

UMA SCHOLA CANTORUM NA SÉ DE ANGRA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Luís Henriques
Universidade de Évora

Em 1905 foi fundada na Sé de Angra uma Schola Cantorum, no âmbito das iniciativas decorrentes da promulgação do Motu Proprio *Tra le sollecitudini* pelo Papa Pio X sobre a música sacra. De acordo com a imprensa local, que seguiu os desenvolvimentos conducentes à instalação da instituição de ensino musical, esta foi uma das primeiras iniciativas do género no território português, e os seus agentes também dos primeiros portugueses a fazerem formação nesta reforma musical em Roma. No entanto, a escassez de atenção dada ao estudo do real impacto do Motu Proprio no universo musical religioso português, aliado aos poucos estudos existentes estarem demasiado focados numa análise exaustiva do conteúdo do respetivo documento (que, tal como as disposições tridentinas respeitantes à música sacra, não podem ser interpretadas à letra), e as suas implicações na liturgia (e não no desenvolvimento da música no âmbito da liturgia), não nos permite perspetivar a veracidade destas afirmações nem, tão pouco, sobre a sua influência em Portugal.

Antes de passar ao contexto angrense e a fundação da Schola Cantorum local, é necessário analisar o conteúdo do Motu Proprio de Pio X, bem como os aspetos fulcrais e repertórios de incidência do documento. O Motu Proprio *Tra le sollecitudini* foi promulgado por Pio X a 23 de novembro de 1903, simbolicamente datado com o dia da festa de Santa Cecília, padroeira dos músicos, possivelmente com o intuito de reforçar o documento.

Uma análise exaustiva deste documento serve como introdução ao capítulo sobre o seu impacto no contexto inglês no estudo de T. E. Muir (2008) sobre a música católica em Inglaterra. Embora circunscrita a um contexto particular, a sua análise do conteúdo do Motu Proprio serve como base para se compreender a iniciativa tomada na Sé de Angra. Muir identifica um conjunto de motivos que conduziu a uma tentativa oficial de apertar o controlo da Igreja Católica sobre a sua música no início do século

XX, sendo central nesse processo a promulgação do Motu Proprio. O autor identifica ainda quatro linhas orientadoras do documento: o estilo de música aceite; a relação entre a música e a liturgia; os métodos de interpretação musical e regulamento para a aplicação das orientações anteriores (Muir, 2008: 185).

No que diz respeito ao estilo, Pio X partiu de três princípios básicos: que a música da Igreja deveria ser sacra; que a mesma deveria ser “verdadeira arte” e que o repertório deveria estar ainda universalmente disponível de modo a ser acessível a toda a Igreja Católica (Muir, 2008, 185). Conclui que “o canto gregoriano foi sempre tido como o modelo supremo da música sacra, por isso é legítimo colocar a seguinte regra: quanto mais próxima uma composição musical estiver deste em movimento, inspiração e estilo da forma gregoriana, mais sacra e litúrgica ela se torna” (Muir, 2008, 185).

O cantochão foi, assim, o ponto central, pelo qual a restante música da Igreja seria julgada. Pio X ordenou esforços adicionais para restaurar o uso do canto gregoriano pelo povo, para que os fiéis tomassem novamente uma parte ativa nos ofícios eclesiais, como era o caso “nos tempos antigos” (Muir, 2008, 185). O repertório seguinte em termos de valor e importância centra-se na polifonia vocal do Renascimento, referindo o documento que “as qualidades acima mencionadas também possuídas em excelente grau pela polifonia clássica, especialmente a da escola romana, que atingiu grande perfeição no século XVI com as obras de Palestrina” (Muir, 2008, 185). Aqui, o repertório mencionado sugere ser aquele escrito após o Concílio de Trento (portanto, a partir de meados de quinhentos), sendo a referência direta à chamada “escola romana” e a Palestrina um indicador de que deveriam prevalecer os compositores associados a Roma e às instituições papais, bem como aqueles pertencentes a um círculo palestriniano, continuadores do estilo deste compositor. Reportam-se aqui nomes como os de Francesco Soriano, Giovanni Mateo Asola, Giovanni e Felice Anerio, entre outros. A relevância dada a esse repertório assentava na “concordância admirável da polifonia com o canto gregoriano, modelo supremo de toda a música sacra”. Neste caso, o alto estatuto dado à polifonia renascentista devia-se à sua consequente associação ao cantochão, especialmente ao estilo de cantochão medido em uso na Renascença e utilizado ao longo do século XIX (Muir, 2008: 185-186).

O documento também contempla um outro estilo de música, denominada como “moderna”, aceite no repertório sacro. Pio X aceitava que “a Igreja havia sempre reconhecido e favorecido o progresso das artes [...] consequentemente, a música “moderna” sendo também admitida na Igreja” (Muir, 2008: 186). No entanto, como a música moderna se havia desenvolvido servindo sobretudo usos profanos, recomendava-se algum cuidado na sua introdução, de modo que as composições musicais no estilo moderno admitidas na Igreja não contenham elementos profanos. Fossem esses elementos reminiscências de motivos utilizados no teatro ou outros, mesmo que não fossem populares à época da composição da obra musical sacra, deveriam os mesmos ser analisados e excluídos uma vez que não eram apropriados (Muir, 2008: 186).

Pio X mostrou no Motu Proprio uma particular preocupação com a relação entre a música e a liturgia. Em particular, o Papa exigiu o uso exclusivo do latim nas cerimónias litúrgicas solenes, bem como uma estrita fidelidade ao texto e respetivas rubricas litúrgicas. Deste modo, quando os textos fossem tratados musicalmente e a forma que tomavam deveriam ser realizados de acordo com a função litúrgica (Muir, 2008: 186). Não era aceitável confundir essa ordem por vontade do compositor, nem tão pouco, omiti-la ou invertê-la. Assim, não era admitida a alteração, inversão ou repetição indevida dos textos, bem como quebra de sílabas. O compositor teria de apresentar o texto “de uma forma inteligível para que os fiéis o pudessem ouvir”. Uma vez que a integridade do texto teria de ser respeitada, este não poderia ser dividido em vários andamentos. Esta era uma clara referência ao estilo sacro concertado que vigorava desde pelo menos o século XVII e com maior ênfase na divisão das composições no século XIX. A título de exemplo, refira-se como era habitual estruturar formalmente o Gloria na missa alla napolitana (geralmente constituída por Kyrie e Gloria). Este uso de dividir o Gloria por volta de dez andamentos, que compreendiam coros tutti, arias solistas, duetos, etc. sobre pequenas porções do texto desta rubrica, infringia claramente estes princípios do Motu Proprio, o que sugere terem os mesmos sido redigido para os contradizer. O estilo de missa alla napolitana estava também em dissonância com a terceira área em que incidia o documento, no respeitante à música não se sobrepor à liturgia. Neste aspeto, o documento refere que não se deveria fazer espe-

rar o celebrante no altar enquanto a música era interpretada (Muir, 2008: 186). A missa alla napolitana com as suas numerosas divisões poderia durar cerca de uma hora só nas rubricas do Kyrie e Gloria, daí esta recomendação sugere uma indicação sobre as práticas composicionais do século XIX. Deve ser considerada como uma infração grave quando “a liturgia é colocada num plano secundário no âmbito das funções eclesiásticas e, em certa forma, ao serviço da música, porque ela é uma mera parte da liturgia e sua humilde servidora (Muir, 2008: 186).

Estas questões em torno da liturgia conduzem à atenção dada no Motu Proprio ao papel desempenhado pelo coro. O ponto 12 do documento refere que “com exceção do celebrante no altar e dos ministros [...] todo o restante do canto pertence ao coro dos Levitas e, deste modo, aos cantores na igreja, mesmo quando estes são leigos e tomam o lugar do coro eclesiástico (Muir, 2008: 186). Este ponto tem um duplo interesse: por um lado, o ênfase no coro contradiz a esperança de Pio X de que as assembleias pudessem participar ativamente no canto do repertório de cantochão que se queria restaurado e, por outro, mostra que, para ele, um coro de leigos, enquanto substitutos dos eclesiásticos, tinha um ofício litúrgico (Muir, 2008: 186). Por estas diretrizes se percebe porque os solos vocais, embora não sendo proibidos, foram colocados num plano secundário, assim como as mulheres teriam de ser excluídas dos coros (Muir, 2008: 186).

A apresentação do texto litúrgico era um dos principais fatores por detrás da proibição do repertório profano, mas também de instrumentos musicais com conotações profanas. Para além do órgão, mais nenhum instrumento poderia ser utilizado sem permissão especial do bispo local, enquanto os pianos e outros instrumentos de precursão estavam banidos desde o início (Muir, 2008: 186). Até mesmo no caso do órgão, era suposto o instrumento manter e acompanhar o coro, as composições musicais não poderiam ser precedidas por prelúdios instrumentais, nem o canto poderia ser interrompido por intermédios instrumentais (Muir, 2008: 186-187).

O ênfase na liturgia também residia nos regulamentos para a aplicação do Motu Proprio. Esperava-se de cada seminário, que não só estabelecesse uma schola cantorum para a prática do cantochão, mas que proporcionasse a aprendizagem da “música figurada litúrgica” (música polifónica e outras composições para mais que uma voz), bem como a organização de

palestras e outro tipo de bases teóricas do foro académico nos princípios e leis da música sacra (Muir, 2008: 187). Deste modo, o clero iria adquirir a experiência litúrgica e musical necessária para ditar os moldes com que a música se desenvolveria na Igreja em geral. O controlo da música sacra acabaria, assim, por ser retirado das mãos dos leigos, sempre suspeitos das suas associações profanas, passando inteiramente para o plano eclesiástico. Entretanto, Pio X exigia que cada catedral reestabelecesse uma *schola cantorum* para a prática do cantochão e encorajava as igrejas paroquiais a tomarem a mesma iniciativa. Comissões “compostas por pessoas realmente competentes na música sacra” deveriam ser também estabelecidas em cada diocese. Estes indivíduos “não só estavam encarregues de ver se a música é boa por si mesma, mas também se estava adaptada às capacidades dos cantores e se era bem interpretada” pelos mesmos. Uma vez mais, o ênfase na correta transmissão do texto é de central importância no documento (Muir, 2008, 187).

No referente à fundação e instalação da *Schola Cantorum* na Sé de Angra, é possível seguir o desenvolvimento destes processos através da imprensa local, nomeadamente do *Peregrino de Lourdes*, periódico católico dirigido pelo cónego José Alves da Silva entre 1887 e 1907 (Reis Leite, 2021). Esta publicação noticiou, não só os desenvolvimentos da *Schola Cantorum*, com também uma série de textos, na sua maioria assinados pelo cónego Monsenhor António Maria Ferreira (que aderiu fervorosamente ao projeto da *Schola*) nos quais foram traduzidos e delineados os parâmetros com que o *Motu Proprio* seria implementado na diocese açoriana.

As primeiras notícias sobre o *Motu Proprio* de Pio X em Angra do Heroísmo surgem ao longo do ano de 1904 em vários artigos na imprensa local e a publicação da tradução portuguesa do documento ([sem autor], 1904), intensificando-se nos primeiros meses de 1905 (Henriques, 2012: 56). No *Boletim do Governo Ecclesiastico dos Açores* de fevereiro de 1905 (também publicada n' *O Peregrino de Lourdes* de 1 de abril) uma provisão datada de 28 de fevereiro do Vigário Capitular Monsenhor António Maria Ferreira sobre a promulgação do documento papal. Nesta provisão Monsenhor Ferreira, aproximando-se a Semana Santa, recomenda “pois, com a mais viva instancia se cumpra em todo este Bispado o *Motu Proprio* [...]”

lembrando que [...] se acha desde ha muito inteiramente prohibido o uso do Orgão e de quaesquer instrumentos nas augustas funções litúrgicas da Semana Santa" (Ferreira, 1905: 34).

Neste período surge também uma série de artigos n'O Peregrino de Lourdes intitulada "Canto Ecclesiastico" com alguns subtítulos como "Schola Cantorum", alertando para a necessidade de criar uma instituição deste tipo na Catedral, "Restauração do canto-chão", sobre a reintrodução do cantochão como o principal repertório litúrgico, bem como a "necessidade do ensino oral e pratico do canto-chão", tópicos pertinentes e, em certa forma, introdutórios à fundação da Schola Cantorum em Angra.

Na provisão de fevereiro, o Cónego Ferreira refere que uma das primeiras medidas tomadas foi o envio do então mestre de capela da Catedral de Angra, o Padre José Maria do Nascimento, a Lisboa para se inteirar das novas diretrizes decorrentes do Motu Proprio de Pio X. Nascimento viaja para Lisboa a 24 de setembro de 1904 sem, contudo, se conhecer mais detalhes sobre quais os estudos que aí realizou nem qual a instituição, possivelmente, a Catedral lisboeta (Henriques, 2012: 57). Todavia, sabe-se que esteve por esse tempo em Lisboa o franciscano Eusébe Clop de Sonnières, encarregado em 1900 pela Ordem Franciscana do restauro do cantochão desta ordem. Nascimento poderá ter contactado com Sonnières em Lisboa, uma vez que o nome deste último surge várias vezes nos já mencionados artigos "Canto Ecclesiastico" publicados n'O Peregrino de Lourdes ([sem autor], 1905).

Nascimento permaneceu em Lisboa até dezembro de 1904, viajando nesse mês para Roma onde, segundo a imprensa angrense, era o único português que rumou a essa cidade para estudar as novas diretrizes do Motu Proprio. Tal como no caso de Lisboa, também no que diz respeito a Roma, a imprensa não refere em que instituições estudou (Henriques, 2012: 57).

O mestre de capela regressou a Angra do Heroísmo em fevereiro de 1905. O seu regresso coincide com o já referido período em que são publicados vários artigos sobre o canto eclesiástico que, embora não assinados, poderão ter tido o cunho de Nascimento dado o nível de detalhe. Em março de 1905 Nascimento abriu uma aula de música na Catedral (que funcionava semanalmente, à quinta-feira) em que, para além da própria capela, também participava o restante pessoal da Catedral (Henriques, 2012: 57).

A aula de música começou a produzir resultados algumas semanas depois, anunciando a imprensa que se havia cantado uma *Ladainha* e um *Tantum ergo* em cantochão durante as cerimónias na Catedral (Henriques, 2012: 57). No entanto, foi durante a Semana Santa, em abril de 1905, que a aula de música orientada por Nascimento, começou a produzir efeitos. Contrariamente aos anos anteriores, na Semana Santa de 1905 a música das cerimónias foi exclusivamente a cappella, tendo grande parte do repertório cantado sido em cantochão, cantando-se também um conjunto de motetes a cappella do mestre de capela Nascimento (Henriques, 2012: 57). A imprensa local dividiu-se entre o elogio do restauro do repertório gregoriano e as novas composições em acordo com o *Motu Proprio*, mas também surgiram várias opiniões desfavoráveis à austeridade do repertório interpretado, contrario aquele realizado nas últimas décadas de oitocentos, habitualmente em estilo concertado (Henriques, 2012: 57).

Por iniciativa do Deão José dos Reis Fischer (sob proposta do Vigário Capítular) o Cabido deliberou, em sessão de 3 de maio de 1905, a fundação de uma *Schola Cantorum* na Catedral (Pereira, II, 1954: 469). Foi a *Schola* instalada na sala, sobre a Sacristia do Cabido, onde funcionava o antigo Tribunal Eclesiástico, tendo-se iniciado as obras de adaptação do espaço nas primeiras semanas de maio de 1905.

A *Schola Cantorum* foi inaugurada a 4 de junho de 1905. Tinha como função primordial formar crianças para a prática do cantochão nos serviços litúrgicos da Catedral. Segundo as disposições do Cabido, deveriam frequentar esta *Schola* cerca de trinta crianças, às quais se juntariam dez cantores adultos da capela da Catedral. Todas as crianças teriam assento no coro, sendo acompanhadas em todas as cerimónias pelo diretor nomeado para a *Schola*. Para além da aula de música, as crianças teriam também aula de Português e Catequese. Foi nomeado como primeiro diretor desta instituição o mestre de capela Padre José Maria do Nascimento, sendo também nomeado como seu auxiliar o Minorista Dr. Francisco Lourenço Jorge (Henriques, 2012: 57).

Desconhece-se quais os manuais teóricos utilizados no ensino na *Schola Cantorum*, mas depreende-se que estivessem atualizados ao que se ensinava no âmbito das diretrizes do *Motu Proprio*, uma vez que o seu diretor havia feito formação nessas mesmas diretrizes em Lisboa e, posteriormen-

te, em Roma. Muito possivelmente, a Schola utilizaria as publicações teóricas de Sorinières, utilizadas por Nascimento enquanto professor na Aula de Música e Canto Gregoriano no Seminário de Angra (Henriques, 2012: 57).

O método “de canto litúrgico” expõe de uma forma bastante clara a técnica vocal para o canto gregoriano. Todavia, o autor, antes de chegar concretamente à parte técnica, deixa algumas advertências aos mestres. Deste modo, trata primeiramente o processo de escolha das vozes: “uma boa voz não é a voz forte, mas a voz doce e sonora, condição que se revela pela boa organização de saúde, pelo bom ouvido e pelo sentimento musical”. O mestre deveria, por conseguinte, “escolher d’entre os que se propõe, os de imaginação viva, de sentimentos delicados e piedosos” ([sem autor], 1905). Para esta seriação, dever-se-ia estudar o comportamento dos pais dos alunos. Se estes vivessem de acordo com os parâmetros da Igreja, então poderiam estimular as crianças a aprenderem a música dentro dos padrões estabelecidos. Deveriam fazer parte da Schola Cantorum, para além das crianças, que, de preferência, deveria também frequentar a catequese, também adultos “a quem Deus tiver concedido boa vontade, algum ouvido musical e muito gosto pelas cerimónias e ritos do culto catholico” ([sem autor], 1905). Este último ponto exclui, de forma indireta, qualquer ligação ao universo musical profano, mais concretamente, ao teatro.

O mestre da Schola Cantorum deveria escolher do Ordinário da Missa algumas rubricas no quinto e sexto tons para servirem de iniciação aos alunos. Este também deveria iniciar um processo de popularização de algumas melodias do canto gregoriano, de forma a estabelecer uma relação entre a Schola Cantorum e o povo presente nas cerimónias litúrgicas. São referidos exemplos de monodia (cujas melodias ainda sobrevivem ainda hoje na prática litúrgico-musical) que poderiam servir de início a este processo como Jesu Redemptor omnium, Ave Maria, Salve Regina ou Te Deum laudamus, assim como outros hinos, antífonas e outras melodias para o tempo do Advento, Quaresma e Semana Santa ([sem autor], 1905).

De forma a que os alunos da Schola Cantorum pudessem desenvolver as suas capacidades vocais, nomeadamente exercícios de técnica vocal, são propostos alguns respeitantes à modalidade inerente à prática do canto-

ção. Os exercícios propostos são bastante básicos, avançando gradualmente em termos de dificuldade técnica e complexidade modal. O mestre car aos alunos o seu sentido e o carácter que deveria ser utilizado na sua interpretação musical.

Deste modo, a ideia de uma Schola Cantorum, parece renascer na Catedral de Angra no início de 1905, no âmbito da promulgação do Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de Pio X. Nela seguem-se as diretrizes do documento, com mais formação adicional realizada pelo seu primeiro diretor nos centros de maior importância para a difusão da nova reforma musical. Estas assentavam num revivalismo do canto gregoriano e da polifonia vocal sacra, com um controlo apertado de outros repertórios e rejeição de grande parte do repertório concertado herdado do século XIX. No entanto, e embora tenha começado com grande fôlego e entusiasmo, fruto de uma adesão fervorosa das mais altas instâncias da Catedral angrense, o projeto da Schola Cantorum da Sé de Angra parece ter-se diluído de forma gradual, uma vez que nos anos seguintes vai desaparecendo do noticiário local, talvez fruto do desaparecimento do seu mestre, o Padre Nascimento, ou em resultado dos tempos republicanos instalados cinco anos mais tarde.

Bibliografia

Ferreira, A. (1905). "O Motu Proprio de Sua Santidade Pio X Sobre a Música Sacra". *O Peregrino de Lourdes*, n. 829.

Ferreira, A. (1905). "Provisão". *Boletim do Governo Ecclesiastico dos Açores*, n. 393, 33-34.

Henriques, L. (2012). "Ensinar segundo o modelo do Motu Proprio de Pio X: A Schola Cantorum estabelecida na Sé de Angra do Heroísmo". *Revista Portuguesa de Educação Artística*,

Muir, T. E. (2008). *Roman Catholic Church Music in England, 1791-1914: A Handmaid of the Liturgy?*. Burlington: Ashgate.

Pereira, J. (1954). *A Diocese de Angra na História dos seus Prelados*. Vol. II. Angra do Heroísmo: Liv. Andrade.

Reis Leite, J. (2021). "Silva, José Alves da (monsenhor)". *Enciclopédia Açoriana* (consultado a 19-01-2021)

<http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=10087>

[sem autor] (1904). "Actos da Sancta Sé. Motu Proprio de Sua Santidade Pio X sobre a Musica Sacra". Boletim Eclesiástico dos Açores, 353-365.

[sem autor] (1905). "Canto Ecclesiastico", O Peregrino de Lourdes, n. 847.