



## Da primazia do órgão à diversidade instrumental: o modelo pré-interpretativo do *Motu proprio* de Pio X e a prática musical no Brasil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fernando Lacerda Simões Duarte  
Instituto de Artes, UNESP – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo:** Neste trabalho, buscou-se compreender como as disposições do *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X referentes ao uso do órgão e demais instrumentos musicais foram recebidas no Brasil. Para isto, foi realizada pesquisa de fontes musicais produzidas em diferentes regiões do país de 1903 a 1962. Analisados a partir dos referenciais de memória e identidade de Joël Candau, os dados apontam para a sobrevivência da diversidade instrumental, porém não de forma unânime, revelando por um lado a autonomia dos músicos e por outro, a força das tradições locais do catolicismo romano.

**Palavras-chave:** Música litúrgica – Igreja Católica Romana. Órgão e bandas de música. *Tra le Sollecitudini*. Memória, identidade e música. Modelo pré-interpretativo.

**From Organ Primacy to Instrumental Diversity: The Pre-Performative Model from *Motu proprio* by Pius X and the Musical Practice in Brazil**

**Abstract:** In this paper, we sought to understand how the requirements of the *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” by Pius X concerning the use of the organ and other musical instruments were received in Brazil. To do so, we realized a research of musical sources produced in different regions of the country from 1903 to 1962. Analyzed from the frameworks of memory and identity by Joël Candau, the data point to the survivor of instrumental diversity, but not unanimously, revealing on one hand the musicians autonomy and on the other, the power of local traditions of the Roman Catholicism.

**Keywords:** Liturgical music – Roman Catholic Church. Organ and music bands. *Tra le Sollecitudini*. Memory, identity and music. Pre-performative model.

### Introdução

A mudança dos estilos musicais praticados no interior dos templos colocou a Igreja Católica em contato com florescimentos que por vezes foram aceitos e por vezes, rejeitados. A autocompreensão da instituição em cada período da história é determinante nos critérios do que Niklas Luhmann chamou de *abertura cognitiva* – aceitação dos estímulos do entorno por um sistema social – e *fechamento normativo* – negação, com vistas à preservação da identidade do sistema. Deste modo, é compreensível que uma vez rompidos os laços oficiais com o poder temporal, no último quartel do século XIX, a Igreja se mantivesse afastada das questões seculares e condenasse de forma veemente – por meio do *Syllabus errorum*, de 1864 – os “vícios” da modernidade. Nesta expectativa de transcendência não havia espaço para gêneros musicais que remetessem ao lascivo ou impuro, ao profano ou teatral, como afirmava o *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, redigido por Pio X em 1903.



Pio X não se limitou, entretanto, a determinar o esquecimento de uma porção razoável do repertório praticado no século XIX – e mesmo em anteriores –, mas resgatou do século XVI e declarou modelo oficial a polifonia palestriniana.

No tocante ao uso de instrumentos musicais, também deveriam operar a memória e o esquecimento, resgates e abandonos de passados musicais. A primazia do órgão sobre os demais instrumentos foi declarada. Essa primazia implicaria o estabelecimento de um modelo pré-interpretativo para o acompanhamento da música vocal baseado na escrita que se compreendia adequada para este instrumento, ou seja, sem extensas partes a solo e com a função principal de “sustentar o canto”, ou seja, sem acompanhamento figurado e com pouca autonomia em relação à escrita vocal. Deve-se entender por modelo pré-interpretativo os elementos que condicionam a priori, por meio das normas ou da tradição, a execução musical. A presença das bandas de música, do piano e de instrumentos de percussão no interior dos templos foi vedada e, quanto aos demais instrumentos, haveria um processo de negociação com as autoridades eclesiásticas locais para sua aceitação ou não. A prática musical no Brasil revela, entretanto, nos séculos XVIII e XIX, a assimilação de um modelo orquestral, baseado, sobretudo, na ampliação do uso do *estilo moderno* e na assimilação das características musicais da ópera e da música sinfônica.

Seria possível que, por força da determinação papal, o modelo anterior fosse abandonado e instalado em seu lugar o modelo pré-interpretativo do *Motu proprio*? Para que fosse silenciada a diversidade instrumental e soassem em seu lugar somente os registros do órgão ou do harmônio, as tradições musicais locais se perderiam em detrimento de um modelo monolítico universalizante. Este modelo centrado em um único instrumento refletia a “concepção medieval unitária do Universo” que marcava a Romanização, autocompreensão hegemônica na Igreja desde a segunda metade do século XIX. Nas palavras de Gaeta (apud DUARTE, 2012: 68), “nesse sonho unitário não se configuravam as incompatibilidades e as alteridades identitárias”. Deste modo, o “rei dos instrumentos” seria a representação sonora das grandes memórias organizadoras capazes de gerar a unidade do catolicismo centrado em Roma.

Grandes memórias organizadoras são fundamentais para a construção das identidades fortes, como afirmou Candau (2011). No caso da música litúrgica, o passado a ser invocado deveria preceder a “contaminação” do gênero sacro pela ópera e preferencialmente representar de algum modo a transcendência. Dentre as memórias organizadoras possíveis, a Igreja recorreu ao cantochão, ao órgão e à polifonia palestriniana, indissociável do Concílio de Trento, fonte de inspiração para o catolicismo romanizado.



Para constatar em que medida o modelo unitário de acompanhamento ao canto se concretizou ou não, e responder ao problema aqui formulado, foi realizada pesquisa de caráter documental em acervos de particulares, de agremiações musicais e arquivos eclesiásticos, nos estados de SP, MG, GO, BA, SE e RN. Tal pesquisa englobou fontes musicais e registros escritos que revelassem a prática musical entre 1903 e os anos que antecederam o Concílio Vaticano II. O conteúdo destas fontes foi comparado aos modelos de composição e interpretação da música sacra no *Motu proprio* e legislação afim para que se compreendesse o processo de recepção das diretrizes papais.

A análise levou em consideração a relação entre a construção de identidades nos grupos sociais e o recurso à memória, bem como a teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann. , a partir da qual a Igreja pode ser vista como um sistema vivo em constante comunicação com seu entorno. De acordo com Paula Montero (1992: 91), as reações locais aos estímulos provenientes da Cúria Romana variam, sendo

[...] difícil avaliar o modo como as concepções papais e os documentos incidem sobre a ação da Igreja. Na verdade, existe uma grande distância entre o que dizem os documentos institucionais e o modo como são implementados nos vários setores das igrejas nacionais. Como observa Samyra Brollo, a difusão de um documento papal não se realiza de modo neutro ou imediato. Ela depende, ao mesmo tempo, do conjunto de interpretações que se sobrepõem ao texto inicial e da maior ou menor capacidade de mobilização prática e financeira de que dispõem os grupos que deverão articular sua defesa ou sua crítica.

Se a prática dos coros mistos representava, por exemplo, um descumprimento das determinações papais, o uso de instrumentos musicais diversos do órgão seria, no mínimo, um recurso às suas exceções.

O presente trabalho foi organizado em três partes. Na primeira, há uma rápida explicação dos dispositivos do *Motu proprio* acerca do uso dos diversos instrumentos musicais. Segue-se a esta uma descrição da instrumentação constante das fontes musicais pesquisadas nos acervos acima referidos. Finalmente, se discute a aplicabilidade do modelo de acompanhamento instrumental de Pio X em face da realidade.

## **1. A norma e seus defensores**

Apesar de o *Motu proprio* afirmar que a música da Igreja (canto) seria “meramente vocal”, o acompanhamento de órgão foi permitido, desde que este apenas sustentasse o canto, sem encobri-lo, antepor-lhe “extensos prelúdios, ou interromper-lhe com peças de interlúdios”. Além do órgão, “nalgum caso particular, com as devidas cautelas”,



outros instrumentos poderiam ser admitidos, conforme as prescrições do *Caerimoniale Episcoporum*. Havia, entretanto, clara proibição ao piano e aos instrumentos de percussão.

Em 1749, foram admitidos nas igrejas, além do órgão, os instrumentos de cordas friccionadas – violino, viola, violoncelo e contrabaixo – e o fagote, por meio da Encíclica “*Annus qui hunc*” de Bento XIV. Pio X foi além, e admitiu – como exceção condicionada à escolha “limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente” por parte do Ordinário – os instrumentos de sopro, desde que as composições guardassem o estilo grave, “conveniente e semelhante em tudo às do órgão”. Finalmente, as bandas de música foram proibidas nos templos, mas aceitas em procissões (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: §14-20).

Apesar da declarada primazia do órgão, Röwer (1907: 122-127) via, mesmo na execução deste a possibilidade evocação de estilos profanos. Assim, não seria lícito ao organista tocar com “arpejos, acordes quebrados, trilos etc.”. Em outras palavras, ao afirmar que o órgão deveria “ser manejado como órgão, o piano como piano”, o franciscano afirmava a identidade da música sacra e sua alteridade em relação ao secular. A proibição aos sopros por mais de dois séculos se justificaria, para Röwer, por estes serem tocados “a modo de fanfarras, com acordes quebrados”, ou seja, não estaria ligada ao timbre dos instrumentos, mas à escrita das composições ou arranjos para tais instrumentos.

Na década de 1940, os apoiadores do modelo restaurista chegaram a discutir a aceitação ou não do órgão eletrônico e as desvantagens do harmônio, na revista *Música Sacra* (Petrópolis), principal publicação do gênero no país no período. Se a discussão sobre o “autêntico” instrumento de teclado mobilizava os restauristas das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Petrópolis, em outras localidades, o clero ainda procurava fazer cumprir as determinações mais elementares de Pio X, tais como a proibição das bandas na Igreja. Isto se constata na *Circular n.º 2*, de 2 de abril de 1945 redigida pelo Vigário Geral ao clero da Bahia, monsenhor Apio Silva (1945: 44).

## **2. O uso de instrumentos na prática musical**

Apesar da preocupação reiteradamente manifestada ao longo da vida por Furio Franceschini sobre o papel central do órgão, o mestre-de-capela da Sé de São Paulo chegou a esboçar uma versão com acompanhamento de cordas friccionadas de sua *Messa “Alleluja”*, na década de 1970, poucos anos antes de falecer (DUARTE, 2012). Entretanto, os tempos e as discussões em torno da música litúrgica eram outros, uma vez que o Concílio Vaticano II havia incentivado profundas alterações, na década anterior. A pequena inovação do maestro (amparada há séculos pela encíclica de Bento XIV) estava longe da adaptação de sua *Missa*



*Azul*, que ocorreria, em 1988, na cidade mineira de Prados (FRANCESCHINI, 1956): o órgão cederia espaço para outros instrumentos, dentre os quais, violinos, viola, trompete, bombardino e trombone de pistos, de uso corrente nas bandas, outrora banidas por Pio X. Em Minas Gerais – e do mesmo modo, em Goiás – o costume de elaborar arranjos para instrumentais bandas ou orquestras a partir de compositores restauristas é muito anterior e pode ser observado em partes avulsas manuscritas para instrumentos de cordas – violinos I, II, III e baixo de cordas – da *Missa em Honra de Nossa Senhora de Fátima* do padre verbita J. M. Wisniewski Filho (1960). Tais cópias, datadas de 1960, foram elaboradas por uma mulher e endereçadas à execução por mulheres – revelando a participação feminina na prática musical – junto ao Coro Santa Cecília de Viçosa. A *Missa “Mater Amabilis”* de – outro padre da Sociedade do Verbo Divino – Jorge Braun ([195-]) é um raro exemplo de música restaurista composta para vozes com acompanhamento de órgão ou orquestra.

Mesmo o compositor mais representativo da restauração musical nos moldes do *Motu proprio* de Pio X, Lorenzo Perosi ([194-]) teve suas composições adaptadas. Como exemplo, *Laudate Dominum* foi adaptada para vozes, órgão, baixo (de cordas) em Dó, clarinete em Si bemol ou piston e bombardino em Si bemol. As cópias – sem indicação de local, data e copista – se encontram no Centro de Documentação Musical de Viçosa (CDMV). O CDMV abriga uma ampla coleção de manuscritos locais de instrumentações feitas a partir de impressos ou manuscritos, que se destinavam, não raro, somente a vozes e acompanhamento de órgão em duas claves ou harmônio. Isto se constata no impresso e nas partes avulsas manuscritas da 3ª *missa de Battmann* (1908; 1911) para vozes, violino, bombardino, “ophecleid”, contrabaixo em Mi bemol, Saxhorn em Si bemol (I e II), piston (trompete) e órgão: enquanto a partitura impressa para órgão e vozes tem uma anotação manuscrita de “1908”, as partes avulsas foram datadas de 1911. O mesmo se percebe com a *Missa* de Satriano (1916; 1917): a partitura manuscrita para vozes e órgão é anterior às partes avulsas manuscritas, de Randolpho Santanna, para saxhorn tenor I e II, saxhorn alto, clarinete, flauta, baixo de cordas, violino, piston, bombardino, ophecleid e vozes.

Tanto em Goiás, quanto em Minas Gerais, o processo de extração das partes parece não passar pela elaboração de uma partitura completa. Exceção a esta regra foi a única “grade” encontrada no CDMV: *Padre Nosso, Ave Maria e Gloria Patri da Novena de Nossa Senhora da Conceição*, sem identificação de autoria ou datação ([ANÔNIMO, s.d.]), a partir da qual foram extraídas partes de vozes, saxhorn alto, piston, violino, baixo em Mi bemol, saxhorn tenor I e II, bombardino e clarinete (ANÔNIMO, 1942; 1946). O procedimento destes copistas, mais do que simples extração de partes, se aproximava do arranjo.



Na via contrária, em uma partitura para órgão e vozes da *Missa solemnis* sobre a melodia coral *Salve Regina* de J. G. Ed. Sthele (s.d.) há indicações de entradas de instrumentos de orquestra na parte de órgão. Esta partitura se encontrava no acervo particular do primeiro arcebispo da cidade de Natal (RN), dom Marcolino Dantas, hoje, no Arquivo Arquidiocesano de Natal (ADM-AAN). As partes avulsas não se encontram no mesmo acervo, mas como se sabe que o acervo foi gerado a partir de sua atividade profissional nos anos em que foi professor de música no Seminário da Bahia, existe a possibilidade de esta ter sido executada liturgicamente do modo com foi composta.

Nos acervos consultados na região Nordeste, o uso ampliado de instrumentos não é recorrente. As únicas partes instrumentais avulsas encontradas foram uma para piston do *Hino pontifício* ([GOUNOD], [1869]), em Natal e um conjunto de partes de trombone, clarinete I e II, violino I de um *Adoro te devote* e de *Jesus na casa de Pilatos* – sem indicação de data ou autoria –, no arquivo da Sociedade Filarmônica de Sergipe, em Aracajú (ANÔNIMO, [19--]a). Tal prática é comum, entretanto, nos estados de MG e GO, podendo ser constatada no Museu de Música de Mariana, no CDMV, no Arquivo Musical da Orquestra Lira Sanjoanense, no Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), além de acervos de diversas agremiações musicais.

Finalmente, quanto aos instrumentos que dividiram espaço com o órgão – ou com o harmônio –, a instrumentação dos manuscritos de Viçosa citados acima representa a formação mais recorrente, que não sofreu grandes variações ao longo de aproximadamente quatro décadas. Na cidade de Itaboraí (GO), as partes avulsas da *Missa em honra de Nossa Sra D'Abadia* (ANÔNIMO, [19--]b) ilustram o grupo instrumental mais recorrente nas fontes do IEPHBC: vozes, violinos (por vezes indicados “em Si bemol”, sugerindo sua substituição por sopros), trompa, trombone, baixo em Si bemol e contrabaixo em Mi bemol.

### **3. A representatividade do modelo pré-interpretativo de Pio X**

As fontes musicais estudadas possibilitam afirmar que a assimilação do modelo restaurista não foi completa no Brasil, se preservando, em diversas regiões, as tradições locais no tocante ao uso de instrumentos musicais. A incidência geográfica não é uma afirmação viável, uma vez que pode estar relacionada ao tipo de acervo visitado em cada estado (de particulares alinhados aos parâmetros da restauração musical ou aqueles com material musical escasso). A referida circular do monsenhor Apio Silva (1945), permite supor, por exemplo, a presença recorrente de bandas de música nos templos baianos. Para se chegar a dados precisos, seria necessário um amplo levantamento em acervos de agremiações musicais.



### Considerações finais

Se a leitura da legislação eclesial sobre música sacra pode sugerir que esta seja suficiente para condicionar a prática no interior dos templos, as fontes musicais revelam o contrário. Apesar de o *Motu proprio* de Pio X determinar a primazia do órgão sobre os demais instrumentos e a proibição de bandas nas igrejas, as fontes consultadas revelam que a prática musical brasileira esteve longe de ser monolítica. Ao contrário, existiu considerável diversidade de posicionamentos em relação às prescrições do documento, que variavam desde a recusa parcial até a total aceitação, sendo que a aceitação parcial pode ser associada à sobrevivência de tradições locais. Na cidade mineira de São João Del-Rei, por exemplo, as orquestras de música sacra sobrevivem até o presente.

As diversas reações à norma observadas no amplo espectro do catolicismo se relacionam principalmente à postura e convicções pessoais dos músicos e, talvez em menor parte, às intervenções do clero. Deste modo, conclui-se que mesmo em face das normas universalizantes, as pessoas envolvidas na prática musical católica alcançaram certo grau de liberdade de escolha para uma *abertura cognitiva* em relação aos estímulos vindos de Roma ou para o *fechamento normativo*, com vistas à preservação de suas memórias musicais locais.

### Referências:

ANÔNIMO. *Padre Nosso, Ave Maria e Gloria Patri da Novena de Nossa Senhora da Conceição*. Partitura completa. s.l.: s.n. [copista: ilegível] Centro de Documentação Musical de Viçosa (CDMV), não catalogado, s.d. Partitura manuscrita.

\_\_\_\_\_. *Padre Nosso, Ave Maria, Gloria Patri [da Novena de Nossa Senhora da Conceição]*. Dois conjuntos de partes avulsas. Viçosa: Z. [José Sant'Anna e Castro, Zequinha] (copista), 1942; 1946. CDMV, não catalogado. Partitura manuscrita.

\_\_\_\_\_. *Adoro te devote; Jesus na casa de Pilatos*. Partes avulsas: tbn., vl.1, cl.1, cl.2. s.l.: s.n. (copista), [19--]a. Arquivo da Sociedade Filarmônica de Sergipe. Partitura manuscrita.

\_\_\_\_\_. *Missa em honra de Nsa. Sra. D'Abadia*. Partes avulsas: 1ª voz, 2ª voz, vl.1, vl.2, cor., trb., bx.Sib, cbx.Mib. Itaboraí (GO): Pedro Xavier de Barros (copista), [19--]b. Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), AC-004. Partitura manuscrita.

BATTMANN, J. L. *Petites Messes solennelles*. Mayence: Editions Schott, [s.d.]. CDMV, não catalogado. Datação manuscrita: 1908. Partitura.

\_\_\_\_\_. *3ª missa: a uma voz (solos e coros) [3e. Messe. d'une très-facile exécution, op.63]*. partes avulsas: 1ª voz, 2ª voz, vl., brd., oph., cb., 1º t.shn., 2º t.shn., pst., org. Viçosa: Randolpho Santanna (copista), 1911. CDMV, não catalogado, Partitura manuscrita.



BRAUN, Padre Jorge. *Missa “Mater amabilis”*. Partitura e partes avulsas de orquestra. São Paulo: Livraria Verbo Divino, [195-]. CDMV, não catalogado. Partitura.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

FRANCESCHINI, Furio. *Missa Azul*. Prados (MG): s.n., 4 set. 1988. Partes avulsas: trb., vl.1, vl.2 (vla.), pst., brd. Arquivo Musical da Orquestra Lira Sanjoanense, não catalogado, 1956. Partitura manuscrita.

[GOUNOD, C.]. *Hino pontifício*. Parte avulsa: pst. [s.l.]: s.n., [19--], [1869]. Arquivo de Dom Marcolino, Arquivo Arquidiocesano de Natal (ADM-AAN), estante 12, caixa 335. Partitura manuscrita.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, n.20, a.7, out, 1992. p.90-112.

PEROSI, L. *Laudate Dominum*. Partes avulsas: 1ª voz, 2ª voz, vl, cl. (tpt.), bx., org., brd. Viçosa: s.n., [194-]. CDMV, não catalogado. Partituras manuscritas.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SATRIANO. *Missa*. partes avulsas: 1ª voz, 2ª voz, vl., bx., fl., brd., oph., cb., a.shn., 1º t.shn., 2º t.shn., pst. Viçosa: Randolpho Santanna (copista), 1917. CDMV, não catalogado, Partitura manuscrita.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Partitura: 1ª voz, 2ª voz, org. Viçosa: Randolpho Santanna (copista), 1916. CDMV, não catalogado, Partitura manuscrita.

SILVA, Mons. Apio. Circular n.2. *Revista eclesiástica: Órgão oficial da província eclesiástica da Bahia*, Salvador, v.37, n.4, p.44, 1945.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html)>. Acesso em 3 mai. 2009.

STHELE, J. G. Ed.. *Missa solemnis: Motive der Choralmelodie des “Salve Regina”*. [Leipzig]: s.n, s.d. ADM-AAN, estante 12, caixa 337. Partitura.

WISNIEWSKI FILHO, J. M. *Missa “de Fátima”* [*Missa i. h. B. Mariae V., vulgo “de Fátima”*]. Partes avulsas: vl.1, vl.2, vl.3, bx. Viçosa: Maria do Carmo T. Paniago (copista), 1960. CDMV, não catalogado. Partitura manuscrita.