



## **REFERÊNCIAS À RELIGIOSIDADE CRISTÃ NA MÚSICA DE CONCERTO DOS SÉCULOS XX E XXI**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fabiola de Oliveira Fernandes Pinheiro<sup>1</sup>

Mariana Borges Silva Menezes<sup>2</sup>

**RESUMO** – Convicções pessoais dos compositores são, muitas vezes, passíveis de ser identificadas em suas obras. Entre elas, certamente, figuram as suas crenças espirituais e/ou religiosas. Neste trabalho, cogitou-se investigar obras com abordagem religiosa cristã/católica. Faz-se necessário, aqui, focar no repertório dos séculos XX e XXI. Espera-se que esta investigação possa contribuir para o aprofundamento e consolidação de pesquisas do repertório de música de concerto com referências religiosas, em especial, católicas. É nosso intuito que intérpretes se sintam mais motivados a incluir em seus programas obras que abracem a temática religiosa católica e compositores contemporâneos sintam se incentivados a criar obras que abordem expressões de religiosidade católica.

**PALAVRAS-CHAVE** – música de concerto, religiosidade cristã, séculos XX e XXI

**ABSTRACT** – Composers' personal convictions are often of prominent implication in their works. Among them, certainly their spiritual and/or religious beliefs. In this examination, a brief survey of the repertoire that refers to the Catholic universe is made. It has been necessary to focus on the repertoire of the 20th e 21st centuries. It is expected that this investigation may contribute to deepen and consolidate research of the concert music repertoire with religious references, especially Catholic in nature. It is our desire that instrumentalists feel more motivated to include in their programs works that embrace the theme of Catholic religiosity, as well as contemporary composers feel incentivized to create works that approach expressions of Catholic religiosity.

**KEYWORDS** – concert music, Christian religiosity, 20th and 21st centuries



### Introdução

Ao longo da história da música, em maior ou menor grau, várias questões estético-filosóficas sobre música abstrata versus música com referências extramusicais afloraram. Desde a Antiguidade, diferentes contextos evocam específicos ethos, afetos, sentimentos, ou outras terminologias similares. Vários gestos, formas, gêneros foram se estabelecendo e trazendo significados e sentidos específicos.<sup>1</sup>

Sem adentrar profundamente nestas questões, este trabalho, não obstante, não pode fugir de algumas considerações desta natureza. Tanto na corrente de música abstrata como na de música programática, convicções pessoais dos compositores são passíveis de serem identificados. Entre

eles, certamente figuram elementos de espiritualidade e/ou religiosidade.

A esse respeito, o compositor escocês James MacMillan (n. 1959) acredita que

Um debate presente em música tem abordado a questão de se é necessário para o ouvinte saber, entender ou reconhecer as associações extramusicais, ou prémusicais, que foram obviamente importantes para a inspiração do compositor... Pessoalmente, não importa para mim se o ouvinte em geral não quer seguir as conexões, especialmente em uma primeira audição. É o produto musical da inspiração que importa afinal, e apenas ele vai comunicar qualquer poder, significado, sentimento ou fluência. Há certas coisas que tem escapado da consciência do público de toda forma, como o Rosário, por exemplo.<sup>2</sup>

É inevitável que muitos ouvintes não seriam familiarizados com as referências acima, seus simbolismos e

<sup>1</sup> “Evidentemente, o problema do significado da música assumiu as mais díspares formas ao longo dos séculos e, ainda que na substância se reduza sempre ao mesmo âmago, tenta-se reconhecê-lo frequentemente por detrás das máscaras usadas consoante o contexto histórico, ideológico e filosófico em que se insere. Duas teses opostas se enfrentam e confrontam diversamente na história do pensamento musical: por um lado, a dos apologistas de uma concepção ética em latu sensu, segundo a qual a música incide no nosso comportamento, influencia os nossos sentimentos ou como se dirá em tempos mais modernos, exprime os nossos sentimentos; por outro, a dos apologistas de uma concepção mais hedonística da música, segundo a qual a arte dos sons tenderia, antes de mais, a produzir um prazer sensível cujo fim se esgota em si mesmo, não tendo como finalidade, portanto, produzir conhecimento, transmitir nenhuma informação, nem exprimir o que quer que seja. Identificam-se imensos matizes nestas duas teses, bem como muitas posições que poderíamos definir intermédias ou de

compromisso. Todavia, este esquema pode ser útil para identificar no debate histórico as posições extremas, mais facilmente reconhecíveis dado o maior relevo filosófico que apresentam.” (FUBINI, 1993: 28-29)

<sup>2</sup> A tradição católica dita que a oração do Rosário teria sido instituída por São Domingos (1170-1221) após uma aparição da Virgem Maria em Prouille, França, em 1214. Desde então, o Rosário ganhou lugar de destaque na devoção mariana, tendo sido promovido por numerosos papas. Consiste em 4 conjuntos de contemplanções, abrangendo os Mistérios Gozosos, Dolorosos, Gloriosos e Luminosos, cada um deles abordando episódios da vida de Jesus Cristo. Os Mistérios Gozosos são rezados nas segundas-feiras e sábados; os Mistérios Dolorosos nas terças-feiras e sextas-feiras; os Mistérios Gloriosos nas quartas-feiras e domingos; os Mistérios Luminosos nas quintas-feiras. Cada conjunto de contemplanções contém 5 Mistérios. Cada Mistério consiste em um Pai-Nosso e dez Ave-Marias. É popularmente chamado de “terço”.



seus potenciais para uma encapsularização musical.

Uma das primeiras críticas [do seu concerto *Mysteries of Light*], na Pioneer Press, uma positiva, não obstante aparentava perplexidade por todas as referências religiosas. O crítico não ouviu falar coisa alguma sobre sua aplicação, mas isto não aparentava interferir com sua facilidade de se relacionar com a música. Seus leitores gostariam que ele fosse mais informado sobre estes assuntos? Eles teriam aprendido mais sobre esta música se ele fosse capaz de comunicar as conexões entre as orações e a música resultante? Quem sabe. Mas estive em uma execução com um grupo de amigos americanos que captou cada referência, simbolismo numerológico e transição, de todas as citações gregorianas e alusões até a descrição pictórica das escrituras pela razão de que a coda rápida foi tão curta (...)

Quem obteve mais do concerto então? As pessoas que sabiam seus Rosários, ou o musicólogo que nada sabia sobre isso? (MacMillan, apud ARNOLD, 2014: 102)

Por outro lado, várias obras compostas com propósito (ou pelo menos título e forma) sacro muitas vezes não apresentam a possibilidade de utilização em contextos litúrgicos, dadas suas proporções e envergaduras. Exemplos incluem a *Missa em si menor* BWV 232 de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e a *Missa Solemnis* op 123 (1823) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), bem como as missas de réquiem compostas por Johannes Brahms (1833-1897), Hector Berlioz (1803-1869), Gabriel Fauré (1845-1924) e Giuseppe Verdi (1813-1901).

Há, ainda, composições portadoras de temas religiosos, mas que não foram exatamente concebidas num ambiente sacro. Obras como a **Sinfonia n. 3 - *Symphonie Liturgique*** (1946) de Arthur Honegger (1892-1955) e a **Sinfonia da *Requiem*** (1940) de Benjamin Britten (1913-1976) foram compostas após a Segunda Guerra Mundial e, a despeito de seus títulos e subtítulos católicos, foram criadas num ambiente antibélico representando não assuntos cristãos, mas, antes, símbolos de paz.

A obra ***Requiem in our time*** (1953), do finlandês Einojuhani Rautavaara (1928-2016), faz uma homenagem a vida e morte da mãe do compositor, representando antes um panorama autobiográfico que um comentário religioso. Além disso, Rautavaara afirmou que não teve intenções de incluir imagens ou símbolos em suas obras, mas admite que o simples fato de criar um título religioso impacta no significado e energia da música:

Deve-se, contudo, enfatizar que a composição na “Angels Series” não possui programa, histórias ou imagética fixas. São música absoluta, onde um mundo tão poderoso de associação arquetípica apareceu na vida íntima de seu criador que apenas duas palavras ‘anjos e visitas’ e aquelas outras – bastam para o ímpeto emocional, o mantra de inspiração. Via de regra eu acho esses títulos um pouco constrangedores. Seria mais estilístico dizer meramente ‘Sinfonia’ ou ‘Música para Orquestra’, ou usar um modesto título estrutural. Mas eu sinto que eu devo esses mantras pela inspiração, a ideia e a energia pela música em que



resultaram; seria falso deixar o mantra de fora do título. (RAUTAVAARA, 1995)

Esta pesquisa artística pretende ser original por apreciar a existência e a peculiaridade estética de um repertório de música de concerto com referências religiosas cristãs. Consiste, em sua essência, em um levantamento não-exaustivo de obras inspiradas pela religiosidade cristã. Nesta abordagem, são mencionadas, ainda que superficialmente, fronteiras entre Música e Teologia (Teomusicologia<sup>3</sup>). Ainda assim, é uma abordagem realizada sob o ponto de vista do intérprete. Desta forma, considerações mais aprofundadas sobre questões estéticas e/ou teológicas fogem ao escopo deste trabalho presente.

### Precedentes históricos

Grandes compositores figuram entre proeminentes músicos atuantes em contextos sacros. Principalmente entre os séculos XV e XVIII, boa parte dos músicos profissionais obtinha sua primeira formação musical em instituições educacionais associadas à igreja. Dessa forma, não apenas estes artistas têm sido constantemente engajados na liturgia, como rotineiramente transferem elementos sacros para sua produção profana.

A música da Contrarreforma, em conformidade com o Concílio de Trento (1545-1563), teve como seu maior

representante Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Sua música buscava a maior clareza do texto litúrgico, sendo este enunciado por uma textura contrapontística mais transparente e **limpa**. Consonante com esta proposta, a música do espanhol Tomás Luis de Victoria (c. 1548-1611) tem tido a sua intensidade expressiva e caráter místico frequentemente apreciados. Há quem estabeleça um paralelo entre a Mística de Victoria e a de São João da Cruz (1542-1591) e Santa Teresa d'Ávila (1515-1582), contemporâneos e conterrâneos (KIEFER, 1981, p. 154).

Johann Sebastian Bach (1685-1750), possuidor de vasta erudição teológica, expressava suas convicções religiosas em dedicações e inscrições em suas obras. Os inícios e fins de suas cantatas contêm expressões como J.J. – Jesu, juva (Jesus, ajudai, em língua latina) e S.D.G. – soli Deo gloria (glória somente a Deus, em língua latina). O início do **Clavier-Büchlein para Wilhelm Friedemann** possui a inscrição I.N.J. – in nomine Jesu (em nome de Jesus, em língua latina) (STOLBA, 1998, p. 312).

Há algo que sugira que [Bach] tenha concebido sua música como uma voz para a beleza da criação, ou mesmo que isso tenha sido intencional. (...) Apesar de o compositor não ter sido um teórico ou teólogo, há indícios que a noção de música trazendo ao som uma beleza cósmica divina e, portanto, oferecendo insight sobre as

<sup>3</sup> Teomusicologia é um neologismo cunhado pelo etnomusicólogo Jon Michael Spencer para descrever uma área que estuda as relações entre

Música e Teologia (BEGBIE & GUTHRIE, 2011: 3). Outro termo, similar, é Teomusicismo (PIKE, 1953: 75).



profundezas da sabedoria do mundo, seria tudo menos estranha a ele. (BEGBIE, In BEGBIE & GUTHRIE, 2011, p. 104-106).

A partir de meados do século XVIII, a música sacra se torna de certa forma problemática. Abraçando o ideal iluminista, muitas obras sacras desta época demonstram uma musicalidade **profana**. Compositores dessa época encontram dificuldades em compor em um estilo **austero** o suficiente para a igreja.<sup>4</sup> Muitas vezes não apenas o caráter era inapropriado, mas também textos litúrgicos eram frequentemente musicados com gestos considerados operísticos (ROSEN, 1972, p. 366-375).

Joseph Haydn (1732-1809) considerava seu talento musical como um dom divino, e incluía a expressão *In nomine Domini* (“em nome do Senhor”) no início e a expressão *Laus Deo* (Graças a Deus) ao final de suas composições (STOLBA: 370). Compôs sua Sinfonia Hob. 1/26, ***Passio et lamentatio***, para as festividades da Páscoa de 1768 ou 1769. Um exemplo do estilo *Sturm und Drang*, esta sinfonia incorpora um cantochão associado à Paixão de Cristo no primeiro movimento e um canto litúrgico do livro das **Lamentações** no segundo movimento.

<sup>4</sup> Tal estilo “austero” na música sacra dos séculos XVIII e XIX frequentemente recorre a arcaísmos como escrita coral e fugato. Como exemplo, era de praxe, nas missas do barroco tardio, que os movimentos Glória, Credo e Agnus Dei concluíssem com fugas corais.

<sup>5</sup> Na época, era costume que os teatros de ópera permanecessem fechados no período da Quaresma e Semana Santa, o que ocasionava um maior interesse na composição e execução de música

Ambas as melodias seriam familiares às plateias de então (GROUT, 1997, p. 516).<sup>5</sup>

Além de referências religiosas mais superficialmente óbvias, música de concerto do período clássico tem sido objeto de diversas interpretações metafísicas e teológicas. W. A. Mozart (1756-1791) fora estudado tanto por um teólogo protestante, Karl Barth (1886-1968), quanto por um católico, Hans Küng (n. 1928) (SALIERS, 2007, p. 24-25).<sup>6</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart. Por que é que este homem é tão incomparável? Por que, para quem é receptivo, ele produziu em quase todo compasso que ele concebeu e compôs um tipo de música à qual ‘bonita’ não é um epíteto condizente: música que para o verdadeiro cristão não é mero entretenimento, gozo ou edificação mas comida e bebida; música cheia de conforto e aconselhamento por suas necessidades; música que não é nunca uma escrava para sua técnica ou sentimental mas sempre ‘emocionante’, livre e libertadora por ser sábia, forte e soberana? (BARTH, Dogmática da Igreja III/3, *apud* CHUA, 2014)

Ludwig van Beethoven (1770-1827), especialmente em seus últimos anos, atinge o sublime e o transcendental em simbolismos oriundos de suas várias

instrumental. Outra obra instrumental de Haydn composta para o mesmo período litúrgico é *As últimas sete palavras de Cristo na cruz*, Hob XX: 1, em versões para orquestra (1786), quarteto de cordas (1786) e piano (1787, arranjo não realizado pelo compositor, mas aprovado pelo mesmo).

<sup>6</sup> Além disso, Mozart era notoriamente conhecido como integrante da Franco-Maçonaria, inclusive produzindo obras para seus serviços e reuniões. (COTTE, 1997: 131-133, 167-172)



convicções e interesses filosóficos bem como contextos completamente abstratos de exploração textural e timbrística.

Quando eu abro meus olhos eu preciso suspirar, porque o que vejo é contrário à minha religião, e eu preciso desprezar o mundo que não sabe que música é uma revelação superior a toda sabedoria e filosofia... Eu não tenho um único amigo, preciso viver sozinho. Mas sei bem que Deus está mais próximo a mim que a outros artistas; eu me associo a Ele sem medo. Eu sempre O reconheci e entendi, e tenho medo algum por minha música – ela não pode encontrar um mau destino. Aqueles que a entendem precisam ser livrados por ela de todas as misérias que os outros arrastam para si. Música, certamente, é a mediadora entre a vida intelectual e a sensual. (...) Estou certo em dizer que música é a entrada incorpórea para o mundo superior do conhecimento que compreende a humanidade mas que a humanidade não pode compreender. (BEETHOVEN, *apud* PIKE, 1953, p. 9-10)

Ao longo do século XIX, com crescentes referências ao passado histórico e/ou musical, vários compositores evocam sentimentos religiosos em suas músicas. Frequentemente os associa a procedimentos composicionais considerados “arcaicos”, como escrita contrapontística (o chamado “estilo austero”). Bach seria, para os românticos, um dos principais compositores do passado a ser reverenciado, e seu

**descobridor**, Felix Mendelssohn (1809-1847), teria sido o **inventor** do kitsch religioso em música (ROSEN, 1996, p. 590).

Mendelssohn evoca a religião de uma forma geral, de forma a fazer o ouvinte sentir como se a sala de concertos se transformasse em uma igreja. A música não expressa religião, porém piedade (ROSEN, 1996, p. 597). Além de sua música coral, exemplos em sua música instrumental incluiriam a sua **Sinfonia em Ré Maior**, No. 5 (1829-1830), apelidada de “Reforma” em homenagem aos 300 anos da Igreja Luterana.

O modesto e profundamente devoto Anton Bruckner (1824-1896) teria sido “o maior e o único verdadeiramente católico [dentre os compositores] do século XIX” (EINSTEIN *apud* WOLFF, 1973, p. 151). Tendo sido durante muitos anos organista na igreja Sankt Florian, no interior de sua Áustria nativa, tal prática instrumental viria, possivelmente, a influenciar sua técnica composicional sinfônica. Cada obra que compunha era produzida em louvor a Deus; sua **Sinfonia No. 9** (1896), deixada incompleta à época de seu falecimento, possui a dedicatória *Dem lieben Gott* (ao amado Deus, em língua alemã).<sup>7</sup>

Hector Berlioz (1803-1869), em sua **Sinfonia Fantástica**, op 14 (1830), é possivelmente um dos primeiros compositores a fazer menção do hino medieval *Dies Irae*<sup>8</sup> numa obra de concerto.

<sup>7</sup> Segundo relatos de contemporâneos, Bruckner seria “tão versado nas Escrituras que seria páreo para qualquer teólogo, no que concerne o conhecimento sobre a Bíblia.” (August Stradal,

*Erinnerungen an Anton Bruckner*, *apud* WOLFF, 1973: 110).

<sup>8</sup> Hino medieval comumente atribuído ao frade franciscano Tommaso da Celano (ca. 1200 – ca.



No caso, cada aparição do hino traz um significado específico, nesta monumental obra com conotações programáticas. A partir de por volta da mesma época, a França presenciaria um revigoramento da prática da música sacra.

A música também sofreu a influência deste retorno ao passado, principalmente na França, e uma das grandes beneficiadas foi a Igreja Católica, que viu surgir inúmeras escolas de música litúrgica e publicações diversas sobre o assunto; citemos por exemplo a escola fundada por Choron em 1818 e reaberta em 1853 por Louis Niedermeyer (1802-1861), por decreto imperial (GALLOIS, p. 72), e que teve Saint-Saëns entre seus professores, e Gabriel Fauré entre seus alunos (CANDÉ, p. 173); esta escola propunha-se a ensinar ‘a música clássica’ e litúrgica, e será uma das responsáveis pelo florescimento da escola organística francesa (assim como a Schola Cantorum e outras tantas), com Alexandre Guilmant (1837-1911) e Charles-Marie Widor (1844-1936), e mais tarde com Eugène Gigout (1844-1925); lembro que a escola organística francesa inicia o seu reflorescimento já com César Franck (1822-1890); inúmeros outros organistas e compositores organistas vão direta ou indiretamente colher os frutos desta escola (H. Mulet, G. Ropartz, H. Dallier, A. Cellier, E. Bonnal, apenas para citar alguns). A temática da fé católica vai ainda inspirar obras-primas no período entre guerras em pleno século XX, com Charles Tournemire, Jehan Alain, e, posteriormente, Marcel Dupré e Olivier Messiaen. Apenas uma olhadela nos

títulos de diversas composições desses autores é suficiente para revelar a influência dessa renovação cristã que acompanhou o movimento: Poèmes mystiques, Álbum grégorien, L’Orgue d’Église, 60 Interludes dan la tonalité grégorienne (Gigout); Symphonie gothique, Symphonie romane, Sinfonia Sacra (Widor); dez coleções intituladas L’Organiste liturgiste (Guilmant); L’Orgue Mystique (Tournemire) etc. (...) Com todo este movimento, a redescoberta dos modos eclesiásticos, influenciou por décadas uma série de composições; até meados do século XX, vamos encontrar hibridismos entre as linguagens tonais e modais, e outras próprias desse século (Alain, Duruflé, Tournemire, Messiaen – ver Dufourcq, op. cit.) (QUEIROZ, 2006, p. 122-123).

### **Século XX**

Se a Igreja foi ou não a patrocinadora mais sábia – e acho que foi: nela se cometeram menos pecados musicais – pode-se discutir, mas é certo que foi a mais rica em formas musicais. Como nos tornamos mais pobres sem os serviços religiosos com música, sem as Missas, as Paixões, as cantatas segundo o calendário dos protestantes, sem os motetes, e os concertos sacros e as vésperas, e tantos outros. Essas não são meras formas mortas, mas partes de um espírito musical que saiu de uso.

A Igreja sabia o que o Salmista sabia: a música louva ao Senhor. A música é tão ou mais capaz de louvá-lo do que o edifício da igreja com toda a sua decoração; é o maior ornamento da Igreja. Glória, glória, glória; a música do motete de Orlando de Lassus louva a Deus, e essa ‘glória’ especial não existe na música secular. E não apenas a glória

---

1265), baseado na passagem bíblica Sofonias 1, 15-16. É rotineiramente incorporado na missa de réquiem (missa para os mortos).



– penso nela primeiro porque a glória do Laudate, o júbilo da Doxologia estão extintas – mas a oração, e a penitência, e muitas práticas não podem ser secularizadas. O espírito desaparece com a forma. Não estou comparando o ‘âmbito emocional’ ou a ‘variedade’ na música sacra e na profana. A música dos séculos dezenove e vinte – toda secular – situa-se ‘expressiva e emocionalmente’ muito além da música dos primeiros séculos: Angst em Lulu, por exemplo – sangue, sangue, sangue – ou a tensão, a perpetuação da epítase na música de Schoenberg. Digo apenas que, sem a Igreja, ‘abandonados a nossos próprios artifícios’, somos mais pobres em formas musicais, perdemos muitas destas formas (STRAVINSKY & CRAFT, 1999, p. 102).

Na primeira metade do século XX, vários compositores associados à chamada Segunda Escola de Viena expressariam de uma forma ou de outra suas convicções religiosas. Exemplos incluem o misticismo judaico de Arnold Schoenberg (1874-1951), as práticas numérico-cabalísticas de Anton Webern (1883-1945) e a citação do

coral “Es ist genug” como harmonizado por J. S. Bach (Cantata No. 60) no **Concerto para violino e orquestra** - “em memória de um anjo” (1935) de Alban Berg (1885-1935).<sup>9</sup>

A *Sinfonia Mathis der Maler* (1933-4), que daria origem ao material musical para a ópera homônima (1938) de Paul Hindemith (1895-1963), é um exemplo claro de simbologia cristã. Inspirada nas pinturas de Matthias Grünewald (c. 1470-1528) para o altar de Isenheim, os títulos de seus três movimentos, *Englekonzert* (concerto dos anjos), *Grablegung* (enterro de Cristo) and *Versuchung des heiligen Antonius* (a tentação de Santo Antônio), já introduzem o ouvinte ao universo religioso cristão. Além de citar o famoso cantochão medieval *Lauda Sion Salvatorem*<sup>10</sup>, a sinfonia une temas religiosos da Alemanha do século XVI e da Reforma Protestante.

Apesar de ser quase uma obra em tonalidade livre, o primeiro movimento inicia com três acordes de Sol Maior. Este acorde emerge como uma presença

<sup>9</sup> “(...) parece que nenhum dentre os grandes criadores de música do século XX deixou de se preocupar de alguma maneira com a cultura popular arcaica, com os ensinamentos esotéricos, e com a sabedoria pitagórica ou as tradições do Extremo Oriente. Arnold Schönberg (1874-1951) ocupou-se com o misticismo cristão de Swedenborg e com as ideias do Velho Testamento (Moses und Aron). Seu aluno A. von Webern (1883-1945) estudou os símbolos numéricos cabalísticos. Outro descobridor da música dodecafônica, que a compreendia não apenas como princípio ordenador mas também como doutrina cósmica, foi o vienense Josef Matthias Hauer (1883-1959), um iniciado da Ordem Rosacruz. Ele organizou as doze notas da oitava temperada de forma circular e, segundo ele, determinados grupos dessas notas (tropos) produziam efeitos espirituais devido ao modo

como haviam sido arranjados. Sua obra foi continuada pelo antroposofista de Munique Fritz Büchtger (1903-1978), que compôs – valendo-se de uma técnica ‘cósmica’ de doze sons desenvolvida por ele mesmo – com o intuito de colocar conteúdos gnósticos na música (Das Gläserne Meer, Das Gesicht des Hesekiel, etc...). ‘Eu acho’, disse Büchtger em uma entrevista, ‘que a música é o reflexo de uma ordem superior, ... um mundo interior de essência espiritual, no qual cada pessoa vive nas profundezas do seu inconsciente... O compositor é excepcional no sentido de que mantém uma certa lembrança também durante o estado de vigília, uma consciência das experiências no nível espiritual dos sons.’” (HAMEL, 1995: 25-26)

<sup>10</sup> Cantochão composto por São Tomás de Aquino para a solenidade de Corpus Christi, por volta do ano de 1264.





mística na música, e pela razão de ser apresentado três vezes, pode ser associado aos três anjos da pintura, ou à Santíssima Trindade. O breve segundo movimento, repleto de simbolismo sobre o Enterro, alcança seu clímax na fermata em Fá sustenido Maior, e em seguida o acorde de Dó sustenido Maior é “o mais belo acorde”, representando “a vida da religião cristã ou a vida do pintor” (BLOMSTEDT, 2014). Neste movimento, o pizzicato nas cordas representa as lágrimas das mulheres sobre o túmulo de Cristo.

Olivier Messiaen (1908-1992) refletia sua fé católica em praticamente a totalidade de sua produção composicional.<sup>11</sup> Considerado como um verdadeiro teólogo da música, ou até mesmo tão teólogo quanto músico, Messiaen relaciona-se teologicamente com São Tomás de Aquino (1225-1274). Para ambos, “Deus é a realidade última, possuindo uma deslumbrante superabundância de verdade calcada na compreensão dos seres humanos.” (BENITEZ, “*Messiaen and Aquinas*”, *apud* ARNOLD, 2014, p. 59)

Creio no criador de todas as coisas visíveis e invisíveis... A expressão ‘coisas invisíveis exerceu em mim uma impressão especialmente profunda. Ela não engloba tudo? Não se refere ela tanto ao mundo das estrelas como ao mundo dos átomos, tanto ao mundo dos anjos como ao dos demônios, ao de

nossos próprios pensamentos, e ao de tudo aquilo que nos é desconhecido e, acima de tudo, ao mundo do possível, que apenas Deus conhece? (MESSIAEN, Melos, Mainz: Schott’s Söhne, 1958, *apud* HAMEL, 1995, p. 38)

[...] a emoção e sinceridade da obra musical, que deve estar a serviço dos dogmas da teologia católica, devem ser expressas por meios melódicos e harmônicos: a aumentação gradual dos intervalos, o acorde da dominante, pontos de pedal, ornamentos e apojeturas expandidos... E a abundância de meios técnicos permite o coração se expandir livremente. (MESSIAEN, 1944)

No âmbito teológico, os conceitos de tempo e eternidade, em Messiaen, são oriundos de três fontes: as escrituras bíblicas, Santo Agostinho de Hipona (354-430) e São Tomás de Aquino – em especial, a **Suma Teológica**. No prefácio de seu *Quatuor pour la fin du temps* (1941), Messiaen cita Apocalipse 10, 1-7 (“não haverá mais tempo”).

Na obra *L’Ascension*, escrita para orquestra (1932-3) e posteriormente retrabalhada em uma versão para órgão (1933-4), Messiaen usa uma técnica que combina harmonia tradicional com fundamentais inesperadas, que trazem para a audiência uma noção de instabilidade, geralmente associada ao Impressionismo. O resultado dessa

foi organista da igreja de Trinité, em Paris, durante a maior parte de sua vida adulta, mas publicou apenas um breve moteto para fins litúrgicos. Várias de suas obras de concerto, no entanto, evocam a ordem e as cerimônias rituais” (GRIFFITHS, 1987, p. 123).

<sup>11</sup> “É significativo que as primeiras obras de Messiaen tenham sido compostas por volta de 1930, quando outros compositores também voltavam sua atenção para o divino. (...) Foi esta, ainda, uma época de florescimento da composição litúrgica em vários países europeus (...). Messiaen não participou deste movimento. Ele



técnica é completamente relacionado aos seus fins religiosos. Quando usada em associação a dinâmicas específicas, a sensação de uma harmonia vaga cria um sentido místico sonoro, talvez não para representar um símbolo específico da cultura cristã mas sim o sentido celestial completo de ascensão.

Considerando a mesma imagem de “suspensão”, Messiaen organiza a estrutura em quatro movimentos - *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père, Alleluia sereins d'une âme qui désire le ciel, Alleluia sur la trompette, Alleluia sur la cymbale and Prière du Christ montant vers son Père* – de forma curiosa em torno de seu centro tonal. O centro tonal de cada movimento é um semitom acima do movimento precedente – e isto pode ser apreciado como um exemplo de simbolismo (FORT Jr, 1956, p. 125-126). Do primeiro ao último movimento, há uma distância de um intervalo de terça menor: sendo o primeiro movimento em torno de Mi e o quarto em torno de Sol, alcançado através de elementos harmônicos de pedal, seus típicos modos de transposição limitada e ornamentações melódicas. O acorde de Sol sétima da dominante na segunda inversão que é reiterado por quatro

compassos no movimento final deixa uma sensação de suspensão. Está claro que essa impressão foi objetivo do compositor, já que o título do quarto movimento é “Oração de Cristo ascendendo em direção ao seu Pai”.<sup>12</sup>

Os instrumentos de sopros, incluindo a seção de metais, são ocasionalmente utilizados por alguns compositores para representar algo que seja elevado, poderoso e distante de assuntos mundanos. Claro que estas características podem facilmente ser comparadas com a magnitude de Deus, a busca pela salvação, ou a figura do reino dos céus. Estas características podem, por exemplo, ser a razão pela qual Olivier Messiaen, no primeiro movimento de *L'Ascension*, planejar a instrumentação exclusivamente para instrumentos de sopro, já que o movimento recebe o subtítulo “A majestade de Cristo demandando sua Glória do Pai”. Isto é, claro, apenas especulação.

O dogma da Santíssima Trindade está no centro da doutrina cristã e é um dos assuntos mais fascinantes abordados. Em *L'Ascension*, Olivier Messiaen cria o primeiro movimento em forma ternária, como em outras obras, como *La Nativité*

<sup>12</sup> Ao observar o simbolismo no significado e uso do acorde e do centro tonal de Sol Maior, é oportuno mencionar que sua armadura de clave possui apenas um sustenido. Há dois aspectos importantes a serem observados aqui: o sustenido é o elemento musical que eleva uma nota por um semitom, sendo assim um símbolo de ascensão na linguagem musical; o número um denota o absoluto, o único, e de um ponto de vista religioso o número um é representado por Deus. (Deuteronômio 6: 4). Por esta perspectiva, é possível afirmar que este acorde pode ter uma importância mais simbólica que meramente um simples fenômeno tradicional. O acorde de Sol Maior é também utilizado por outros compositores

para representar a magnitude de Deus. Foi adotado em muitas obras sacras importantes dos períodos Barroco e Clássico, tal como em obras de Domenico Scarlatti e Joseph Haydn. Ainda assim, é importante frisar que outras circunstâncias podem ter causado essa predominância do tratamento do acorde de Sol Maior neste momento: por exemplo, os tímpanos estavam apenas programados para tocar nos centros tonais de Sol e Ré; portanto, música sacra era mais comumente composta e executada outrora que hoje. A despeito de sua origem, o acorde de Sol Maior tornou-se um elemento tradicional da música sacra, de toda forma.



*du Seigneur* (1935), *Poèmes pour Mi* (1937), *Chants de terre et de ciel* (1938), etc. Messiaen se revela como um numerólogo em muitas de suas composições, como no *Quatuor*, no qual um oitavo movimento é adicionado para prolongar o sete “pelo infinito”. Aqui, o compositor emprega o significado simbólico do número sete e adiciona um número para enfatizar a completude. O número oito é também uma referência a novos começos na Bíblia: a circuncisão no oitavo dia, as oito pessoas que sobreviveram ao dilúvio e a aparição de Jesus no oitavo dia aos seus discípulos. A técnica de fraseado utilizada por Messiaen para representar o caráter elusivo da ressurreição:

A maneira de Messiaen compor bloco por bloco, geralmente sem uma linha de continuidade, cria um efeito espacial: é como se estivéssemos vendo diferentes aspectos de um objeto em rotação, ou mudando o nosso foco repentinamente de um lugar para outro. Nós, como ouvintes, obtemos o ponto de vista elevado e livre de gravidade do ressuscitado. O abismo é evocado não apenas pelos sons profundos e graves, mas também pelo lugar em que seu simbolismo possui dentro desta perspectiva quase tridimensional: como uma interrupção, o abismo é ainda mais abissal. A construção fraseológica para um teólogo como Olivier Messiaen é uma poderosa ferramenta simbólica, porque ele é capaz de criar dentro da música um ambiente religioso não apenas do ponto de vista de um compositor, mas de uma séria perspectiva cristã (GRIFFITHS, s/d).

Referências diretas à tradição musical católica são encontradas na obra de Ottorino Respighi (1879-1936), após o

despertar de seu interesse pelo estudo do canto gregoriano. Alguns exemplos incluem o **Concerto gregoriano** para violino e orquestra (1921), **Concerto em modo mixolídio** para piano e orquestra (1925), a obra **Vetrata di chiesa** (1926), em quatro movimentos (baseada nos Tre Preludi sopra melodie gregoriane para piano, 1919) e o **Trittico Botticelliano** (1927).

Igor Stravinsky (1872-1971) demonstrou uma vasta e eclética gama de abordagens técnicas e estéticas ao longo de sua extensa trajetória. Stravinsky exerceria um profundo impacto no meio musical durante quase um século de vida.

A música religiosa de Stravinsky, iniciada em 1926 com o texto do Pai Nosso em eslavônico eclesiástico, seria retomada neste período com a Sinfonia dos Salmos [1930] e a Missa para coro e sopros [1944-8]. Foi esta, ainda, uma época de reflorescimento da composição litúrgica em vários países europeus: a Missa de Stravinsky foi mesmo concebida para execução em igrejas. (GRIFFITHS, 1987, p. 123)

### Pós-modernidade

A pós-modernidade do final do século XX, em sua indiferença e relativismo, em sua insatisfação dentro de uma sociedade do bem-estar – que uma vez alcançada – não parecia responder a questões como as relacionadas com o existencial, tem propiciado que certos artistas expressem com uma linguagem poética e cheia de sensibilidade suas mais profundas inquietudes espirituais, e que olhem para os templos cristãos e seus santos como uma estimulante possibilidade e promissor suporte de algo novo (LOPEZ RASO, 2014, p. 63).



A pluralidade de técnicas e estéticas compreendidas sob o leque do pós-modernismo permite que artistas transitem por entre várias propostas.<sup>13</sup> É extremamente complexo “classificar” compositores com personalidades tão díspares sob a mesma nomenclatura, mas paradoxalmente várias abordagens semelhantes na busca pela espiritualidade através da música tem surgido através de várias vertentes distintas. Há diversos autores que constataam a existência de uma verdadeira **contracultura cristã** na música de concerto pós-moderna (ANDREOPOULOS, 2000; ARNOLD, 2014; COBUSSEN, 2008; LOPEZ RASO, 2014).

Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que cresceu como católico, inicialmente explorou sua espiritualidade no contexto desta religião, antes de migrar para outras filosofias de vida:

[...] podemos nos trazer, através da música, a um relacionamento com o que não podemos compreender, com o Sobrenatural, com Deus, com o Espírito que coordena tudo” (STOCKHAUSEN, *apud* COBUSSEN, 2008, p. 43)

Mesmo quando as composições [de Stockhausen] possuem nomes que reforçam a importância da forma abstrata, como Punkte (1952/62) e KontraPunkte (1952/53), Zeitmasse (1955/56), Gruppen (1955/57), Zyklus (1959), Carré (1959-60), Kontakte (1958-60) e Momente (1962-64/69), elas frequentemente revelam, em um

exame mais próximo, que são governadas por uma força que forma e transcende espaço e tempo via Geistig-Geistliche. (PETERS & SCHREIBER, 1999, p. 98)

Compositores como o italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) ou o húngaro György Ligeti (1923-2006) explorariam aspectos espirituais transversalmente em suas obras. Ambos produziram, entre outras obras, referências à Luz; o primeiro em *In nomine lucis* (1974) para órgão, executada na catedral de Speyer, Alemanha; o segundo, em sua obra *Lux aeterna* (1966) para coro misto. Deste compositor húngaro, há ainda um *Requiem* (1965) composto expressamente para uso em concerto.

James MacMillan pondera que todos os compositores oriundos de países da “Cortina de Ferro” que vieram após Shostakovich (1906-1975) foram pessoas profundamente religiosas, como Galina Ustvolskaya (1919-2006), Alfred Schnittke (1934-1998), Sofia Gubaidulina (n. 1931), Arvo Pärt (n. 1935) e Giya Kancheli (n. 1935) (ARNOLD, 2014, p. 29-30).

Em sua **Sinfonia** No. 3 (1963), intitulada “Sinfonia Sacra”, Andrzej Panufnik (1914-1991) reconstrói um cantochão medieval chamado Bogurodzica. Típico da Polônia, este canto era utilizado em ritos litúrgicos e também para invocações de guerra, constituindo assim quase que uma dupla significância para o povo polonês. Panufnik também utiliza a melodia do cantochão em outra seção desta obra para simbolizar três visões, como explanado

<sup>13</sup> Discussões acerca do pós-modernismo musical fogem da proposta deste trabalho, sendo, contudo, extensivamente exploradas em BUCKINX (1998).



em suas notas: “As três Visões são baseadas nos intervalos entre as quatro primeiras notas da melodia Bogurodzica: uma segunda menor na Visão III, uma segunda maior na Visão II e uma quarta na Visão I. Assim, cada visão tem seu próprio som básico.”

Krzysztof Penderecki (n. 1933) utiliza os instrumentos de metal para simbolizar a natureza poderosa e assustadora da revelação divina na obra **O despertar de Jacó** (1974). Baseada na passagem bíblica Gênesis 28: 16, em que Jacó acorda de um sonho e diz: “Verdadeiramente o Senhor está neste lugar e eu não sabia disso”, e então ele afirma como uma epifania: “Quão temível é este lugar! Não é nada que não a casa de Deus, é o portão do paraíso”. A seção de metais inicia a obra representando a esfera “temível” e então Penderecki explora cores possíveis através da instrumentação como uma visão surpreendente. Além disso, o compositor emprega o silêncio após o clímax principal para criar um caráter sombrio representando o mistério da epifania de Jacó.

Propulsionado pelo Festival *Nieuwe spirituele muziek*, ocorrido em novembro de 1999 em Amsterdam, Holanda, *New Spiritual Music* (Nova Música Espiritual) teria sido o “último grande movimento no desenvolvimento da história da música do século XX que simultaneamente marca a transição para o século XXI” (COBUSSEN, 2008, p. 29-37). Então anunciado como “a solução para a crise na música clássica contemporânea”, este movimento apresenta o compositor estônio Arvo Pärt (n. 1935) como seu fundador, incluindo também, entre outros, Giya Kancheli (n. 1935) e o britânico John Tavener (1944-2013).

Arvo Pärt professa sua religiosidade cristã ostensivamente em seu estilo autointitulado *tintinnabuli* (“pequenos sinos”, em língua latina).<sup>14</sup> Sua música é, frequentemente, descrita como “uma mistura contemporânea, do Nordeste da Europa, de música medieval, cânticos da Igreja Ortodoxa e minimalismo - acomodando tudo o que os proponentes da *New Spiritual Music* consideraram como características essenciais: tonalidade (ou

<sup>14</sup> Em seus mais diferentes tamanhos e formatos, sinos tem sido notoriamente e amplamente utilizados em contextos sacro-litúrgicos. Compositores de música de concerto não tardariam a incorporar referências aos sons destes instrumentos em obras que façam alusão a uma aura religiosa ou mística. “Depois de terem durante muito tempo preenchido uma função musical, os sinos, no século XVI, tinham sido reservados a um papel de sinal e também de proteção mágica. Essa função já era desempenhada entre os antigos hebreus por pequenas campainhas cosidas sob as vestes do Grande Sacerdote: ‘Tu farás o manto do éfode inteiramente de estofa azul... porás romãs... entremeadas de campainhas de ouro... Quando ele entrar no santuário diante do Eterno e quando dele sair, ouvir-se-á o som das campainhas e ele de nenhum modo morrerá’ (Ex 28, 31-35). Os sinos

das igrejas cristãs, instalados no interior das mesmas, serviram, inicialmente, na Idade Média, para sustentarem o canto da comunidade. Em número de quatro (de onde vem o termo carrilhão, derivado de ‘quatrilhão’), eles davam a nota essencial dos modos eclesiásticos, bastando assim à sustentação do canto da assembleia. Tal função foi-lhes retirada em 1564 pelo Concílio de Erlangen (Alemanha) em benefício de missões litúrgicas e mágicas de um valor completamente diferente; a partir daí, colocados na parte externa das igrejas, eles devem ‘... chamar os fieis... rechaçar os maus espíritos, dissipar as tormentas, afastar o raio e as tempestades...’. Alguns desses efeitos eram igualmente esperados (...) do simples canto dos Salmos e da recitação de certas preces.” (COTTE, 1997, p. 127-128)



modalidade), andamentos lentos, stasis, simplicidade, repetição e tranquilidade” (COBUSSEN, 2008, p. 111).

[...] o estilo tintinnabuli é baseado em um sistema simples de relacionar nas manifestações horizontais e verticais do som – melodia e harmonia (escalas e tríades arpegiadas) ... O som característico da música tintinnabuli brota de uma mistura de escalas diatônicas e arpejos triádicos em que stasis harmônica é sublinhada pela presença constante (real ou implicada) da tríade tônica... a base do estilo tintinnabuli é uma textura a duas vozes (trabalhando sempre nota contra nota), consistindo de uma voz ‘melódica’ movendose majoritariamente de grau em grau a partir ou em direção um som central (frequentemente, mas nem sempre a tônica) e uma voz ‘tintinnabuli’ soando as notas da tríade tônica. (HILLIER, Arvo Pärt, *apud* COBUSSEN, 2008, p. 114)

Alfred Schnittke (1934-1998) faz uso de Canto Gregoriano e outros hinos religiosos típicos na maior parte de sua música. Na sua primeira sinfonia (1969-74), “o compositor revela sua visão apocalíptica” (POLIN, 1994), e sua quarta sinfonia (1983) demonstra seu posicionamento devido ao seu uso generoso de elementos religiosos.

Na minha [segunda] Sinfonia [1979] eu determino a mim mesmo uma tarefa de unir várias camadas culturais. Eu decidi estilizar a música ritual de três religiões: Ortodoxa, Católica, Protestante. Na Sinfonia há certos elementos do canto Znamenny, o coral luterano, o jubili do Canto Gregoriano, e também cantilação da Sinagoga, buscando encontrar uma base comum em suas diversidades. Para cumprir minha ideia

eu escolhi três sistemas de entonação típicos da música ritual dessas religiões. (Schnittke *apud* MOODY, 1989)

Sofia Gubaidulina (n. 1931), sobre sua obra *Introitus* (1978), um concerto para piano, explica a impressão que técnicas melódicas específicas representam para ela: “Espaço Cromático: muito expressivo e dramático; Espaço Diatônico: muito calmo e meditativo; Pentatônico: eu percebo este espaço como a esfera mais leve, mais elevada, sobrenatural.”

Gubaidulina afirma que no seu **Concerto para violoncelo** (1993) “os sons de sinos conduzem para um cluster bastante expressivo, e a música descende, para as profundezas do subconsciente.” É evidente que sinos são naturalmente associados a igrejas por causa de sua tradição, mas mais além, sons de sinos provocam diferentes sensações na plateia, ocasionalmente relacionado à consciência, despertar, sonhar acordado, entre outras sensações. Então é muito fascinante como Gubaidulina utiliza sinos para conduzir a música para a esfera do subconsciente.

Gubaidulina utiliza uma combinação de instrumentos como personagens em **Dois Caminhos** (1998), um concerto para duas violas e orquestra, uma comissão da New York Philharmonic e Kurt Masur. Os solistas representam Maria e Marta, as duas irmãs descritas nos Evangelhos de São Lucas e São João. Uma irmã demonstra uma alma meditativa e a outra é mais realista sobre questões da vida. A compositora descreve esta diferença por meio de exploração de cores e registros: uma viola executa escalas mais leves e ascendentes e a outra explora o som caloroso do registro grave. Esta peça



seria um exemplo da fascinação de Gubaidulina com as dimensões horizontal e vertical, o temporal e o supra-temporal que divide a realidade e o mistério da fé (JORDAN, 2008).

Características como alargamento de frases, ornamentação elaborada e intervalos microtonais são típicos da teoria musical bizantina e são utilizadas por compositores como Michael Adamis (n. 1929) e John Tavener (1944-2013).

Baseada em música bizantina, fragmentando-a e reorganizando-a, transformando-na e transcendendo-na, minha música tem como objetivo o desenvolvimento de uma abordagem que busque o absoluto através dos caminhos de uma tradição, do ethos e do simbolismo e das realizações as quais lançam uma luz diferente sobre o tratamento do Som e de nossos processos interiores de lidar com o abstrato (ADAMIS, 1995).

Sir John Tavener escreveu essencialmente obras religiosas. Sua música é um produto de pesquisas e experiências extensivas sobre cultura bizantina e a igreja ortodoxa. Para preservar e honrar esta tradição, ele inseriu alguns instrumentos antigos em sua música e aliou a instrumentos convencionais para atingir uma sonoridade folclórica.

Em *Theophany* (1993), o tambor bandir<sup>15</sup> é executado junto com a orquestra e com a gravação tape. Aqui, é possível seguir a ideia sobre o instrumento representando algo que outrora fora um implemento simbólico. O tambor bandir

possuía não apenas valor musical mas também importância figurativa para o povo Sufi.

Exemplos do emprego de instrumentos experimentais e modernos não devem ser negligenciados. Em *Theophany*, o compositor adota sons gravados como um símbolo. A gravação é executada durante toda a música, por aproximadamente 30 minutos. Os sons gravados, aqui, representam uma “imagem das energias não-criadas de Deus”, utilizando palavras gregas que significam “Eu sou”, faladas em registro grave. De acordo com o compositor, essas palavras significam “não há início, não há meio, não há fim: de fato não há dimensão finita”.

Na música dos séculos XX e XXI, silêncio é mais que um evento ocasional. É uma estratégia consciente na música e que pode ser empregada para propósitos simbólicos. Para John Tavener, o silêncio pode representar “uma catástrofe cósmica” decaindo para o fim, como em *Theophany*. Nesta obra, o compositor define vinte minutos de silêncio após o tutti apocalíptico.

Invocando o conceito de atingir sonoridades tradicionais através de instrumentos modernos, John Tavener compôs a notável obra *The Repentant Thief* (1990), em que o ladrão do título é o homem crucificado ao lado de Jesus Cristo que exclamou: “Lembre-se de mim quando você entrar em seu reino” e é confortado por Jesus, como descrito no Evangelho de São Lucas (Lc 23, 42). O compositor incluiu instruções em um esforço de alcançar um som de

<sup>15</sup> Bandir é um tambor antigo utilizado pelos Sufis para representar a “batida do coração”.



“instrumento folclórico grego” pelo clarinete (WHITE, s/d). Não é tão evidente na primeira instrução – “sopra, com molto rubato e espressione” – mas posteriormente torna-se cada vez mais claro na partitura quando o clarinete tem a seguinte instrução: “sopra, primitive, with fervor”.

Na obra *The last sleep of the Virgin* (1991), John Tavener emprega handbells como fundamentação para a esfera contemplativa da peça inteira. Apesar de handbells não possuírem a mesma sonoridade que sinos de igreja, eles também conduzem o ouvinte a uma impressão similar de profundidade e transcendência. Além disso, esta obra é baseada em modos bizantinos como o doxasticon.

Outra abordagem interessante é a obra *Towards the Son* (1982), em que John Tavener dá vida a doze sons cromáticos que literalmente se movem representando a “Procissão Ritual”. Aqui, as notas são o personagem real.

Na obra *Ekstasis* (2000), John Tavener separa a orquestra em três grupos simbólicos. A seção de metais representa Deus Pai, a seção de cordas representa Deus Filho e a seção de madeiras representa Deus Espírito Santo, assim completando a simbologia da Santíssima Trindade na doutrina católica. Solos de trompete, violino e oboé representam as “Luzes da Trindade”. O compositor não explica sua escolha por conexões específicas entre as seções e as três pessoas da Santíssima Trindade, apesar de ser possível deduzir que timbre e entonação poderiam ser a base de tal escolha, dados outros tratamentos similares em diferentes obras.

Uma das estratégias mais utilizadas por John Tavener em suas obras religiosas é o uso simbólico das cordas. Em *Tears of the Angels* (1995), por exemplo, todas as cordas são representações de anjos, enquanto o violino solo é “o líder entre os Anjos”. Para criar este efeito, todas as cordas estão em surdina, exceto o solo. O trinado executado pelo violino solo traz a impressão de um lamento, possivelmente representando as lágrimas.

O cello é usado como símbolo na obra *The Protecting Veil* (1987), ilustrando a vida e virtude da Virgem Maria. Esta obra foi criada para celebrar a aparição mística da Virgem em uma igreja em Constantinopla, uma festividade da igreja ortodoxa chamada Festa do Véu Protetor da Mãe de Deus. O compositor afirma que tentou “capturar alguns dos quase cósmicos poderes da Mãe de Deus. O cello representa a Mãe de Deus e nunca sessa de cantar. Pode-se pensar das cordas como uma gigante extensão de sua canção sem fim.” O cello solo inicia em um registro muito agudo com uma melodia cantábil que bem poderia ser cantada por uma voz feminina ou infantil, apesar de não ser possível sustentar como a partitura sugere, já que o tema é uma “canção sem fim” em legato, como determinado pelo compositor. É interessante notar que a relação entre a orquestra não possui nenhuma seção tutti sem a parte solo. Mesmo quando a orquestra inteira toca junto ao solista, o cello permanece acima de todos os sons ao invés de fazer parte da sonoridade orquestral, mostrando a presença duradoura e perene do poder cósmico da Virgem Maria, um aspecto essencial da crença nas igrejas católica romana e bizantina.





Na obra *Wake Up... and Die* (1996), John Tavener dialoga entre a orquestra de cellos e o solista de cello sobre morte e ressurreição: a morte imaginada neste mundo para despertar no reino de Deus, um dos princípios do Credo Ortodoxo. Nesta peça mística, o cello representa “a mente individual morrendo e a mente individual despertando”. O início é um longo solo em caráter modal que se assemelha a canções antigas e leva o ouvinte a um estado de lembrança, reflexão e paz. O compositor trabalha com melodias modais ascendentes e descendentes, por vezes em glissandi, o que possivelmente representam a flutuação de pensamentos na “mente individual” que busca salvação, o grande mistério da vida e morte por uma perspectiva puramente humana. É relevante observar os meios pelos quais uma melodia pode ser criada ou modificada para servir uma ideia mística em particular. Em *Wake up... and Die*, para satisfazer a ideia de despertar para Deus e ao mesmo tempo morrer para o mundo ordinário, Tavener decide criar uma palíndrome complexa para a melodia do cello. Quando a orquestra posteriormente se une ao solista, o compositor também constrói uma figura palindrômica para persistir na ideia bidimensional.

A obra *Black Angels* (1970) para quarteto de cordas amplificado, de George Crumb (n. 1929) é uma espécie de parábola, com Deus e o diabo em polarização, e incorpora associações musicais tais como o *diabolus in musica* (trítone), o *Dies Irae*, a sonata *Trillo di diavolo* de Giuseppe Tartini (1692-1770),

e significações tradicionalmente associadas aos números 7 e 13.

Sempre considerei música como uma... substância dotada de propriedades mágicas... Música é analisável apenas no nível mais mecanístico; os elementos importantes – o impulso espiritual, a curva psicológica, as implicações metafísicas – são compreensíveis apenas em termos propriamente musicais. (CRUMB, apud COBUSSEN, 2007, p. 185)

A obra *Rainbow Body* (2000), para orquestra sinfônica, de Christopher Theofanidis (n. 1967) foi inspirada em duas ideias: a fascinação do compositor por Santa Hildegard von Bingen (1098-1179) – de quem cita seu canto *Ave Maria, O Auctix Vite* – e a ideia oriunda do budismo tibetano de “corpo arco-íris”, em que quando um ser iluminado morre fisicamente, seu corpo é diretamente absorvido pelo universo como energia, como luz. Theofanidis viu no conceito oriental uma perfeita metáfora para a música de Santa Hildegard (THEOFANIDIS, s/d).

### Considerações finais

Este trabalho buscou realizar um levantamento não-exaustivo da música de concerto com referências à religiosidade cristã. Foi constatado que há uma tradição de música religiosa para a sala de concertos, abarcando diferentes técnicas e estéticas, ao longo de vários períodos históricos e escolas nacionais. Verifica-se, em uma análise superficial, que uma parcela considerável do repertório discutido nesta abordagem realiza frequentes referências à religião seja



através de elementos para-musicais - cujas principais fontes seriam textos bíblicos e teológicos, orações, contextos, personagens, lugares, fatos e acontecimentos associados à religião -, ou elementos oriundos da música sacra.

No primeiro caso, a **Carta aos Artistas** promulgada pelo Papa João Paulo II fundamenta esta escolha estética:

A Sagrada Escritura tornou-se, assim, uma espécie de 'dicionário imenso' (P. Claudel) e de 'atlas iconográfico' (M. Chagall), onde foram beber a cultura e a arte cristã. O próprio Antigo Testamento, interpretado à luz do Novo, revelou mananciais inexauríveis de inspiração. Desde as narrações da criação, do pecado, do dilúvio, do ciclo dos Patriarcas, dos acontecimentos do êxodo, passando por tantos outros episódios e personagens da História da Salvação, o texto bíblico atizou a imaginação de pintores, poetas, músicos, autores de teatro e de cinema. Uma figura como a de Job, só para dar um exemplo, com a problemática pungente e sempre actual da dor, continua a suscitar conjuntamente interesse filosófico, literário e artístico. E que dizer então do Novo Testamento? Desde o Nascimento ao Gólgota, da Transfiguração à Ressurreição, dos milagres aos ensinamentos de Cristo, até chegar aos acontecimentos narrados nos Actos dos Apóstolos ou previstos no Apocalipse em chave escatológica, inúmeras vezes a palavra bíblica se fez imagem, música, poesia, evocando com a linguagem da arte o mistério do 'Verbo feito carne'.

Tudo isto constitui, na história da cultura, um amplo capítulo de fé e de beleza. Dele tiraram proveito sobretudo os crentes para a sua experiência de oração e de vida. Para

muitos deles, em tempos de escassa alfabetização, as expressões figurativas da Bíblia constituíram mesmo um meio concreto de catequização. Mas para todos, crentes ou não, as realizações artísticas inspiradas na Sagrada Escritura permanecem um reflexo do mistério insondável que abraça e habita o mundo (WOJTYLA, 1999, p. 5).

No segundo caso, são abundantes os artifícios de intertextualidade. Alguns exemplos, no âmbito da escrita instrumental, incluiriam citação, paródia ou alusão ao repertório sacro, ou a alusões timbrísticas do universo cristão. A herança musical fundamental da Igreja Católica Romana é o Canto Gregoriano. Melodias típicas desta tradição são cantadas em ritos litúrgicos desde o século VII, executadas por coros religiosos, monges e posteriormente adaptadas a muitas peças seculares. Muitos dos cantos convencionais são registrados no **Graduale Romanum** – o livro oficial da Liturgia Romana – e se tornaram símbolos da Igreja Católica. É possível inferir que o simples fato de utilizar temas típicos transforma a música em um símbolo de uma cultura.

Espera-se que esta investigação possa contribuir para o aprofundamento e consolidação de pesquisas sobre o repertório com referências religiosas, em especial, cristãs. É nosso intuito que compositores contemporâneos sintam-se incentivados a criarem obras que abordem expressões de religiosidade cristã e que intérpretes sintam-se mais motivados a incluírem em seus programas obras que abracem esta temática.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMIS, Michael. "Within and beyond symbolism: an insight and a perspective of musical creation", in **Contemporary Music Review**, 12: 2, 1995, pp. 9-21. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/07494469500640131>, acesso em 13/10/2014.
- ANDREOPOULOS, Andreas. "The Return of Religion in Contemporary Music", in **Literature and Theology**, vol 14 n. 1, March 2000.
- ARNOLD, Jonathan. **Sacred Music in Secular Society**. Surrey: Ashgate, 2014.
- BEGBIE, J. S.; GUTHRIE, S. R. (ed). **Resonant Witness: Conversations between Music and Theology**. Grand Rapids: Eerdmans, 2011.
- BLOMSTEDT, Herbert. Berliner Philharmonic Digital Concert Hall, February 08, 2014. Disponível em: <http://www.digitalconcerthall.com/en/concert/16886/blomstedt-hindemith-berlioz> (acesso: 27/09/2014)
- BUCKINX, B. **O Pequeno Pomo – ou a história da música do pós-modernismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- CHUA, Daniel K. L. Music and Joy - a position paper. Yale Center for Faith & Culture consultation on "Joy and Human Well-Being", September 19-20, 2014. Disponível em: [http://faith.yale.edu/sites/default/files/chua\\_music\\_and\\_joy.pdf](http://faith.yale.edu/sites/default/files/chua_music_and_joy.pdf), acesso: 01/10/2016)
- CINTRA, Celso. Reflexões sobre o sagrado na música. **Artefilosofia**, vol 16. Ouro Preto: UFOP, 2014, pp. 90-102.
- COBUSSEN, Marcel. Music and Spirituality: 13 Meditations around George Crumb's Black Angels. **CR: The New Centennial Review**, vol 7 n. 1, Spring 2007, pp. 181-211.
- COBUSSEN, Marcel. **Thresholds: Rethinking Spirituality through Music**. Hampshire: Ashgate, 2008.
- COTTE, Roger J. V. **Música e Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CRUMB, George. **The Official George Crumb Website**, s/d. Disponível em: <http://www.georgecrumb.net>, acesso: 01/10/2016)
- EDWIN FORT, Jr., Robert. **An Analysis of L'Ascension for organ by Olivier Messiaen**. Master of Music diss. Rochester: University of Rochester, 1956.
- FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- GARBINI, Luigi. **Breve história de la música sacra**. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- GRIFFITHS, Paul. MESSIAEN, Olivier. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy2.lib.umanitoba.ca/subscriber/article/grove/music/18497>, acesso em 09/10/2014.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1997.
- HAMEL, Peter Michael. **O autoconhecimento através da Música**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOHNSON, Robert Sherlaw. **Messiaen**. Berkeley: University of California Press, 1989.
- JORDAN, Michael C. (ed). Preface. **Logos: a Journal of Catholic Thought and Culture**, vol 11, n. 2. Spring 2008. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/log/summary/v011/11.2jordan.html>, acesso: 03/10/2014.
- KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LOPEZ RASO, Pablo. El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica. **Revista Estúdio – artistas sobre outras obras**, vol 10. Lisboa, 2014, pp. 61-68.
- LUKOMSKY, Vera. "The Eucharist in my Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina", in **Tempo**, New Series, No. 206. September 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/945505>, acesso em 01/09/2014.



- MESSIAEN, Olivier. **L'Ascension. Quatre Meditations symphoniques pour orchestre.** France: Alphonse Leduc - Paris, 1948.
- MESSIAEN, Olivier. **Technique de Mon Langage Musical.** Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- MOODY, Ivan. "Music as a sacred art", in **Contemporary Music Review**, n.12: 2, 1995, pp. 23-34. Disponível em: [http:// dx.doi.org/10.1080/07494469500640141](http://dx.doi.org/10.1080/07494469500640141), acesso: 13/10/2014.
- MOODY, Ivan. "The Music of Alfred Schnittke", in **Tempo**, New Series, No. 168. March 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/944851>, acesso: 09/10/2014.
- PETERS, Günter; SCHREIBER, Mark. '...How Creation Is Composed': Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen. **Perspectives of New Music**, vol 37 n. 1. Winter 1999, p. 96-131.
- PIKE, Alfred John. **A Theology of Music.** Toledo, Ohio: The Gregorian Institute of America, 1953.
- POLIN, Claire. The Composer as Seer, but not Prophet. **Tempo**, New Series, No. 190. September 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/945472>, acesso em 03/10/2014.
- QUEIROZ, Flávio José Gomes de. "Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical", in **Ictus**, vol 7. Salvador: UFBA, 2006.
- RAUTAVAARA, Einojuhani. "On a taste for the infinite", in **Contemporary Music Review**, no.12: 2, 1995, p. 109-115. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/07494469500640211>, acesso: 13/10/2014.
- ROSEN, Charles. Church Music. **The Classical Style.** New York: Norton, 1972, pp. 366-375.
- ROSEN, Charles. Religion in the concert hall. **The Romantic Generation.** Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 590-598.
- SALIERS, Don E. **Music and Theology.** Nashville: Abingdon Press, 2007.
- STOLBA, K. Marie. **The development of Western Music: a history.** Burr Ridge: McGraw-Hill, 1998.
- STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. A Música e a Igreja. **Conversas com Igor Stravinski.** Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 102-103.
- TAVENER, John. **Ekstasis.** London: Chester Music Ltd., 2000.
- \_\_\_\_\_. **In the Highest.** London: Chester Music Ltd., 2001.
- \_\_\_\_\_. **The Last Sleep of the Virgin.** London: Chester Music Ltd., 1991.
- \_\_\_\_\_. **The Protecting Veil.** London: Chester Music Ltd., 1988.
- \_\_\_\_\_. **The Repentant Thief.** London: Chester Music Ltd., 1990.
- \_\_\_\_\_. **Tears of the Angels.** London: Chester Music Ltd., 1995.
- \_\_\_\_\_. **Theophany.** For orchestra and tape. London: Chester Music Ltd., 1994.
- \_\_\_\_\_. **Towards the Son: Ritual Procession.** London: Chester Music Ltd., 1982
- \_\_\_\_\_. **Wake Up... and Die.** London: Chester Music Ltd., 1996.
- THEOFANIDIS, Christopher. Rainbow Body (2000) for orchestra. Program Notes, s/d. Disponível em: [http://www.theofanidismusic.com/programnotes\\_Rainbow\\_Body.html](http://www.theofanidismusic.com/programnotes_Rainbow_Body.html), acesso: 01/07/2015.
- WHITE, Michael. Musical Sales Classical, under "Programme Notes", Disponível em: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/8551>, acesso: 19/10/2014.
- WOLFF, Werner. **Anton Bruckner: rustic genius.** New York: Cooper Square Publishers, 1973.
- WOJTYLA, Karol Jozéf. **Carta do Papa João Paulo II aos Artistas.** Vaticano, 4 de abril de 1999. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/john-paulii/pt/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](https://w2.vatican.va/content/john-paulii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html) (acesso: 01/10/2016)



---

<sup>1</sup> Doutora em música pela UFBA. Estudou nas instituições Northern Illinois University, Duquesne University, Carnegie Mellon University, Bowdoin Music Festival e Aspen Music Festival.

<sup>2</sup> Mestre em regência instrumental pela Universidade de Manitoba, Canadá (2016). Atualmente é regente residente da Sociedade de Concertos de Brasília.