - - men, A - - - - - men.

*pp* *dim. sem. rall.*

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '- um. A - - - men, A - - - - - men.' The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *dim. sem. rall.* (diminuendo, semi-ritardando) instruction. The system ends with a final chord and a fermata over the vocal line.

ANEXO 8 – Partitura de *Em Bethlehem*<sup>140</sup>**"Em Bethlehem"**

Prelúdio

Alberto Nepomuceno

$\text{♩} = 70$

The musical score is presented in five systems, each with a piano (p) and vocal staff. The tempo is marked  $\text{♩} = 70$ . The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The piano part is characterized by frequent triplet patterns and sixteenth-note runs. The vocal part consists of a single melodic line with some rests, particularly in the first system. The score is marked *p* (piano).

<sup>140</sup> Redução para piano e canto feita pelo Autor (2019) da presente Tese para fins de análise musical, tendo por base o manuscrito da obra disponível na Biblioteca Nacional.

24

Musical notation for measures 24-28. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 24 features a half note chord in the bass and a half note chord in the treble. Measures 25-28 show a melodic line in the treble with triplets of eighth notes and a sustained bass line.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Measures 29-32 show a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with sustained chords.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Measures 33-36 show a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with sustained chords.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Measures 37-40 show a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with sustained chords.

41

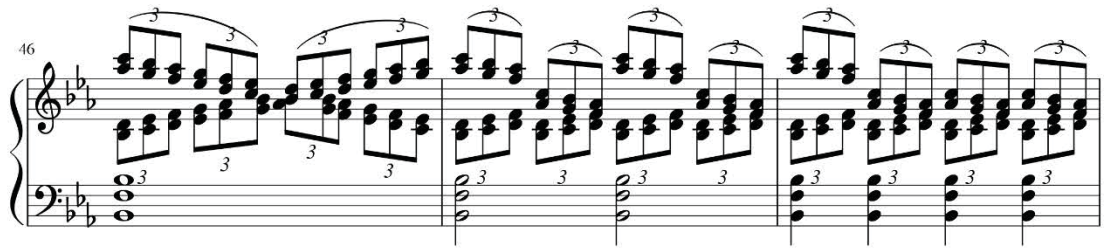
Musical notation for measures 41-43. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Measures 41-43 show a continuous eighth-note melody in the treble with triplets in measures 42 and 43, and a bass line with sustained chords.

44

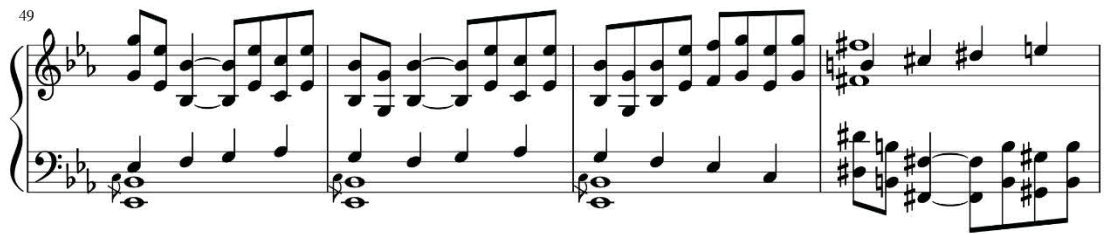
Musical notation for measures 44-47. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. Measures 44-47 show a continuous eighth-note melody in the treble with triplets in measures 45, 46, and 47, and a bass line with sustained chords.



46



49



53



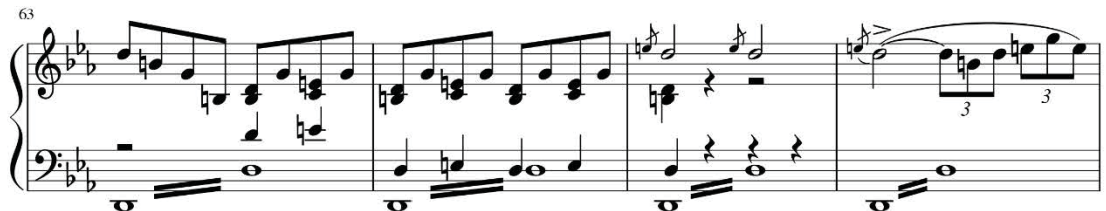
56



59



63



67

Musical notation for measures 67-70. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and triplets of eighth notes. The left hand provides a bass line with slurs and triplets of eighth notes.

71

Musical notation for measures 71-74. The right hand continues with slurred eighth notes and triplets. The left hand features a steady bass line with slurs and triplets of eighth notes.

75

Musical notation for measures 75-79. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with slurs and triplets.

80

Musical notation for measures 80-82. The right hand has rests. The left hand has a bass line with slurs and triplets.

# "Em Bethleem"

Alberto Nepomuceno

Coro dos Emoritas

♩ = 132

Soprano

Contralto

Barítono

Baixo

Asch-to - reth! Asch-to - reth! To - da/amon-ta-nha re - ju - bi - la À luz es - plên-di-da do

Sop.

C.

Bar.

Bax.

luar À luz es - plên - di-da do luar. Nasel - va ví - ri - de/e tran - qui - la Asch-to - reth! Asch-to - reth! O

Sop.

C.

Bar.

Bax.

la - go que te re-pro - duz Tor-na-se/í gual ao céu, scin - ti - la À do-ce luz Do teu o - lhar, À do - ce

Sop.

C.

Bar.

Bax.

luz Do teu o - lhar, Asch - to - reth! Asch - to - reth! Asch - to - reth! A ti, supre-ma cre - a -

Ah

♩ = 72

26

Sop. ti, su-pre-ma cre-a-do-ra, De-ve/a cam-pi-na far-ta sea-ra, De-ve/a mon-

C. do-ra, De-ve/a cam-pi-na far-ta-se-a-ra De-ve/a cam-pi-na far-ta

Bar. Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Bax.

30

Sop. ta-nha/a fon-te cla-ra Que nel-la di-a/e noi-te cho-ra. Não há pas-tor que não ben-di-ga

C. sea-ra Que nel-la di-a/e noi-te cho-ra. Não há pas-tor que não ben-

Bar. Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Bax.

35

Sop. A luz com que dos céus os ba-nhas. Ben-di-ta se-jas, do-ce/a mi-ga Dos

C. di-ga A luz com que do céu os ba-nhas. Ben-di-ta se-jas, do-ce/a mi-ga Dos

Bar. Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Bax.

39

Sop. e-mo-ri-tas das mon-ta-nhas, Asch-to-reth! -Asch-to-reth! Fo-da/a mon-ta-nha re-ju-

C. e-mo-ri-tas das mon-ta-nhas, Asch-to-reth! -Asch-to-reth! Fo-da/a mon-ta-nha re-ju-

Bar. Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Bax.

45

Sop. 

Bar.

52

Sop. 

Bar.

59

Sop. 

Bar.

# "Em Bethleem"

Glória a Deus nas alturas

Alberto Nepomuceno

♩ = 60

1º Soprano  
Gló - ria/a Deus nas al -

2º Soprano  
Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras Gló - ria/a De - us nas al -

1º Contralto  
Gló - ria/a Deus nas al - turas Gló - ria/a Deus

2º Contralto  
Gló - ria/a Deus Gló - ria/a Deus

7  
Sop.  
tu - ras Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras Na ter - ra paz

Sop.  
tu - ras Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras Na ter - ra paz

C.  
Gló - ria Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras Na ter - ra

C.  
Gló - ria Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras Na ter - ra

13  
Sop.  
aos ho - mens de bo - a von - ta - de.

Sop.  
aos ho - mens de bo - a von - ta - de.

C.  
paz aos ho - mens de bo - a von - ta de.

C.  
paz aos ho - mens de bo - a von - ta de.

# "Em Bethleem"

Cantilena

Alberto Nepomuceno

$\text{♩} = 69$

Mezzo-soprano

Dor - mi, dor-mi tranqüi-la - men - te, a-conche - ga - do/aomeu a - mor;

Piano

6

MzS.

ten - des no co-lo/um ni-nho quen-te onde/acha - reis sempre ca - lor. Silve, re - bra - me/oven-to/a -

Pno

11

MzS.

gres - te, que mu - da/em ne - ve/a á - gua do ri - o; mais pode/o/a - mor do que/o nor -

Pno

15

MzS.

des-te, que traz dos mont-tes tan - to fri - o.

Pno

20

MzS.

Meu co-ra - ção ar - de/e in - fla - ma para/aque - cer - vos, meu Se -

Pno

25

MzS.

nhor; não há ca - lor co-mo/omo/o da cha - ma que nasce/es - plên-dida do a -

Pno

29

MzS.

mor. Ge-a, que/im - porta? A noi-te/é al - ta, o ven-to ge - me, ui - va/ator - ren-te, <sup>3</sup> junto de

Pno

34

MzS.

mim na - da vos fal - ta. Dormi, dor - mi tran - qüi - la - men-te.

Pno

39

MzS.

Pno



# "Em Bethleem"

Alberto Nepomuceno

Coro dos Pastores - Coro 1

$\text{♩} = 69$

Tenor

Baixo

Piano

7

Ten.

Bax.

Pno

12

Ten.

Bax.

Pno

Nu - ma ca - ver - na de - sa - ga - sa - lha - do So - bre / o fe - no que / a ter - ra mal - en - co - bre En - tre / o pas - tor e / o ga - do Quis nas -

18

Ten.

Bax.

Pno

cer co - mo / um po - bre O di - vi - no / en - vi - a - do A no - va que se / es pa - lha pe - los a - res ao

24

Ten. som de tu - bas soan - tes Che - ga/tra-vés da noite/mais dis-tan - tes Cho - ças de/a do - be/c pa - lha E quem

Bax.

Pno.

30

Ten. ou - ve so - ar o cân - ti-co pro - pí-cio des - ce/a cor - rer sal - tan-do/os al - can -

Bax. ou - ve so - ar o cân - ti-co pro - pí-cio des - ce/a cor - rer sal - tan-do/os al - can -

Pno. ou - ve so - ar o cân - ti-co pro - pí-cio des - ce/a cor - rer sal - tan-do/os al - can -

37

Ten. do res do - mon - te e vem sau dar o na - ta - lí - cio do Se - nhor dos se - nho - res.

Bax. do res do - mon - te e vem sau dar o na - ta - lí - cio do Se - nhor dos se - nho - res.

Pno. do res do - mon - te e vem sau dar o na - ta - lí - cio do Se - nhor dos se - nho - res.

# "Em Bethleem"

Coro dos Pastores - trecho instrumental

Alberto Nepomuceno

Musical notation for measures 1-7. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical notation for measures 8-14. The melody continues with eighth notes and rests. The bass line remains consistent with the previous system. A double bar line is present at the end of measure 14.

Musical notation for measures 15-18. The treble clef part features a series of chords, while the bass clef part has a more active eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 19-21. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef is sustained, while the bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 22-24. The key signature changes to one flat (Bb). The treble clef part has a more active eighth-note accompaniment, while the bass clef has a steady eighth-note line.

Musical notation for measures 25-27. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The treble clef part features a series of chords, while the bass clef has an eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 28-30. The key signature changes to one flat (Bb). The treble clef part has a series of chords, while the bass clef continues with eighth-note accompaniment.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

37

Musical notation for measures 37-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

40

Musical notation for measures 40-42. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

43

Musical notation for measures 43-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

46

Musical notation for measures 46-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

# "Em Bethleem"

Coro dos Pastores - Coro 2

Alberto Nepomuceno

*♩ = 69*

Soprano 1  
Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras

Soprano 2  
Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras

Contralto 1

Contralto 2

Piano

4

Sop.  
Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras

Sop.  
Gló - ria/a De - us nas al - tu - ras

C.  
Gló - ria/a Deus Gló - ria

C.  
Gló - ria/a Deus Gló - ria

Pno

12

Sop. Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras. Na ter - ra paz

Sop. Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras. Na ter - ra Na ter - ra

C. Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras. Na ter - ra

C. Gló - ria/a Deus nas al - tu - ras. Na ter - ra

Pno

19

Sop. aos ho - mens de bo - a von - ta - de.

Sop. aos ho - mens de bo - a von - ta - de.

C. paz aos ho - mens de bo - a von - ta de.

C. paz aos ho - mens de bo - a von - ta de.

Pno

# "Em Bethleem"

Final

Alberto Nepomuceno

$\text{♩} = 96$

Soprano 1

Contralto 1

Barítono

Piano

Piano

Piano

3

Sop.

C.


Bar.

Pno


Pno


Pno

6


Sop.   
Gló - ria/a

C. 

Bar.   
Asch - to - reth! Asch - to - reth!

Pno 

Pno 

Pno 

9

Sop.   
Deus nas al - tu - ras Gló - ria/a

C. 

Bar. 

Pno 

Pno 

Pno 



12

Sop. Deus nas al - tu - ras

C.

Bar.

Pno

Pno

15

Sop. Gló - ria/a Deus nas al - tu -

C.

Bar.

Pno

Pno

18

Sop. ras Na ter - ra

C.

Bar.

Pno

Pno

Pno

21

Sop. paz aos ho - mes de bo - a von -

C. Na ter - ra paz aos ho - mens de boa von -

Bar.

Pno

Pno

Pno

24

Sop. ta - - - de.

C. ta de.

Bar.

Pno

Pno

Pno

28

Sop.

C.

Bar.

Pno

Pno

Pno

ANEXO 9 – Partitura de Canto fúnebre<sup>141</sup>

2

BIBLIOTHECA  
DO  
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

Obra N.º \_\_\_\_\_  
Volume N.º \_\_\_\_\_

## CANTO FUNEBRE

*Côro a duas vózes*

Alberto Nepomuceno

*Lento*

Iª VÓZ

IIª VÓZ

Mi - se - - re - - re - me - - - i

Mi - - se - -

De - - us Mi - - se - re - re - me - i

re - - re - - me - - i me - - - i - De - us

De - us Mi - - se - - re - re - me - i De - -

Mi - - se - - re - re - me - - - i De - - - -

us Mi - - se - re - re - me - - i me - - - i

us Mi - se - re - - re - -

Todos os direitos autoraes controlados pelos editores  
CARLOS WEHRS & Co.-Rio de Janeiro-Brasil (Copyright 1933) C. 1721 W.

<sup>141</sup> Edição da Carlos Wehrs & Cia, Rio de Janeiro, 1933.

*cresc.*

De - - - us Mi - - se - - re - re me - - i

*cresc.*

me - i Mi - se - re - - re - - me - i me - - - i

*f* *poco*

Mi - - se - - re - re me - - i me - - i

*f* *poco*

De - us Mi - se - - re - re - - me - - i

*sost.* *p*

Deus Se - - cun - dum ma - - - gnam

*sost.* *p*

Deus Se - cun - dum ma - - - gnam Mi - - se - ri -

*dim. e rall.* *pp*

mi - - se - ri - cor - di - am tu - - - - - am

*dim. e rall.* *pp*

cor - - - di - am tu - - - - - am

PETROPOLIS  
Setembro de 1896



196.301/17-2-1987D

C. 1721 W.

ANEXO 10 – Partitura de Ave Maria (texto de J. Galeno)<sup>142</sup>

26051 a  
1986

**AVE MARIA** 1

CORO PARA VOZES FEMININAS

Poesia de *Juvenal Galeno.*

E. B. & C. DIREITOS AUTORAIS

*BASTANTE DEVAGAR* *Musica de Alb. Nepomuceno.*

1ª Soprano.  
2ª Soprano.  
1ª Contralto.  
2ª Contralto.

SOLO.  
*p*  
A - - - - - ve Ma - ri - - - - a!

TUTTI  
*p*  
A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, De gra - ças  
A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, D gra - ças  
A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, De gra - ças  
A - ve Ma - ri - a, ó pu - ris - si - ma, De gra - ças

ple - - no te - sou - ro; Do céo ti - ves - tes o lou - ro,  
ple - - no te - sou - ro; Do céo ti - ves - tes o lou - ro,  
ple - - no te - sou - ro; Do céo ti - ves - tes o lou - ro,  
ple - - no te - sou - ro; Do céo ti - ves - tes o lou - ro,

Propriedade de E. Bevilacqua & C. 7 8 1 0 Sistema Tequigráfico Toscano

<sup>142</sup> Edição da E. Bevilacqua & Cia., Rio de Janeiro, s.d.

O-ra é com-vos-co o Se-nhor. Es-tre-la mais be-la e ful-gi-da, Es-

O-ra é com-vos-co o Se-nhor. Es-tre-la mais be-la e ful-gi-da, Es-

O-ra é com-vos-co o Se-nhor. Es-tre-la mais be-la e ful-gi-da, Es-

O-ra é com-vos-co o Se-nhor. Es-tre-la mais be-la e ful-gi-da, Es-

*cres.*  
-tre-la mais be-la e ful-gi-da, En-tre as mulhe-res mais di-na, Bem

*cres.*  
-tre-la mais be-la e ful-gi-da, En-tre as mulhe-res mais di-na, Bem

*cres.*  
-tre-la mais be-la e ful-gi-da, En-tre as mulhe-res mais di-na,

*cres.*  
-tre-la mais be-la e ful-gi-da, En-tre as mulhe-res mais di-na,

*f*  
-di-ta, Bem-di-ta a au-ro-ra di-vi-na, o fru-to do vos-so a-mor, a au-

*f*  
-di-ta, Bem-di-ta a au-ro-ra di-vi-na, o fru-to do vos-so a-mor, a au-

*f*  
Bem-di-ta a au-ro-ra di-vi-na, o fru-to do vos-so a-mor, a au-

*f*  
Bem-di-ta a au-ro-ra di-vi-na, o fru-to do vos-so a-mor, a au-

*f* - ro - ra di - vi - na, o fru - to do vos - so a - mor. *dim.* SOLO

- ro - ra di - vi - na, o fru - to do vos - so a - mor Ro - gae por nós os mi -

- ro - ra di - vi - na, o fru - to do vos - so a - mor. *dim.*

- ro - ra di - vi - na, o fru - to do vos - so a - mor.

*p* Mãe de Je - sus. *p* Pe - la cruz.

*p* T *TTTI* - ser rimos Mãe de Je - sus. *p* Pe - la cruz.

*p* Mãe de Je - sus. *SOLO* Mãe de Je - sus. Bon - da - de in - fi - ni - ta e can - dida Pe - la cruz. *SOLO*

Mãe de Je - sus. Pe - la cruz Neste mo -

*p* Se - de a luz do transvi - a - do, O' cas - tissi - ma Mãe de Je - sus *cres.*

*p* Se - de a luz do transvi - a - do, O' cas - tissi - ma Mãe de Je - sus *cres.*

*p* Se - de a luz do transvi - a - do, O' cas - tissi - ma Mãe de Je - sus *cres.*

*p* T *TTTI* - men - to e no ul - ti - mo Se - de a luz do transvi - a - do, O' cas - tissi - ma Mãe de Je - sus



ANEXO 11 – Partitura de *Panis angelicus*<sup>143</sup>

# Panis angelicus 1

A minha filha Maria Sigrîd no dia  
de sua 1ª Comunhão em 2º de Outubro de 1909  
na Capella do Sacré Cœur no Alto da Boa-Vista -TIJUCA

Alb. Nepomuceno

*Moderato*

1ª

2ª

Pa - - nis an -

*legato*

HARMONIUM  
ou ORGAM

Pa - - nis an - gé - li - ous fit pa - nis ho - minum ,  
- gé - li - ous, fit pa - nis ho - minum, Dat pa - nis  
Dat pa nis cœ - li - ous. Dat pa nis cœ - li - ous fi - gu - ris ter - minum:  
cœ - li - ous, Dat pa - nis cœ - li - ous fi - gu - ris ter - minum:

8043

Copyright 1926 by Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)  
Rio de Janeiro - Brasil.  
Todos os direitos reservados.

<sup>143</sup> Edição da Sampaio Araújo & Cia, Rio de Janeiro, 1926.

2

*f*  
O' res mi - ra - bi - lis!

*f* *p*  
O' res mi - ra - bi - lis! Man - du - cat Do - mi - num

*f* *p*

Man - du - cat Do - mi - num Pau - per, ser - vus et bu - - mi -

Man - du - cat Do - mi - num Pau - per ser - - vus et bu - - mi -

- lis.

- lis.

Te, tri-na De-i-tas'

Te, tri-na De-i-tas ù-na-que, pos-cimus

ù-na-que, pos-cimus

Sic nos tu

Sic nos tu vi-si-ta,

vi-si-ta, Si-cut te co-li-mus, si-cut te co-li-mus.

Si-cut te co-li-mus, si-cut te co-li-mus.

Per tu - as se - mi - tas duc nos quò

Per tu - as se - mi - tas duc nos quò ten - di -

ten - di - mus Ad lu - cem quam in - ha - bi

- mus Ad lu - cem quam in - ha - bi

tas. A - - men.

tas. A - - men.

*rall.*

ANEXO 12 – Partitura de *Ecce panis angelorum*<sup>144</sup>

**Ecce panis angelorum** 5

A minha filha Maria Astrid no dia  
de sua 1ª Comunhão em 25 de Março de 1944  
na Capella do Sacré Cœur no Alto da Boa-Vista-TIJUCA

Alb. Nepomuceno

*Lento*

1ª *Ec-ce pa-nis*

2ª *Ec-ce pa-nis an-ge-lórum, Ec-ce pa-nis*

HARMONIUM  
ou ORGANUM *p* *cresc.*

*an-ge-ló-rum Factus ei-bus vi-a-to-rum; Ve-re pa-nis fi-li-ó-rum*

*an-ge-ló-rum Factus ei-bus vi-a-to-rum;*

*Non mittendus cá-ni-bus;*

*Ve-re pa-nis fi-li-ó-rum Non mittendus cá-ni-bus;*

8043

<sup>144</sup> Edição da Sampaio Araújo & Cia, Rio de Janeiro, 1926.

6

In fi-gu-ris prae-si-gnatur

In fi-gu-ris prae-si-gnatur, In fi-gu-ris prae-si-gnatur Cum Isaac immo-lá-tur,

*p*

Cum Isa - ac Im - mo - lá - tur Agnus Paschae

Cum Isa - ac Im - mo - lá - tur Agnus Paschae depu - tá - tur, Agnus Paschae

*p* *p* *p*

de - pu - tá - tur Da - tur man - na pa - tri - bus.

de - pu - tá - tur Da - tur man - na pa - tri - bus.

*p* *rall.*

ANEXO 13 – Partitura de *O salutaris hostia*<sup>145</sup>

**O' Salutaris hostia** 7

(Para côro de vozes femininas)

A' ESILDA ( para ser cantada na Missa de sua 1ª Comunhão em 24 de Novembro de 1911) Alb. Nepomuceno

*Molto lento*

CÔRO  
O' Sa - lu - ta - ris Ho - sti - a! Quæ cœ - li pan - dis

HARMONIUM  
ad libitum

o - sti - um, Bel - la præ - munt ho - sti - li - a, Da ro - bur,

*cresc.*

fer au - xi - li - um. U - ni tri - no - que Do - mi - no

8043

<sup>145</sup> Edição da Sampaio Araújo & Cia, Rio de Janeiro, 1926.

8

Sit sem - pl - ter - na glo - ri - a; Qui vi - tam

*p* *p*

si - ne ter - mi - no No - bis do - net in

*p*

pa - tri - a. A - men. A - men.

*p*

8043



ANEXO 14 – Partitura de *Tantum ergo*<sup>146</sup>

**Tantum ergo** 9

As minhas alumnas do CURSO JACOBINA  
para ser cantada na renovação dos votos do baptismo na Matriz de N.S.  
da Gloria no dia 21 de Novembro de 1911. Alb. Nepomuceno

**CÔRO** *Lento*

Tan - tum er - go Sa - cra - mén - tum ve - ne - ré - mur cé - nu -  
Ge - ni - tó - ri, Ge - ni - to - que laus et ju - bi - la - ti -

**HARMONIUM  
ou ORGAM** *P e legato*

*2ª Vez f*

- i: et an - ti - quum do - cu - mén - tum no - vo - oe - dat ri - tu - i: præstet  
- o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne - di - cti - o: pro - ce -

*Para acabar*  
*3*

fi - des supple - men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i. A - - - men.  
- den - ti ab u - tró - que compar sit lau - da - ti - o.

8043

<sup>146</sup> Edição da Sampaio Araújo & Cia, Rio de Janeiro, 1926.

ANEXO 15 – Partitura da Missa a duas vozes<sup>147</sup>

2

Este exemplar foi remetido para a Casa Bevilacqua no Rio de Janeiro e Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro em observância ao decreto nº 1025 de 29 VII 1937

# KYRIE

*Alberto Nepomuceno.*

*ANDANTE MAESTOSO*

*f*

I Ky - - -

II Ky - - -

ORGAM *mf legato* *f*

- - rie e - lei - son Ky - - - ri -

- - rie e - lei - son Ky - - - ri - e

783,2

EDIÇÃO BEVILACQUA E. P. D. A 7732 Sistema Taquigráfico Tessaro

<sup>147</sup> Edição da E. Bevilacqua, Rio de Janeiro, s.d.

- e e - lei - son Ky - - - ri - e e - lei - son  
 e - - - lei - son Ky - rie e - lei - - son

*SOLO (ad libitum)*

*p* Chri - - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - - -

*PIÙ LENTO*

- son, Cris - - - ste e - - lei - - - son  
*dim.*



4

1.<sup>o</sup> TEMPO

Ky - - ri -

1.<sup>o</sup> TEMPO

*mf*

Ky - - ri - e e - - lei - - son Ky - -

- e lei - - son Ky - - ri - e e -

- - - ri - - e e - - lei - - son

- lei - - son Ky - - ri - e e - lei - - son

*dim.* *rall.*

# GLORIA

*MAESTOSO*

*f*

I Et in ter - ra pax ho -

II Et in ter - ra pax ho -

ORGAN *f*

*p*

- mi - ni - bus: bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da - mus te. Be - ne -

- mi - ni - bus: bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da - mus te. Be - ne -

*rall.* *p*

*sostenuto* *p*

6

di - ci - mus te A - do - ra - mus te Glo - ri - fi -

di - ci - mus te A - do - ra - mus te *1.º TEMPO* Glo - ri - fi -

*pp* *f* *pp* *cres.* *f*

- ca - - - mus te

- ca - - - mus te *SOLO (ad libitum)*

*p* Gra - ti - as a - gimus ti - -

*p* *p*

*SOLO (ad libitum)*

Do - mi - ne De - us Rex coe -

*SOLO (ad libitum)*

*p* bi propter ma - - gnam glo - ri - am tu - am

*p*

1

*TUTTI*  
*p*

- le - stis De-us Pa-ter o - mni-po - tens Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-te

*TUTTI*  
*p* Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-te

*pp rall.* *rit.* *MENO MOSSO*

Je-su Chri - - - ste Do-mi-ne De - us Agnus

*pp* *rit.* *MENO MOSSO* Do-mi-ne De-us Agnus De - -

*pp rall.* *rit.* *p*

*ritard.*

De - - - i Fi - li - us Pa - - - tris

*ritard.*

- - - i Fi - li - us Pa - - - tris

*ritad.*

ANDANTE

SOLO (ad libitum)

*pp* Qui tol-lis pec-ca-ta mun - - - di mi-se-re - - - re -

ANDANTE

*pp*

- no - bis *tutti* Su - scipe

*SOLO (ad libitum)* *tutti*

Qui tol - lis pec-ca - ta mun - - di *f* Su - scipe

*cres.* *f*

de-pre-ca-ti - o - - nem no - stram

de-pre-ca-ti - o - - nem no - stram *Qui*

*p*



II

se - des ad dex - - teram Pa - tris mi.se.re.re.no - - bis.

*1<sup>o</sup> TEMPO*

Quo - ni-am tu so - lus san - ctus: *p*

*1<sup>o</sup> TEMPO*

Quo - ni-am tu so - lus san - ctus: tu

*p* *cres.* *f* *p*

Tu so - lus Do - mi-nus; Tu so-lus al-tis - - si-mus Je - su

so - - - lus Do - mi-nus Tu so-lus al-tis - si-mus Je - su

*cres.* *e* *rall.*

Chri - - ste Cum San - - cto Spi - - ri - tu Cum

Chri - - ste. Cum San - - - cto Spi - - ri - tu

*rall.* *f*

San - - cto Spi - - ri - - tu in glo - - ri - a De - -

Cum San - - cto Spi - - ri - tu in glo - - ri - a De - -

- i Pa - - tris, in glo - - ri - a De - i Pa - - tris A - - men.

- i Pa - - tris, in glo - - ri - a De - i Pa - - tris A - - men.

*f* *LARGO*

# CREDO

II

Pa - trem omni - po - ten - tem

II

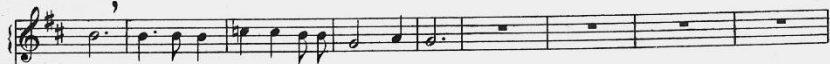
fa - ctorem coe - li et ter - rae vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si -

I

Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -

II


- bi - li - um

I    
 stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum


II    
 Et ex Pa-tre na-tum




I    
 De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne

II    
 an-te omni-a se-cu-la De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne



I    
 De-um ve-rum de De-o ve-ro

II    
 De-um ve-rum de De-o ve-ro



*p*

I Ge - ni - tum non fa - ctum Consub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem

II



I o - mni - a fa - cta sunt Qui propter nos ho - mi - nes et

II Qui propter nos ho - mi - nes et pro - pter



I pro - pter no - stram sa - lu - tem, de - scen - dit de coe - - lis, de - scen -

II no - stram sa - lu - - tem, de - scen - dit de coe - - lis, de - scen - - dit de

*rall.*



I *pp*  
- dit de coe - - - lis. Et in-car - na - tus est de

II  
coe - - - lis. *pp* Et in-car-na - tus

*ADAGIO= con molto sentimento*  
*ppp*

I  
Spi - ri - tu San - - - - - to. Ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et

II  
est de Spi - ri - tu San - - - - - to.

I  
ho - mo fa - ctus est.

II  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

I  
 sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus et se-pul-tus est

*p*

*pp*

*rall.*

I  
 MAESTOSO  
*f* Et re-sur-re - - xit ter - - - ti-a di - - - e se-

II  
*f* Et re-sur-re - - xit ter - - - ti-a di - - - e se-

① ③ ④  
 MAESTOSO  
*f*  
*liberamente*

① ③ ④

I  
- eun - - - dum Scri - ptu - - - ras: Et a -

II  
- eun - - - dum Scri - ptu - - - ras: Et a -

I  
- scen - dit in coe - lum Se - det ad dex - teram Pa - - - tris. Et

II  
- scen - dit in coe - lum Se - det ad dex - teram Pa - - - tris. Et

I  
i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re

II  
i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re



I  
 vi-vos et mor-tu-os :

II  
 vi-vos et mor-tu-os : Cu - - jus re-gni non e - rit fi - nis.

II  
 Et in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi - num. et vi - vi - fi -

PIÙ LENTO

II  
 - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - - li - ó - que pro - cé -

II

- dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-li-o si-mul ad-do-ra -

II

- tur, et con glo-ri-fi-ca - - tur qui lo-cu-tus est per Pro-

I

Et u-nam sanctam Ca-tho - - li - cam et A-po-sto - li-

II

- phe - tas.

*PIÙ MOSSO*

*p*

I  
- cam Ec - cle - si - am, Con - fi - te - or u - nam Ba - pti - - - -  
II  
Con - fi - te - or u - nam Ba - pti - - - -



I  
- - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.  
II  
- - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -



I  
Et ex - pe - cto res - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.  
II  
- pe - - - cto res - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.



I *f* Et vi-tam ven-tu-ri sæ-cu-li,

II Et vi-tam ven-tu-ri

*CON MOTO*

I Et vi-tam ven-tu-ri

II sæ-cu-li, Et vi-tam ven-tu-ri

I sæ-cu-li. A-men, A-men.

II sæ-cu-li. A-men, A-men.

*LARGO*

# SANCTUS

① *MAESTOSO*

ORGAN

①

I  
San - - ctus San - - - ctus *p*

II  
San - - ctus *p*

*più mosso*

I  
*f* Ple - - ni sunt

II  
Do - mi-nus De - - us Sa - - - ba - oth. *f* Ple - - ni sunt

①

I  
coe - li et ter - - - - ra. . . . . *f* Glo - ri - a

II  
coe - li et ter - - - - ra. *f* Glo - ri - a tu - a,

I  
tu - a, glo - ri - a tu - a. *f* Ho - san - na in ex - cel - sis

II  
glo - ri - a tu - a. *f* Ho - san - - - na in ex - cel

*allargando*

I  
- - - sis, Ho - san - - - - na in ex - cel - - - - sis.

II  
- - - sis, Ho - san - - - - na in ex - cel - - - - sis. *rall.*

# BENEDICTUS

*LARGO* *SOLO (ad libitum) dolce*

I

Be - - ne - di - ctus qui

① ③ ④  
ORGAN *dolce*  
④ ③ ①

ve - nit in no - mi - ne Do - - - - - mi - ni.

II

*SOLO (ad libitum)*

Be - - ne - di - - - ctus qui.

II

ve-nit in no - - mi - ne, in no - mi - ne Do - - -

I

II

*um pouco più mosso*  
*tutti*  
*f* Ho - - - san - na, ho - - -  
*tutti*  
*f* Ho - - - san - na, ho - - -

mi - ni.

I

II

san - - - na in ex - cel - - - sis.

san - - - na in ex - cel - - - sis.



# AGNUS

*MODERATO* *p*

I  
A - gnus De - -

II  
A - gnus De - -

ORGANUM  
① *f*  
②



*SOLO (ad libitum)*

I  
- - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di. Mi - se - re - re

II  
- - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di.

*pp*



I  
no - bis mi - - se - re - - re no - bis *tutti* A - gnus

II  
A - gnus

I  
De - - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

II  
De - - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *SOLO (ad libitum)* Mi - se - - re

II  
- - re mi - se - re - - re no - - - bis

*tutti*

I A - gnus De - - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

II A - gnus De - - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

*p*

I - di Do - - na no - bis pa - cem

II - di Do - - na no - - bis pa - - - cem

*p* *cres.*

*f* *sf*

I Do - na no - bis pa - - cem

II Do - na no - bis pa - - cem

*f* *p*

ANEXO 16 – Partitura de *Invocação à Cruz*<sup>148</sup>

2




## INVOCÇÃO Á CRUZ

CANTO ESCOLAR PARA UMA OU MAIS VOZES

*Versos de Osorio Duque Estrada.*

ANDANTE *Musica de Alb. Nepomuceno.*

PIANO



Propriedade de E. Bevilacqua & C. 7 8 1 6 Sistema Taquigrafico Tessaro

<sup>148</sup> Edição da E. Bevilacqua & Cia., Rio de Janeiro, s.d.

glo - - ria do Di - vi - no Mes - tre, Pae dos fra - cos, hu -

- mil - des e pe - que - nos. Tu que ful - ges no céu e na ban - dei - ra do Bra -

*p*

- zil que um des - ti - no im - men - - so en - cer - ra, De San - ta Cruz pro -

- te - je a - ama - da ter - - ra, Pro - te - je o' Cruz a Pa - tria Bra - zi -

*cresc.*

- lei - ra, pro - te - je o' Cruz a Pa - tria Bra - zi - lei - - ra

*f*

*largamente*