



Fragorosa et strepitantia: o uso de tímpanos na prática musical litúrgica durante a Restauração musical católica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Fernando Lacerda Simões Duarte
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir o uso de tímpanos na prática musical litúrgica católica a partir de uma lacuna existente no *motu proprio* sobre a música sacra de Pio X, de 1903. Levantam-se argumentos favoráveis e contrários a seu uso, questiona-se como o assunto foi resolvido e o impacto desta resolução na prática musical. Os dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental apontam para um processo de negociação em face de uma proibição oficial posterior, em composições, arranjos e até em organismos censores.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Romanização. Instrumentos de percussão. Instrumentos estrepitosos e fragorosos. Decreto “*Compostellana*”.

Fragorosa et Strepitantia: the Use of Kettledrums in the Liturgical Musical Practice during the Catholic Musical Restoration

Abstract: This paper aims to discuss the use of kettledrums in the Catholic liturgical musical practice from a gap in the *motu proprio* on sacred music by Pius X, from 1903. We sought arguments for and against its use, and questioned how the issue was resolved and the impact of this resolution in musical practice. Data from bibliographic and documentary research point to a process of negotiation in the face of a further official forbid, in compositions, arrangements and even in the censor organisms.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church. Romanization. Percussion instruments. Noisy or frivolous instruments. “*Compostellana*” Decree.

Introdução

Uma das principais características da música litúrgica católica entre 1903 e 1963 foi seu rígido controle por meio de normas. Se documentos anteriores determinaram diretrizes para o repertório a ser praticado dentro das igrejas, sem dúvida o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X foi o documento papal mais detalhado, e deveria ser cumprido como um “código jurídico de música sacra”. Suas disposições não apenas alcançavam as composições existentes, no sentido de censurá-las, mas se estendiam à forma de executar o repertório, à formação musical dos clérigos, bem como à produção de novas obras destinadas à liturgia. Dentre os pontos centrais do *motu proprio* encontram-se a declaração do canto gregoriano como gênero musical oficial da Igreja Católica Romana, do órgão como seu instrumento oficial, além do incentivo ao resgate da polifonia renascentista, sobretudo a obra de Palestrina. Em contrapartida, tudo o que pudesse remeter à ópera e à música sinfônica deveria ser afastado dos templos. Em suma, Pio X sistematizava, no campo da música, o interesse da Igreja em reforçar seus aspectos identitários e, conseqüentemente, a alteridade em

relação ao secular que marcava as metas globais do sistema religioso desde finais do século XIX, com a chamada Romanização. Esta foi uma identidade ou autocompreensão que se firmou entre o clero católico, sobretudo no último quartel do século XIX (WERNET, 1987), cujos objetivos são representados pelo *Syllabus errorum*, de 1864. Nele, Pio IX condenara uma série de “vícios” da modernidade rompendo, tanto quanto possível, com as questões seculares e centralizando o foco do sistema religioso em sua reestruturação, o que implicou a moralização e ilustração do clero, reforço à importância da hierarquia, bem como o controle estrito de diversos aspectos da vida religiosa, inclusive a liturgia e a música sacra. O rompimento com a modernidade continuou ecoando em parte razoável do século XX, por exemplo, na obrigatoriedade de que clérigos e aspirantes à carreira professassem um “juramento antimodernista” (DUFFY, 1998). Não se pode perder de vista que a Romanização foi uma reação às mudanças decorrentes, sobretudo, da separação entre Igreja e Estado em grande parte do Ocidente, bem como da ascensão dos ideais iluministas.

Neste ambiente de negação de tudo que pudesse ser considerado profano, igrejas e teatros deveriam ser ambientes absolutamente distintos. A partir de uma série de formulações de acadêmicos e especialistas em música litúrgica da segunda metade do século XIX – integrantes das associações de Santa Cecília, surgidas na Alemanha, mas também por força dos estudos de paleografia musical na abadia beneditina de São Pedro de Solesmes –, a Igreja, em crescente processo de institucionalização, acabou por oficializar algumas delas no *motu proprio* de Pio X, de 1903. A fim de separar os ambientes sagrados dos profanos, Pio X proibiu o uso do piano, bandas de música e vários instrumentos de percussão no interior dos templos, e limitou a aceitação dos instrumentos de sopro ao julgamento dos bispos de cada localidade desde que tais instrumentos guardassem o caráter do acompanhamento realizado pelo órgão: sem figuração, apenas dobrando as linhas vocais. Considerando a vasta gama de instrumentos de percussão existentes e a impossibilidade de enumerá-los de maneira exaustiva, o *motu proprio* trouxe uma proibição genérica: “É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes” (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: §19). Na versão latina do documento, os instrumentos proibidos são descritos como *fragorosa et strepitantia*, ou seja, instrumentos fragorosos e estrepitosos – mais livremente, instrumentos ruidosos.

O uso de tímpanos se encontrava em voga, entretanto, em parte considerável das obras sacras da segunda metade do século XIX e não necessariamente tal instrumento assumia a função de divisão rítmica nestas obras. Assim, ao deixar de enumerá-lo de maneira taxativa entre as proibições, Pio X abriu margem ao seguinte questionamento: poderia o tímpano ser

considerado semelhante ao tambor e campainhas, sendo, portanto, um instrumento ruidoso? A altura definida e o reforço timbrístico às notas graves que os rulos de tímpano dão às notas graves não o diferenciariam dos demais instrumentos de percussão? Como a Igreja enquanto instituição resolveu esta questão? Como a questão dos instrumentos de percussão é vista hoje pela Igreja institucionalizada no Brasil? A presente investigação foi estruturada a partir destes questionamentos. Recorrendo à literatura sobre orquestração, à legislação eclesiástica, mas também às fontes musicais produzidas no Brasil na primeira metade do século XX, procurou-se responder a tais questões. Recorreu-se ainda a periódicos sobre música litúrgica do período, sobretudo à revista *Música Sacra* publicada pela editora Vozes, de Petrópolis, que publicava as decisões da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro sobre obras adequadas à liturgia ou que deveriam ser proibidas nos templos. A comparação entre os posicionamentos oficiais da hierarquia eclesiástica, das decisões do referido organismo censor do Rio de Janeiro e as fontes musicais permite que se responda ao último problema deste trabalho: as decisões da hierarquia foram cumpridas de maneira uniforme no Brasil ou existiram processos de negociação em relação a elas? Analisa-se, deste modo, a existência ou não de divergências entre as práticas musicais e as metas musicais do sistema religioso. Para tanto, cabe aqui ressaltar dois referenciais teóricos, a noção de controle racional-legal de Weber e a visão sistêmica proposta por Walter Buckley ([1971]): enquanto o primeiro teórico da sociologia destacava que a forma de controle do tipo racional-legal baseada em normas, sistemas jurídicos e em mecanismos burocráticos tendia a dificultar mudanças em determinadas sociedades (*jaula de ferro*), o segundo reforça que em todo sistema social complexo deve existir certa quantidade de diversidade interna que, a parte dos “comportamentos aberrantes” que esta diversidade causa, é ela também a responsável pelas mudanças do sistema em face das mudanças do entorno (morfogênese). Assim, se por um lado existia na Igreja Católica um rígido aparato normativo e organismos censores empenhados em seu cumprimento, havia também nas diversas comunidades religiosas costumes, gostos, tradições e identidades musicais locais que poderiam divergir das normas.

De posse deste referencial teórico, discute-se inicialmente a questão do tímpano na legislação eclesiástica a partir de uma retomada histórica: na Encíclica “*Annus qui*” de Bento XIV, redigida em 1749, passando-se então ao *motu proprio* de Pio X, às possíveis alegações favoráveis ou contrárias à aceitação do tímpano, à solução dada pela Cúria Romana e analisa-se, finalmente, o uso do tímpano em composições restauristas, ou seja, naquelas ligadas ao movimento oficializado no *motu proprio*, que deveria *restaurar* a seu lugar de dignidade a música litúrgica. Finalmente, apresenta-se uma síntese acerca do uso de

instrumentos de percussão no Brasil nas metas musicais do sistema religioso católico no Brasil posteriormente ao Concílio Vaticano II (1962-1965).

1. Antecedentes, a lacuna na norma e a proibição

A preocupação em separar a música teatral da música dos templos, bem como de se instituir um gênero de acompanhamento instrumental que tão somente sustentasse o canto já se fazia sentir na Encíclica “*Annus qui*”, de Bento XIV, quando o pontífice determinou que os instrumentos de corda friccionada deveriam ser mantidos juntamente com o órgão e o fagote no acompanhamento ao canto, mas excluiu uma série de outros, dentre os quais, os tímpanos (BENEDETTO XIV, 1749: §11). A tradução deste documento papal enseja divergências no tocante a quais seriam os instrumentos permitidos ou proibidos. Este fato levou Castagna (2011) a elaborar um estudo com sua análise terminológica e nela se observa que a tradução do tímpano não parece suscitar maiores dúvidas. Assim, o instrumento de percussão teria sido associado por Bento XIV à música teatral e excluído dos templos.

Aproximadamente um século e meio após, instrumentos agudos de sopros que haviam sido proibidos na Encíclica Bento XIV foram tolerados no *motu proprio* de Pio X. Como todo sistema social complexo (BUCKLEY, [1971]), também a Igreja Católica encontrava-se em constante troca de informação com seu entorno e não poderia ficar alheia à transformação nos grupos musicais seculares. A ascensão das bandas de música e, portanto, a relativa independência dos instrumentos de sopros em relação àqueles de cordas friccionadas não poderia ser simplesmente ignorada pelo pontífice no início do século XX: se por um lado prescreveu que as bandas somente seriam toleradas fora dos templos, em procissões para acompanhar cantos religiosos populares, legou à escolha judiciosa das autoridades eclesiásticas locais a aceitação dos sopros (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: §20).

A ressalva feita aos instrumentos de sopros enseja, portanto, a questão: o mesmo não poderia ter ocorrido com os tímpanos? Na lacuna da norma, poderiam os tímpanos ser considerados semelhantes ao bumbo, aos pratos e tambores? Sua função não poderia ser diversa da de tais instrumentos? Corrobora esta questão a ressalva de frei Basílio Röwer (1907: 122-127) ao explicar que a proibição às bandas não se devia ao timbre dos instrumentos, mas à maneira de acompanhar: “a modo de fanfarra, com acordes quebrados”. Suscita igualmente tal dúvida o uso de tímpanos em obras litúrgicas de compositores claramente ligados à Restauração musical, como foi o caso da premiada missa sobre o tema gregoriano *Salve Regina*, do suíço J. G. E. Stehle (DUARTE, 2015). Com base nestes dois argumentos, é possível afirmar que poderia pesar a favor do tímpano o argumento de que este

não era utilizado de maneira rítmica, mas timbrística, como ocorreu na obra de Stehle. A controvérsia se acirra quando se pensa na terminologia “instrumentos estrepitosos”, que poderia ser traduzida tanto como “barulhentos”, quanto “ruidosos”, neste caso, sem altura definida ou, no *Manual dos compositores, directores de música, chefes de orchestra e de banda militar...*, de François-Joseph Fétis (1853: 66-79), “desagradáveis ao ouvido”. Segundo Fétis, em meados do século XIX, os tímpanos maiores já não possuíam tal característica, senão ao “absorver os sons no forte” e no caso de não estarem corretamente afinados em passagens mais suaves. Finalmente, a função de reforço timbrístico às notas graves – do mesmo modo que se observa em pedais harmônicos, no acompanhamento executado pelo órgão – e até mesmo a execução de acordes por tímpanos foi atestada por Berlioz e Strauss (1991) em seu tratado de orquestração.

Diante de tantos argumentos, torna-se inevitável a questão: tímpanos poderiam ser incluídos no rol dos instrumentos fragorosos e estrepitosos? Foi o que arguiu o cardeal Martin Herrera y de la Iglesia, arcebispo de Compostela, à Sagrada Congregação dos Ritos, dicastério romano destinado a legislar especificamente sobre questões litúrgicas e a sanar dúvidas sobre o tema: “*An instrumenta vulgo timbales seu tympanos sint habenda uti fragorosa et strepitantia?*” (RODRIGUES, 1943: 122). A resposta foi dada no Decreto n.º 4226, de 1908, o segundo decreto “*Compostellana*” (o primeiro deles, n.º 4156, também sobre música sacra, data de 15 de abril de 1905): aplicar-se-ia aos tímpanos o disposto no parágrafo 19 do *motu proprio* e subsidiariamente, o parágrafo 16, ou seja, a proibição aos instrumentos de percussão e o fato de que o acompanhamento instrumental não poderia encobrir as vozes dos cantores. Assim, não parecem ter sido considerados em tal decisão os argumentos técnico-musicais favoráveis à aceitação do tímpano, mas tão somente o seu caráter “barulhento”. O mesmo não parece ter ocorrido, entretanto, na produção e na prática de música litúrgica.

2. O uso dos tímpanos e a avaliação nos organismos censores

Se a Sagrada Congregação dos Ritos tinha uma função de produzir uma espécie de “legislação complementar”, ou seja, de regular de maneira específica os assuntos tratados genericamente nos documentos da Cúria Romana, cabia às comissões de música sacra o papel de zelar pelo cumprimento as normas. Estas comissões foram constituídas por clérigos e por especialistas em música litúrgica, desempenhando basicamente uma função de *index*: obras consideradas adequadas aos templos eram propagandeadas, ao passo que aquelas que não o fossem deveriam ser censuradas. No Brasil, a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ) foi provavelmente a mais conhecida, uma vez que suas decisões

eram publicadas no periódico *Música Sacra*, que teve circulação nacional. Dentre as obras avaliadas por tal comissão nas quais foram empregados tímpanos, merecem destaque: *Dois ofertórios* e *Dois ofertórios festivos*, de José Gruber, bem como a *Missa solemnis “Oriens ex Alto”*, em Ré, de Max Filke e a *Missa em honra de São Gregório Magno*, de J. E. Haberl (CAMS-RJ, 1943: 16; 1944: 57-58). Em todos estes casos foram apresentadas críticas de compositores europeus como justificativas para a aceitação das obras, sendo a missa de Filke a única a gerar divergência entre os críticos. O uso da orquestra ou, mais especificamente, dos tímpanos não foi comentado especificamente em tais críticas musicais ou pareceres, apontando para a aceitação de tais instrumentos por parte dos críticos. Este comportamento aberrante – de desacordo entre a norma e os organismos censores – revela um caráter de negociação dos sujeitos em relação às metas do sistema religioso que integram.

3. Um olhar a partir de acervos brasileiros

Em pesquisa de campo em acervos brasileiros, foi possível perceber, por meio das fontes musicais, que o uso de tímpanos no Brasil foi pontual entre a promulgação do *motu proprio* de Pio X e o Concílio Vaticano II. Nestes aproximadamente sessenta anos, destacam-se as seguintes partituras com tímpanos ou partes instrumentais avulsas: uma partitura manuscrita e a parte avulsa da *Preis-Messe “Salve Regina”*, quando de sua execução na Catedral de Florianópolis (DUARTE, 2015), que se encontram recolhidas ao acervo desta catedral, uma cópia da parte de tímpano da *Missa do grande Credo*, de Leocádio Rayol (s.d.), provavelmente do início do século XX, e outras partituras que integram o Acervo João Mohana, recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão. Tais fontes sugerem que a prática de grandes efetivos instrumentais era comum não apenas na Catedral de São Luís, mas também nas igrejas de Nossa Senhora dos Remédios, de São Pantaleão e outras. Igualmente, o *Novenário* de E. Fonseca (1907), para flauta, 1º e 2º clarinetes, fagote, piston em si bemol, trombone em dó, tímpanos, 1º e 2º violinos, viola (violeta) e contrabaixo revela o uso do instrumento nos templos, ainda que no ano anterior a questão tenha sido solucionada pelo segundo Decreto “*Compostellana*” da Sagrada Congregação dos Ritos. O primeiro caso aqui enunciado parece, entretanto, o mais emblemático, já que a partitura para orquestra manuscrita que se encontra na Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis trazia o nome de “Cônego Frederico Holbold” (STEHLE, 1945), que não apenas exercia funções administrativas na catedral em sua função de cônego, como chegou até mesmo a presidir missas usando mitra, conforme atesta uma fotografia recolhida ao Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina (MISSA SOLENE NA CATEDRAL DE FLORIANÓPOLIS,

[1959?]). Assim, não é possível afirmar que o uso concomitante do órgão tubular, da orquestra com tímpanos e coro na prática musical da catedral fosse desconhecido da hierarquia eclesiástica local.

4. Da proibição da percussão ao seu incentivo na música pós-conciliar

Se a percussão foi vista com desconfiança por Pio X, gradativamente seu uso ganhou espaço nos serviços religiosos naqueles países em que o clero de origem europeia se encontrava em missão. Não se trata, neste caso, do tímpano, mas dos instrumentos ligados às tradições musicais locais. Neste sentido, é possível citar a composição da *Missa Luba*, no Congo Belga, ainda na década de 1950. Tal composição certamente foi impulsionada pelo estímulo ao canto religioso popular e à importância das culturas locais que se encontra na Encíclica “*Mediator Dei*”, redigida por Pio XII em 1947. Este processo de aceitação das culturas não-europeias encontrou seu ápice no Concílio Vaticano II, na década de 1960, que propôs a equiparação do valor entre as distintas culturas. Neste mesmo período, a Igreja passou a valorizar a cultura dos jovens, de modo que composições como a *Missa “Alleluia”* do compositor italiano Marcello Giombini passaram a incorporar a bateria à música litúrgica. Finalmente, a partir da década de 1970, ganhou destaque entre os clérigos latino-americanos a Teologia da Libertação, cujo principal impacto na música litúrgica foi sua aproximação da canção de protesto, e em razão disto, a exploração de novos timbres e ritmos. Esta proposta se evidencia ao longo do documento *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* (CNBB, 1976: §2.2.4), segundo o qual, “a classificação de instrumentos em sacros e profanos depende da relação sócio cultural/psicológico mutável quanto ao tempo (na História) e quanto ao lugar (nas culturas diversas)”, ou seja, mais do que uma categoria estanque, “se um instrumento consegue integrar-se na liturgia, ajudando-a e exprimindo-a melhor, [...] este instrumento torna-se sacro, participando da sacralidade da liturgia”. Assim, instrumentos de percussão passaram a figurar, juntamente com o violão, entre os mais recorrentes na prática musical litúrgica pós-conciliar no Brasil.

Considerações finais

Como resposta às questões que ensejaram a redação deste trabalho, é possível afirmar que enquanto a Sagrada Congregação dos Ritos resolveu a questão da proibição aos tímpanos considerando-os instrumentos “barulhentos”, no Decreto “*Compostellana*” de 1908, músicos e peritos em música sacra interpretaram a questão de maneira diversa. Resultou daí um comportamento aberrante, contrário à norma, que pode ser visto como uma negociação,



mas também como sinal da diversidade interna necessária à manutenção de todo sistema social complexo. Após o Concílio Vaticano II, a questão se resolveu, não mais recaindo sobre os instrumentos proibidos em razão de seu caráter “profano”.

Referências:

- BENEDETTO XIV. *Annus qui hunc*. Texto da encíclica em língua italiana. s.l.: s.n., 1749. Disponível em: <digilander.iol.it/magistero/b14annus.htm>. Acesso em 10 mai. 2014.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on instrumentation*. New York: Dover Publications, 1991.
- BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].
- CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). Livro de Ouro da Música Sacra. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*. a.3. n.1. jan. Petrópolis: Vozes, 1943. p.13-16.
- _____. _____. In: _____. _____. a.4. n.3. mar. Petrópolis: Vozes, 1944. p.57-60.
- CASTAGNA, Paulo. O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV, *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas-RS, n. 4, 2011. p.1-31.
- CNBB – Conferência nacional dos Bispos do Brasil. Setor “Música litúrgica”. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em 9 set. 2011.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A Preis-Messe “Salve Regina” de Johann Gustav Eduard Sthele em quatro acervos musicais brasileiros: o modelo romanizado de acompanhamento instrumental e as distintas negociações em relação à norma. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: ANPPOM, 2015. 10p.
- DUFFY, Eamon. *Santos e pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FÉTIS, F. J. *Manual dos compositores, directores de musica, chefes de orchestra e de banda militar*. Lisboa: Imprensa na Praça de Dom Pedro, 1853.
- FONSECA, Euclides. *Novenário*: escripto a pedido do Professor João Rosas, para ser executado na Igreja de N. Sra. do Terço, em de Novbro. de 1907. [Recife]: autógrafo [?], 1907. Partitura manuscrita. Localização: Acervo Jaime Diniz – Instituto Ricardo Brennand.
- MISSA SOLENE NA CATEDRAL DE FLORIANÓPOLIS, (Mons. Frederico Hobold – Mitrado) (Ano: 1959?). Diversas fotos. [1959]. Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina, Catedral (fotos).
- RAYOL, Leocádio. *Missa do grande Credo* [Kyrie e Gloria]. Encadernação de N. Rayol, n.9. s.l.: copista não identificado, s.d. Partitura manuscrita. Localização: Arquivo Público do Estado do Maranhão.
- RODRIGUES, L. *Música Sacra: História – Legislação*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1943.
- RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.
- SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Disponível em: <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.
- STEHLE, Johann Gustav Eduard. *Preis-Messe “Salve Regina”*. [Florianópolis]: Cópia de Cônego F. Holbold [?], 1945. Partitura manuscrita. Localização: Catedral de Florianópolis.
- WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Ensaio, 120.