

## UMA BREVE APRECIAÇÃO DO REPERTÓRIO PIANÍSTICO COM REFERÊNCIAS À RELIGIOSIDADE CATÓLICA

Fabiola Pinheiro<sup>1</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. Sendo o piano um instrumento de extrema importância na música ocidental, cogitou-se investigar, no repertório destinado a esse instrumento, obras com abordagem religiosa cristã/católica. Neste trabalho, é realizado um breve levantamento de repertório pianístico que realiza referências ao universo católico. Faz-se necessário, aqui, apresentar três recortes de compositores ou estéticas distintas que, cada qual a seu modo, contribuíram significativamente, em quantidade e qualidade, para o enriquecimento do repertório pianístico com referências à religiosidade católica: os compositores Franz Liszt (1811-1886) e Olivier Messiaen (1908-1992) e a estética pós-moderna. Espera-se que esta investigação possa contribuir para o aprofundamento e consolidação de pesquisas do repertório pianístico com referências religiosas, em especial, católicas. É nosso intuito que pianistas 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: piano; estudos de repertório; catolicismo.

### A BRIEF APPRECIATION OF THE PIANO REPERTOIRE WITH CATHOLIC RELIGIOUS REFERENCES

### Abstract

Composers' personal convictions are often of prominent implication in their works – among them, certainly their spiritual and/or religious beliefs. Since the piano is an instrument of extreme importance in Western Music, it has been thought to encompass, in its vast repertoire, works of Christian/Catholic connotation. In this examination, a brief survey of the piano repertoire that refers to the Catholic universe is made. It has been necessary to present three samples of distinct composers or aesthetics that contribute significantly, in quantity and quality, for the enrichment of the piano repertoire with references to the Catholic religiosity: composers Franz Liszt (1811-1886) and Olivier Messiaen (1908-1992), as well as the post-modern aesthetics. It is expected that this investigation may contribute to deepen and consolidate research of the piano repertoire with religious references, especially Catholic in nature. It is our desire that pianists 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: piano; repertoire studies; Catholicism.

---

1. Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia. Pianista com formação musical pela UFPB e UFBA e estudos nas instituições Northern Illinois University, Duquesne University e Carnegie Mellon University.  
Contato: fabiola.o.f@hotmail.com

Compositores muitas vezes demonstram, em suas obras, várias de suas convicções pessoais. Entre elas, certamente figuram as suas crenças espirituais e/ou religiosas, como atestam vários autores (ANDREOPoulos, 2000; ARNOLD, 2014; BEGBIE & GUTHRIE, 2011; BRUHN, 2002; COBUSSEN, 2008; GODWIN, 1995; HAMEL, 1995; LOPEZ RASO, 2014). Reciprocamente, grandes compositores figuram entre proeminentes músicos atuantes em contextos sacros. Dessa forma, não só esses artistas têm sido constantemente engajados na liturgia, como também transferem elementos sacros para sua produção profana rotineiramente.<sup>2</sup>

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. (STRAVINSKY & CRAFT, 1999: 102)

Sendo o piano um instrumento de extrema importância na música ocidental – seja pela quantidade e qualidade de seu repertório, seja pelo expressivo número de seus grandes intérpretes, seja pela sua grande versatilidade, entre outras razões, cogitou-se investigar, no repertório destinado a esse instrumento, obras com abordagem religiosa cristã/católica.<sup>3</sup>

Esta pesquisa artística pretende ser original por apreciar a existência e a peculiaridade estética de um repertório pianístico com referências religiosas católicas. Consiste, em sua essência, em um levantamento não exaustivo de repertório pianístico, inspirado pela religiosidade cristã/católica. São incluídos também alguns precedentes da música para piano, como o repertório de cravo e virginal. Essa abordagem se limita ao repertório original para piano solo (ou instrumentos de teclado precursores deste), excluindo transcrições, música para piano a quatro mãos ou dois pianos e repertório concertante (piano e orquestra).

Nesta abordagem, são mencionadas, ainda que superficialmente, as fronteiras entre Música e Teologia (Teomusicologia<sup>4</sup>). Ainda assim, é uma abordagem realizada sob o ponto de vista do intérprete. Dessa forma, considerações mais aprofundadas sobre questões estéticas e/ou teológicas fogem ao escopo desta pesquisa.

## 1 Repertório pianístico com referência à religiosidade católica

Comumente, de bom grado, vinculamos a expressão do sentimento religioso, antes à sonoridade do órgão ou da orquestra que à percussão precisa e à ressonância limitada do piano. (...) O cravo se prestava ainda menos à tradução da emoção religiosa; e, na música de piano anterior à de Franck, se vemos Beethoven se elevar às sublimes regiões onde a alma contemplativa entrevê a mística concepção de um Ser supremo, ou Liszt afirmar seu catolicismo em obras que refletem suntuosamente as pompas gloriosas da Igreja Romana, em nenhuma outra parte encontramos essas queixas de um cromatismo sensível e meditativo, eco das mais inquietas aspirações humanas, nem esses grandes planos luminosos sobre que se espalham sonoridades consoladoras. (CORTOT, 1986: 29)

2. Principalmente entre os séculos XV e XVIII, boa parte dos músicos profissionais obtinha sua primeira formação musical em instituições educacionais associadas à igreja.

3. A questão da utilização ou não de instrumentos, mais precisamente de teclado, no contexto do culto religioso, em que a Igreja assume posições diversas ao longo dos tempos, foge ao escopo deste trabalho.

4. 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).

Desde os primórdios dos instrumentos de teclado, existe um repertório que mantém alguma relação com contextos religiosos. Haveria pelo menos três formas musicais pré-clássicas para instrumentos de teclado derivadas de práticas vocais religiosas: arranjos de cantochão, arranjos de corais luteranos e transcrições ou imitações de motetos polifônicos (FERGUSON, 1975: 13-19). Essa última categoria, por sua vez, daria origem à fuga.<sup>5</sup>

Entre os compositores tardo-renascentistas ingleses, vários deixaram peças para virginal baseadas em arranjos de cantochão. A peça *In Nomine* de John Taverner (1490-1545), integrante da coletânea *Mulliner's book* (1555), serviria de modelo para várias outras peças sobre o mesmo cantochão. Na mesma coletânea, encontramos, entre outras, peças como *Eterne rex altissime* e *Te per orbem terrarum* de John Redford (c. 1500-1547) e *Christe qui lux e Gloria tibi trinitas* de William Blitheman (c. 1525-1591).

Johann Kuhnau (1660-1722) considerava suas *Seis sonatas bíblicas* (c. 1700), inspiradas em temas do Antigo Testamento, como uma contrapartida ao gênero oratório. Programáticas, cada sonata como um todo relata uma história, e cada movimento retrata um episódio ou situação, representando um único afeto, como de praxe na música barroca. O compositor também incorpora hinos simbolicamente, como “*Aus tiefer not schrei ich zu dir*<sup>6</sup> para a oração dos Israelitas antes do confronto entre Davi e Golias, na Sonata *Il combattimento tra David e Goliath*, e “O haupt voll blut und wunden”<sup>7</sup> na Sonata *Hezekiah* (KIRBY, 1995: 35).<sup>8</sup>

A derradeira trilogia de sonatas de Ludwig van Beethoven, *Opp. 109, 110 e 111*, teve composição simultânea à *Missa solemnis*, *Op. 123*. O Op. 110 foi completado no dia 25 de dezembro de 1821, segundo o seu manuscrito autógrafo. Diferentemente de outras sonatas tardias, não traz dedicatória, o que leva à hipótese de uma dedicatória a Jesus Cristo (SOUZA, 1995: 18).<sup>9</sup> No *Arioso* do terceiro movimento, a melodia é semelhante à da ária para contralto “*Es ist vollbracht*” da *Paixão segundo São João*, BWV 245 de Bach. Já o Op. 111 apresenta, em seus dois movimentos, contrastes entre opostos dos mundos real e místico (BRENDEL, 2007: 72).

A onda de estudos de música do passado que tomou parte dos compositores do século XIX parece dar impulso também ao sentimento de religiosidade na música instrumental. Tais ecos são encontrados, por exemplo, no Felix Mendelssohn (1809-1847) dos *Seis prelúdios e fugas*, Op. 35 (1832-7) ou na obra infantil *Seis Peças para o Natal*, Op. 72 (1842), assim como na alusão ao hino medieval *Dies irae*<sup>10</sup> no *Intermezzo em mi bemol menor*, Op. 118 n. 6 (1893) de Johannes Brahms (1833-1897). Max Reger (1873-1918) utiliza o quarto movimento da Cantata BWV 128, “*Auf Christi himmelfahrt allein*”<sup>11</sup> como base para suas *Variações e fuga sobre um tema de Bach*, Op. 81 (1904)<sup>12</sup> e a canção “*Stille nacht*”<sup>13</sup> na peça “*Weihnachtstraum*”, número 9 da coletânea *Aus der Jungenzeit*, Op. 17 (1895).

5. “É impossível saber exatamente quando a primeira transcrição foi feita; de certo modo, uma melodia pré-histórica tocada numa flauta primitiva foi uma transcrição da voz humana. Transcrições são um processo evolucionário natural. À medida que novos instrumentos foram sendo inventados e desenvolvidos, compositores naturalmente tomaram vantagem de suas novas cores e extensões, readaptando seus trabalhos e os de outros. Com o piano moderno como o instrumento mais versátil na música europeia ocidental, é compreensível que tenhamos provavelmente mais transcrições para este do que para qualquer outro instrumento.” (HINSON, 1990: IX; tradução nossa).

6. Hino escrito em 1524 por Martinho Lutero, baseado no Salmo 130.

7. Hino escrito por Paul Gerhardt (1607-1676) e Johann Crüger (1598-1662). Foi incorporado a obras de Bach (*Paixão segundo São Mateus*, BWV 244), bem como Telemann, Mendelssohn, Reger, Liszt, entre outros compositores.

8. Para sugestões interpretativas sobre a Sonata *Il combattimento tra David e Goliath*, baseando-se nas intenções programáticas da obra, vide CORTOT, 1986: 66-67.

9. Extrapolando a busca pelas relações entre a Sonata Op. 110 de Beethoven e o *Messias* (1741) de Handel (1685-1759), “a partir da aceitação de Cristo como centro de um programa para o *Op. 110*, torna-se possível ver o dinamismo da fuga como símbolo da subida ao Calvário e a porção final (comp. 105-110), que Beethoven tão cuidadosamente elaborou, como representante da Crucifixão. Assim, a inserção do motivo do *Messias* em um momento de tal significância faz pensar ter Beethoven querido deixar ali um elo entre as duas obras.” (SOUZA, 1995: 24)

10. Hino medieval comumente atribuído ao frade franciscano Tommaso da Celano (ca. 1200 – ca. 1265), baseado na passagem bíblica Sofonias 1, 15-16. Consiste no início da *Sequentia* na missa de Réquiem (missa para os mortos).

11. Essa cantata fora composta para a Festa da ascensão, cuja leitura incluía Atos 1, 1-11 e Marcos 16, 14-20.

12. Intensamente cromática, essa obra é considerada a maior obra de Reger (DUBAL, 2004: 589).

13. Canção de autoria atribuída a Franz Gruber (1787-1863), cuja letra foi traduzida para inúmeros idiomas ao redor do mundo.

Na França, as obras-primas *Prelúdio, coral e fuga* (1884) e *Prelúdio, ária e final* (1886-7) de César Franck (1822-1890) traduzem a escrita organística para o piano.<sup>14</sup> Seguindo estes passos, o gênero vocal/coral *hino* é traduzido em música para piano no segundo movimento das *Trois pièces* (1928) de Francis Poulenc (1899-1963) e no movimento inicial da *Sérénade en la* (1925) do russo Igor Stravinsky (1882-1971) – nessa época, vivendo uma fase “francesa”.

Na Itália, a harmonicamente complexa *Sonatina* nº. 4, “*In diem nativitatis Christi MCMXVII*”, de Ferruccio Busoni (1866-1924), possui em seu único movimento uma “força solene e poder emocional incomum” (DUBAL, 2004: 440; tradução nossa). Referências diretas à tradição musical católica são encontradas nos *Três prelúdios sobre melodias gregorianas* (1919) de Ottorino Respighi (1879-1936).<sup>15</sup> Já o ciclo *Evangelion* (1959) de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) narra a história de Jesus ao longo de 28 peças divididas em quatro partes: “A infância”, “A vida”, “As Palavras” e “A Paixão”.

A seção central do *Scherzo em si menor*, Op. 20 (1832) de Frédéric Chopin (1810-1849) cita a antiga canção natalina polonesa “*Lulajże Jezuniu*” (“Dorme Jesus”). Também recorrem ao folclore natalino do leste europeu os compositores Ernö Dohnányi (1877-1960) e Béla Bartók (1881-1945) para as obras *Pastorale sobre a canção natalina húngara “Mennyböl az angyal”* (“O anjo do céu”) (1920) e *Canções natalinas romenas Sz 57* (1915), respectivamente. O compositor tcheco Leoš Janáček (1854-1928) faz referência a uma devoção mariana bastante popular em seu país na peça “A *Madonna de Frýdek*”, número 4 do ciclo pianístico *Po zarostlém chodníčku* (1911).<sup>16</sup>

## 2 Três recortes

Faz-se necessário, aqui, apresentar três recortes de compositores ou estéticas distintas que, cada qual a seu modo, contribuíram significativamente, em quantidade e qualidade, para o enriquecimento do repertório pianístico com referências à religiosidade católica: os compositores Franz Liszt (1811-1886) e Olivier Messiaen (1908-1992), bem como a estética pós-moderna.<sup>17</sup>

### 2.1 Liszt

A música apresenta, ao mesmo tempo, a intensidade e a expressão de sentimentos; é a corporificação e essência inteligível do sentimento; capaz de ser apreendida por nossos sentidos, os permeia como um dardo... e faz-se sentir em nossa alma. Se a música clama ser a arte suprema, se o espiritualismo cristão a transportou, como unicamente merecedora do Céu, para o mundo celestial, esta supremacia se embasa nas chamas puras da emoção que bate uma contra a outra de coração a coração, sem o auxílio de reflexão... (Liszt, *Neue zeitschrift für musik*, apud PIKE, 1953: 6; tradução nossa)

14. CORTOT, 1986: 28-31, tecendo interessantes comentários e sugestões interpretativas sobre estas obras, chega a afirmar que Franck inicialmente as concebeu para órgão.

15. Estes prelúdios posteriormente seriam incluídos como os três primeiros movimentos da obra orquestral *Vetrare di chiesa* (1925).

16. Conhecida como a “Lourdes da Silésia”, Frýdek tem sido um importante lugar de peregrinação católica desde o século XVII.

17. Discussões acerca do pós-modernismo musical fogem da proposta deste trabalho, sendo, contudo, extensivamente discutidas em textos como os de BUCKINX (1998) e SALLES (2005). “Estes compositores [Pós-Modernos] não rompem com a tradição como os vanguardistas mas, também, não retornam a ela para reelaborar sua sintaxe musical. O artista pós-moderno pesquisa novos caminhos a partir da tradição. Procura apresentar uma proposta nova que supere as polarizações que regeram os movimentos musicais durante toda a história da música e que se radicalizaram no século XX. Essas polarizações superadas pelos compositores pós-modernos são, entre outras, as referentes a nacional/universal, tradição/renovação, ocidental/oriental, tonal/atonal, popular/erudito, forma/conteúdo, temperamento igual/microtonalismo, funcional/puro. Não se trata de anular esses polos que continuarão existindo na expressão de muitos artistas e na percepção das audiências, mas a opção por uma ‘outra nova música’, ao lado das músicas que já existem e continuarão a existir.” (TACUCHIAN, 1998)

Franz Liszt (1811-1886), desde a tenra idade, demonstrava tendências religiosas. Um homem possuidor de vasta erudição, costumava se cercar não só de músicos, mas também de artistas, escritores, filósofos e outros intelectuais de sua época. Muito de sua produção composicional reflete sua familiaridade com grandes obras artísticas e literárias. Após uma juventude repleta de interesses amorosos, o compositor-pianista, já na meia-idade, recebeu ordens eclesiásticas.

Sua produção composicional, além de várias obras sacras, inclui numerosas peças para piano que explicitamente demonstram intenções programático-descritivas voltadas à sua fé católica. Liszt teria sido “o inventor da peça para piano inspirada pela religião” (BRENDEL, 2007: 262; tradução nossa).<sup>18</sup>

No extenso ciclo *Années de Pelerinage*, em três livros (ou anos), várias peças fazem referências ao universo católico. A peça “Sposalizio” (segundo ano, 1837-1849), em seu “lirismo espaçoso” (DUBAL, 2004: 525), é inspirada pela apreciação da obra “Lo Sposalizio” (1504) de Raffaello Sanzio da Urbino (1483 –1520), retratando o casamento da Virgem Maria com São José. Emprega “uma harmonia altamente sofisticada para criar uma aura de inocência jubilosa e extática” (BRENDEL, 2007: 259; tradução nossa).

O terceiro ano do ciclo (1877) é o que contém mais peças com títulos descritivos que remetem à religiosidade do compositor. Em “Angelus! Prière aux anges gardiens”, Liszt ouviu os sinos do Angelus soarem suavemente à noite, inspirando-se para retratar este momento musicalmente.<sup>19</sup> Neste livro, destaca-se a peça “Les jeux d'eaux à la Villa d'Este”, inspirada nas famosas fontes existentes em Tivoli, Itália.<sup>20</sup> Composta na tonalidade “mística” de Fá sustenido maior, “evoca um impressionismo que possui um som eclesiástico misturado a uma marcada sensualidade que se cresce até um poderoso clímax” (DUBAL, 2004: 527; tradução nossa). No compasso 144, Liszt modula a Ré Maior e cita, em latim, um trecho do Evangelho de São João.<sup>21</sup>

As *Seis consolações* (1850) são inspiradas em poesia de Charles-Augustin Saint-Beuve (1804-1869). Apesar de não possuírem títulos descritivos, carregam um sentimento “quase-religioso” (DUBAL, 2004: 521). Figuram entre suas peças mais simples tecnicamente, servindo como uma boa introdução a esse repertório de Liszt, bem como ao complexo repertório religioso em geral.

O ciclo *Harmonies poétiques et religieuses* (1852) foi inspirado por poesia de Alphonse de Lamartine (1790-1869). Liszt inclui arranjos simples de orações em “Ave Maria” e “Pater noster”. Em “Miserere (d'après Palestrina)” o compositor evoca arcaísmos, por meio de acordes simples, diatonismo e o estilo “puro” associado ao citado compositor renascentista (KIRBY, 1995: 219). A peça “Bénédiction de Dieu dans la solitude” seria “quase única entre as obras de Liszt, em que expressa esse sentimento de contemplação mística que Beethoven atingiu em seu último período, mas que é raramente encontrado em outros lugares na música” (Humphrey Searle, apud DUBAL, 2004: 523; tradução nossa).

As *Variações Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*<sup>22</sup> (1862) foram compostas após a morte de Blandine, a filha mais velha do compositor. Liszt baseia-se sobre o ostinato cromático utilizado no primeiro movimento da cantata homônima de Bach.<sup>23</sup> O hino “Was Gott tut das ist wohlgetan” é citado como conclusão ao ciclo.<sup>24</sup>

18. O compositor-pianista franco-judeu Charles-Valentin Alkan (1813-1888) pode ser considerado como um precursor da música de caráter religioso, tendo sido possivelmente o primeiro compositor de música de concerto a incorporar em suas obras melodias judaicas. Algumas obras pianísticas: *Alleluia* Op. 25, *Super flumina Babylonis* Op. 52, 13 *Prières* Op. 64, 11 *Pièces dans le style religieux* Op. 72, entre outras.

19. A Hora do Angelus, ou Toque das Ave-Marias, são orações católicas realizadas ao longo do dia, às 6:00h, 12:00h e 18:00h, relembrando o momento da Anunciação do anjo Gabriel à Virgem Maria (Lucas 1, 26-30).

20. Segundo Ferruccio Busoni, essa peça seria “o modelo para todas as fontes musicais que fluíram desde então” (BRENDEL, 2007: 276; tradução nossa).

21. “*Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam*” - “Mas o que beber da água que eu lhe der jamais terá sede. Mas a água que eu lhe der virá a ser nele fonte de água, que jorrará até a vida eterna.” (João 4, 14)

22. Chorar, lamentar, preocupar, temer.

23. Um movimento que, como em diversas obras de Bach, posteriormente seria revisado como o “Crucifixus” da *Missa em si menor. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* é uma das três cantatas do Kantor de Leipzig para o terceiro domingo do tempo de Páscoa. Nelas, Bach, fiel à liturgia luterana, baseou-se nas passagens bíblicas 1 Pedro 2: 11-20 e João 16: 16-23.

24. “Tudo o que Deus fez está bem feito”, hino composto em 1674 por Samuel Rodigast.

Estas variações ocupariam “um lugar excepcional ao lado da Sonata em si menor de Liszt” (Alfred Cortot, apud HINSON, 1990: 16; tradução nossa).<sup>25</sup>

O diptico *Légendes* (1863) foi composto por volta da época em que Liszt recebera ordens sacras. A inspiração consiste em histórias de dois santos católicos: São Francisco de Assis (1182-1226) e São Francisco de Paula (1416-1507). Ambas as peças empregam tópicas que remetem à natureza: a primeira, pássaros; a segunda, água.<sup>26</sup>

A suíte *Weihnachtsbaum: arbre de Noël* (1876) foi dedicada à sua neta Daniela. É largamente baseada em canções de Natal. Uma obra tardia, reflete “reminiscências irônicas do passado, ou de excursões para uma esfera de sentimento infantil” (BRENDEL, 2007: 274; tradução nossa).

## 2.2 Messiaen

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: 38)

Messiaen refletia sua fé católica, praticamente, na totalidade de sua produção composicional. Considerado um verdadeiro teólogo da música, ou mesmo tanto 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: 59; tradução nossa). No âmbito teológico, os conceitos de tempo e eternidade, em Messiaen, são oriundos de três fontes: as escrituras bíblicas, Santo Agostinho de Hipona e São Tomás de Aquino (em especial, a Suma Teologica). No prefácio de seu *Quatuor pour la fin du temps* (1941), Messiaen cita Apocalipse 10, 1-7 (“não haverá mais tempo”).

Em seu ciclo *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944), Messiaen ergue não apenas um dos monumentos pianísticos do século XX, como também deixa um grandioso testemunho de sua fé católica. O compositor propõe uma série de contemplações sobre o menino Jesus, inspirando-se em textos de São Tomás de Aquino (1225-1274), São João da Cruz (1542-1591), Santa Teresa de Lisieux (1873-1897) e Dom Columba Marmion (1858-1923), além dos Evangelhos e do Missal católico. Vários personagens descritos em textos bíblicos estão presentes: a Virgem, os Anjos, os Magos, bem como “criaturas imateriais ou simbólicas” (o Tempo, as Alturas, o Silêncio, a Estrela, a Cruz). Messiaen utiliza motivos simbólicos recorrentes ao longo do ciclo: *Thème de Dieu*, *Thème de l'étoile et de la croix* e *Thème d'accords*.

O Tema de Deus é encontrado no “Regards du père” (I), “Regard du fils” (V), e “Regards de l'esprit de joie” (X), formando assim a Santíssima Trindade, bem como “Par lui tout a été fait” (VI) e “Le baiser de l'enfant-Jésus” (XV). O Tema da Estrela e da Cruz é explorado ostensivamente no “Regard d'étoile” (II) e no “Regard de la croix” (VII). Messiaen, no prefácio da obra, explica que a Estrela e a Cruz são o mesmo tema porque uma abre e a outra fecha o período terrestre de Jesus.

25. Para sugestões interpretativas, vide CORTOT, 1986: 163-164.

26. Tópicos referentes à natureza frequentemente também aludem ao universo religioso, por vezes emulando uma concepção panteísta de mundo. Para uma perspectiva recente sobre a inter-relação entre Ecologia e a Igreja Católica, é oportuna a consulta à encíclica promulgada recentemente pelo Papa Francisco a respeito. BERGOGLIO, Jorge Mario. *Carta Encíclica Laudato Si' do Santo Padre Francisco sobre o cuidado da casa comum*. Vaticano, 24 de maio de 2015. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_enciclica-laudato-si.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html)> (último acesso: 01/10/2016)

Mais que em todas as minhas obras precedentes, [nos *Vingt Regards*] eu busquei uma linguagem de amor místico, uma vez variada, poderosa e terna, às vezes brutal, numa ordenação multicolorida. (Messiaen, apud DUBAL, 2004: 553; tradução nossa)

Dentro da estética místico-ornitológica de Messiaen, os pássaros são particularmente especiais por serem “músicos natos” criados por Deus. Dessa forma, o outro grande ciclo para piano solo de Messiaen, *Catalogue d’Oiseaux* (1956-8), expressa o profundo amor de Messiaen à natureza como criação divina. Ainda mais experimental que os *Regards*, Messiaen leva mais adiante a experimentação timbrística e temporal, criando um novo senso de forma “em que não mais é baseada nos padrões ocidentais clássicos mas parece não se relacionar pelo tempo de maneira alguma” (DUBAL, 2004: 553; tradução nossa).

### 2.3 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: 63; tradução nossa)

A pluralidade de técnicas e estéticas compreendidas sob o leque do pós-modernismo permite que artistas transitem entre várias propostas. Dessa forma, torna-se complexo “classificar” compositores com personalidades tão díspares sob o mesmo estilo. Paradoxalmente surgem abordagens semelhantes, que buscam demonstrar a espiritualidade por meio da música, em vertentes distintas. Há diversos autores que constatam a existência de uma verdadeira “contracultura cristã” na música de concerto pós-moderna (ANDREOPoulos, 2000; ARNOLD, 2014; COBUSSEN, 2008; LOPEZ RASO, 2014).

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: 29-37; tradução nossa). Então anunciado como “a solução para a crise na música clássica contemporânea”, esse movimento apresenta o compositor estônio Arvo Pärt (n. 1935) como seu fundador, e inclui entre outros, Giya Kancheli (n. 1935) e o britânico John Tavener (1944-2013).<sup>27</sup>

Nas Américas, dois compositores representativos dessa abordagem, e bastante atuantes nas últimas décadas do século XX, são o norte-americano George Crumb (n. 1929) e o brasileiro José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010). No tocante ao repertório pianístico, enquanto Crumb inspirou-se no ciclo de afrescos de Giotto di Bondone (1267-1337) na *Cappella degli Scrovegni* (Capela Arena) em Pádua, Itália, para compor *A little suite for Christmas, A.D. 1979* (1980), Almeida Prado deixa um significativo legado de obras pianísticas com referências católicas (PINHEIRO & BRANDÃO, 2016).

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

27. O compositor britânico James MacMillan (n. 1959) – ele mesmo um notório representante dessa estética musical-religiosa - 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: 29-30).

curva psicológica, as implicações metafísicas – são compreensíveis apenas em termos propriamente musicais. (George Crumb, apud COBUSSEN, 2007: 185; tradução nossa)

(...) procuro a religiosidade não só nos temas sacros, mas em todas as manifestações humanas. Ao compor, quero transmitir o que há de mágico e sagrado nas coisas que nos cercam. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual. (Almeida Prado, apud MARIZ, 2005: 396)

### **3 Considerações finais**

Este trabalho buscou realizar um levantamento não exaustivo do repertório pianístico com referências à religiosidade católica. Verificou-se que há tradição de música religiosa para piano, que abarca diferentes técnicas e estéticas, ao longo de vários períodos históricos e escolas nacionais.

Verifica-se, em análise superficial, que uma parcela considerável do repertório discutido nesta abordagem realiza frequentes referências à religião, seja por meio de elementos paramusicais – cujas principais fontes seriam textos bíblicos e teológicos, orações, contextos, personagens, lugares, fatos e acontecimentos associados à religião –, ou elementos oriundos da música sacra. Neste último caso, são abundantes os artifícios de intertextualidade. Alguns exemplos, no âmbito da escrita instrumental, incluiriam arcaísmos como escritas em recitativos e coral (com suas devidas implicações rítmicas e texturais) ou até mesmo citação, paródia ou alusão ao repertório sacro.

Espera-se que esta investigação possa contribuir para o aprofundamento e consolidação de pesquisas sobre o repertório pianístico com referências religiosas, em especial, católicas. É nosso intuito que pianistas sintam-se mais motivados a incluir em seus programas obras que abracem a temática religiosa católica, bem como compositores contemporâneos sintam-se incentivados a criar obras que abordem expressões de religiosidade católica.

## REFERÊNCIAS

- ANDREOPoulos, A. **The return of religion in contemporary music.** *Literature and Theology*, vol 14 n. 1, March 2000.
- ARNOLD, J. **Sacred music in secular society.** Surrey: Ashgate, 2014.
- BRENDEL, A. **Alfred Brendel on music:** his collected essays. Chicago: Chicago Review Press, 2007.
- BEGBIE, J. S.; GUTHRIE, S. R. (Ed.). **Resonant witness:** conversations between music and theology. Grand Rapids: Eerdmans, 2011.
- BRUHN, S. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: the extra-musical subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen.* Stuyvesant: Pendragon Press, 1997.
- BRUHN, S. (Ed.). *Voicing the Ineffable: Musical Representations of Religious Experience.* Stuyvesant: Pendragon Press, 2002.
- BUCKINX, B. **O Pequeno Pomo – ou a história da música do pós-modernismo.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- COBUSSEN, M. music and spirituality: 13 meditations around George Crumb's Black Angels. **CR: The new centennial review**, vol. 7 n. 1, Spring 2007, p. 181–211.
- COBUSSEN, M. **Thresholds: rethinking spirituality through music.** Hampshire: Ashgate, 2008.
- CORTOT, A. **Curso de interpretação.** Brasília: MusiMed, 1986.
- COTTE, R. J. V. **Música e Simbolismo.** São Paulo: Cultrix, 1997.
- DUBAL, D. **The art of the piano.** Pompton Plains: Amadeus Press, 2004.
- FERGUSON, H. **Keyboard Interpretation.** New York & London: Oxford University Press, 1975.
- GODWIN, J. **Harmonies of heaven and earth:** mysticism in music from Antiquity to the Avant-Garde. Rochester: Inner Traditions International, 1995.
- HAMEL, P. M. **O autoconhecimento através da música.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- HINSON, M. **The pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases.** Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- KIRBY, F. E. **Music for piano:** a short history. Portland: Amadeus Press, 1995.
- LOPEZ RASO, P. El diálogo del artista contemporáneo y la iglesia católica. **Revista Estúdio – artistas sobre outras obras**, vol. 10. Lisboa, 2014, p. 61–68.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PIKE, A. J. **A theology of music**. Toledo, Ohio: The Gregorian Institute of America, 1953.

PINHEIRO, F.; BRANDÃO, J. M. Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado. In: H. K. N. Schwebel; J. M. V. Brandão (org). **Perspectivas de interpretação, teoria e composição musical**. Série Paralaxe, 2. Salvador: Editora da UFBA, 2016, p. 77–129.

SALLES, P. T. **Aberturas e Impasses**: o Pós-Modernismo na Música e seus reflexos no Brasil, 1970–1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SOUZA, E. R. P. **Proporções no Opus 110 de Beethoven**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. A Música e a Igreja. **Conversas com Igor Stravinski**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 102–103.

TACUCHIAN, R. Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas. **XI Encontro Nacional da ANPPOM**. Anais. Campinas: UNICAMP, 1998.