

A MÚSICA CORAL SACRA RELIGIOSA BRASILEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX: OS COMPOSITORES BRASILEIROS HENRIQUE OSWALD E ALBERTO NEPOMUCENO

Valéria Matos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
PPGM – Doutorado em Música / Práticas Interpretativas
SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: Este texto traz o recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento cujo primeiro objetivo é contextualizar a música sacra religiosa da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, fazendo uma investigação das questões que permearam a sua evolução. Em sua seção inicial o texto traz um breve panorama da conjuntura brasileira em que a música sacra litúrgica na igreja católica se encontrava no final do século XIX, e suas implicações, no início do século XX, perante as leis reguladoras oriundas do Vaticano para a música sacra. A seguir é abordada a atuação e o envolvimento com o gênero sacro dos dois mais representativos compositores brasileiros no período da mudança do século, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno.

Palavras-chave: Música coral sacra religiosa.

Nos séculos XVIII e XIX, a vasta produção de música brasileira foi especialmente representada pela música sacra vocal como um gênero representativo da cultura europeia. Com a chegada da família real ao Brasil, a vida cultural da colônia é intensificada, e no século XIX, outros gêneros como a ópera, a música sinfônica e de câmara vêm predominar no ambiente cultural das grandes cidades. Toda essa diversidade estética continua a apresentar os modelos composicionais europeus, apenas variando suas origens de influência entre a música italiana, alemã e francesa.

Acompanhando esse movimento, a música sacra católica, desde o século XVIII, já exibía em seu interior a presença da música profana.

José Maurício compôs diversas modinhas e encontra-se frequentemente em suas obras religiosas trechos que guardam o gosto de canção popular – seja em certas árias, seja em trechos corais harmônicos aos quais se sobrepõem linhas instrumentais cantantes de gosto popular, tudo com bastante gosto de ópera italiana. (NEVES, 1981, p. 15).

Mas, é a partir da segunda metade do século XIX, que o rito da igreja católica vem sofrer uma verdadeira invasão dos variados gêneros profanos. A ópera, por ser o gênero preferido nos ambientes sociais, muitas vezes tem os temas de suas aberturas e árias mais famosas adaptadas aos textos litúrgicos e apresentadas nas cerimônias religiosas.

No Rio de Janeiro, em 1895, uma campanha foi deflagrada pelo crítico José Rodrigues Barbosa, no *Jornal do Comércio*, a favor de uma reforma da música artística

religiosa no culto católico, com a participação de compositores, artistas e intelectuais, através de cartas e artigos ao jornal.

A época de Francisco Manuel é de completa degradação da música sacra. Frequentemente as próprias *ouvertures*, árias e cavatinas daquelas óperas, com textos litúrgicos adaptados, eram ouvidas nos templos, nos dias de grandes festas. (AZEVEDO, 1956, p. 46).

A campanha alcançou repercussão junto ao Arcebispo Arcoverde, tendo como consequência a criação de uma comissão, que deveria estudar a exequibilidade de restauração da música sacra no Rio de Janeiro. Em menos de dois meses, baseados nos regulamentos promulgados pelo Papa Leão XIII, na Sagrada Congregação dos Ritos, em 1894, a comissão apresentou ao Arcebispo o “Projeto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro”. O projeto, contendo 14 artigos, além de regular sobre a estética da música litúrgica, criava a “Comissão Gregoriana”, que deveria examinar a adequação das obras musicais e criar um catalogo das composições autorizadas para as cerimônias religiosas.

Perante essa comissão as irmandades, festeiros e mestres de capella apresentarão ao seu exame as musicas a executar nas festividades religiosas, organizando assim o catalogo das composições permitidas na casa do Senhor. (Projeto do Regulamento de Música Sacra. Artigo XII. In GOLDBERG, 2004, p. 11).

Devido às reações do meio social e, até mesmo, religioso em oposição ao documento, o Arcebispo não se definiu pela sua aprovação. E, apesar da indignação causada no círculo artístico, intelectual e político envolvido na campanha, o clero no Rio de Janeiro se manteve em estado de silêncio e reserva. Foi somente após a promulgação do *Motu Próprio* pelo Papa Pio X, em 1903, que então a igreja veio a se interessar e se manifestar pela música sacra católica.

Ao final do século XIX e início do século XX a música sacra começava a apresentar uma nova tendência, e buscava um retorno ao seu passado histórico, representado pelo canto gregoriano e pela música renascentista. Esse movimento corroborado pelo *Motu Proprio*, de 1903, excluiu do culto da igreja católica toda manifestação musical que empregasse elementos da música de concerto, teatro, popular ou regional. A partir desse período, nas primeiras décadas do século XX, esse documento passou a representar uma orientação, ou melhor, uma regulação para todo compositor que quisesse produzir obra sacra católica.

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. (PIO X. *Motu Proprio*, 1903).

Esse documento elege o canto gregoriano e a polifonia clássica como modelos e estabelece as normas que devem ser adotadas como meios para a expressão musical litúrgica, e mesmo tentando ser cautelosa perante o meio cultural de seu tempo, a igreja mantém a exigência aos valores que lhe são capitais.

A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indigna das funções litúrgicas. (PIO X. *Motu Proprio*, 1903).

O compositor brasileiro, tendo sua formação orientada pelos compositores europeus e as novas tendências da música europeia, estavam diante do desafio de compor de modo criativo, adaptando ao seu estilo pessoal a aplicação dos regulamentos estabelecidos à música sacra. Estes, para cultivar uma linguagem musical própria no gênero sacro, fazem uso do gregoriano, da polifonia renascentista, de harmonia clássica e do modalismo.

As primeiras décadas do século XX são também marcadas pelo desenvolvimento do pensamento nacionalista, movimento intelectual e artístico pela afirmação da identidade cultural brasileira. A música sacra litúrgica está à margem desse movimento e as primeiras produções que vêm tentar nacionalizar a expressão musical, ainda não apresentam uma corrente determinada de estética nacionalista.

Os compositores que caracterizam esse primeiro período da República são assim tipicamente internacionalistas. O grande Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga, Barroso Neto [...] é justo verificar que já apresentavam uma técnica suficientemente forte para que a nossa música alimentasse umas primeiras aspirações de caminhar por si. (ANDRADE, 1975, p. 30).

Henrique Oswald (1852–1931), apesar de ser considerado um compositor “internacionalista”, por Mario de Andrade foi, ao mesmo tempo, reconhecido pela maturidade de sua técnica e por apresentar “uma personalidade de criador fino, sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, uma técnica muito larga e perfeitamente assimilada” (ANDRADE, 1980, p. 179).

Henrique Oswald sempre foi respeitado e admirado pelos seus contemporâneos, em seu estilo e técnica de composição, como atestam as críticas dos jornais aos concertos de suas

obras no Brasil e exterior. Ele é reconhecido pelo refinado desenvolvimento de uma estética que apresenta as vertentes do romantismo italiano, alemão e, especialmente, francês. Contudo, não deixou de apresentar seu traço pessoal na condução melódica das frases, no uso de síncofes e contratempos, no tratamento polifônico harmonicamente estruturado, reconhecido pelos críticos com os termos que foram comuns em sua trajetória: requinte, elegância e clareza. No início do século XX, são essas as características que se encontram também em suas primeiras obras sacras.

A partir de 1920, a maior dedicação de Henrique Oswald ao gênero sacro pode ser atestada com uma observação unânime na bibliografia sobre o compositor, associada à decisão de seu filho Alfredo, pianista com sólida carreira como concertista e professor em Baltimore, Estados Unidos – e de sua esposa Beatrix – de entrarem para a vida religiosa, ele na ordem dos jesuítas e ela para o convento das carmelitas. A partir de então, o estímulo à criação de obras sacras vem, não somente do fervor religioso, mas também das demandas do filho Alfredo. Henrique Oswald, consciente do movimento pela música sacra, produziu obras sacras atendendo às determinações impostas pela igreja para a composição religiosa.

A autora da primeira biografia sobre o compositor (ALMEIDA, 1952, p. 49), que o conheceu como aluna e frequentadora da casa da família Oswald, apresenta testemunhos de seu fervor católico e de sua atuação como organista no culto dominical: “assentado ao velho *harmonium*, que sob seus dedos criava uma alma nova, acompanhava a santa missa orando sem palavras”. Ao referir-se a dedicação do compositor à música sacra, a autora não somente afirma seu domínio do gênero, mas também seu conhecimento e preocupação por atender às determinações imposta pela igreja para a composição de obras musicais para a liturgia.

Não se trata, pois, de um convertido ao gênero; mas, ao contrário, de quem nele está perfeitamente à vontade, já porque o pratica com sinceridade de crença, já por feitiço psicológico, evidentemente adequado ao caso. [...] É uma arte praticada com bondade, seriedade e gravidade, como a deseja Pio X, no seu “Motu Proprio”, sem deixar de ser, embora, algo modernizada como música que é arte de si própria, flutuante e variável, [...] (ALMEIDA, 1952, p. 70–71).

Na última década de vida do compositor, as características românticas, presentes até então em suas composições, vem apresentar um retorno ao classicismo muito especialmente em suas obras sacras, seja pelo encaminhamento de uma mudança estética em sua fase de maturidade, ou pelo atendimento às conhecidas normas para composição de obra litúrgica.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) teve sua formação no campo da música e humanidades. Foi aluno de Tobias Barreto, de quem recebeu influência na área da sociologia e com quem também estudou alemão e filosofia. Com personalidade fortemente ativa, foi

adepto das campanhas republicanas e abolicionistas, e no Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1885, já iniciava sua campanha pela valorização da língua nacional, atuando junto aos poetas e escritores Olavo Bilac, Coelho Neto e Machado de Assis, com os quais estabeleceu parcerias em suas composições.

Após retornar de estudos na Europa, em 1895, Alberto Nepomuceno participou ativamente da campanha, deflagrada no *Jornal do Comércio*, pela reforma da música sacra religiosa católica. Escreveu diversas cartas nas quais demonstra sua postura crítica e a força de seu caráter.

É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais sugestivos da mais sugestiva revista de fim de anno; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu "officio". É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do "O Salutaris" (sic), "Tantum Ergo" (sic), etc... etc..., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo de sentimentos que manifestam a degradação do nível artístico do indivíduo, taes como "Ocello neri" (sic) e "vorrei morir" (sic), etc... etc... (*Jornal do Comercio*, 1895, *In*: VERMES, 2000).

Junto ao movimento para a afirmação do caráter nacional na música erudita, Nepomuceno adotou caminhos próprios. Além de ter sido o primeiro compositor a criar um cancionário em língua nacional, no campo da música sacra, foi pioneiro no resgate do passado musical brasileiro. Com o apoio do Visconde de Taunay e junto com Leopoldo Miguez, foi responsável por um importante trabalho de recuperação da obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia.

Embalado pelo mesmo espírito que presidira à reforma da música religiosa, o compositor dava prosseguimento a outro trabalho de monta, associado à mesma ideia, e a que já vinha se dedicando desde o ano anterior: a restauração e revisão da obra do padre José Maurício Nunes Garcia. (PEREIRA, 2007, p. 131).

Em sua ampla formação como músico e intelectual, Alberto Nepomuceno demonstrou através de suas manifestações na citada campanha pela música sacra, ser profundamente conhecedor das regras eclesiásticas que regiam a composição da música litúrgica. Em suas cartas, publicadas pelo *Jornal do Comércio*, apresentou conhecimentos, reflexões e artigos colhido do citado regulamento para a música sacra, aprovado pelo Papa Leão XIII, em 1894. Pela sua competência e representativa participação na campanha, foi nomeado membro da comissão criada pelo Arcebispo Arcoverde, para estudar proposta para a restauração da música sacra no Rio de Janeiro

Embora Nepomuceno tenha apresentado forte envolvimento com o movimento pela música sacra no Brasil, sua produção de obras no gênero é pouco relevante, se comparada

com a representatividade de suas composições. Porém, é incontestável o seu conhecimento sobre as exigências as quais o repertório sacro deveria estar subordinado para atender as suas funções litúrgicas.

Finalizo esse trabalho observando que os elementos abordados nos levam à reflexão sobre o conflito que o compositor enfrentou para compor a música sacra religiosa católica durante a primeira metade do século XX, bem como à reflexão sobre a prática interpretativa associada ao repertório do citado período histórico. A música erudita no século XVIII e início do século XIX era representada pelo gênero sacro em seu sentido restrito e essencialmente direcionada às tradições litúrgicas da igreja católica. Ao final do século XIX e primeira metade do século XX, diante das normas restritivas estabelecidas pelo Vaticano para a música sacra na igreja, o compositor, bem como o intérprete, vêm-se diante de um desafio para alcançar na obra a expressão da essência religiosa sem perder de vista a sua expressividade artística e individual.

Referências

- ALMEIDA, Leozinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- ANDRADE, Mario. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo; Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. São Paulo; Brasília: Martins: INL, 1975.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio Ed., 1956
- CARNEIRO, Ma. Cecília Ribas, NEVES, José Maria. *Glauco Velasquez*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.
- CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno. Catálogo geral*, 2 ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1996.
- DUPRAT, Regis, *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita*, Art Editora, Publifolha, 2000.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica. 2004.
- IGAYARA, Susana Cecília. *A Obra Sacra de Henrique Oswald*. Revista Brasileira, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 11, 2002.

- MARIZ, V. Dicionário Biográfico Musical - Compositores, intérpretes e musicólogos, 2ª Ed., Philobiblion, Instituto Nacional do Livro, Fundação Pró-Memória, 1985.
- _____. *Vida Musical*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia de Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*, 2 ed., São Paulo: Art Editora, 1998.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.
- PAPA PIO X. Motu Proprio Tra Le Sollicitude do Sumo Pontífice PIO X sobre a Música Sacra, 1903. Webpage: catolicosnarede.wordpress.com , 2007.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política, Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- RIPPER, João Guilherme. *Música Sacra – Uma Nova Proposta*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ, 1992.
- SOUZA, José Geraldo. *Apontamentos de música sacra*. São Paulo: Livraria Salesiana, 1950.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Descobrimos o Brasil).
- VERMES, M. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. Artigo, Departamento de Artes da UFPR. *Revista Eletrônica de Musicologia* Vol. 5, no. 1, 2000.