

# O *Gloria* de Nepomuceno e o modelo formal cecilianista<sup>1</sup>

Thiago Praça Teixeira<sup>2</sup>

Universidade Federal do Paraná | Brasil

**Resumo:** O presente artigo visa analisar o contexto estético, o estilo e as relações de intertextualidade musical do *Gloria* da Missa a duas vozes de Alberto Nepomuceno (1864-1920). Verifica-se que a estruturação utilizada pelo compositor no que tange ao plano harmônico, à textura musical, às relações temáticas e aos andamentos, reproduz um específico modelo formal convencional do repertório sacro elaborado no contexto do movimento cecilianista em geral, e particularmente a forma musical encontrada no *Gloria* da Missa *Te Deum laudamus* de Lorenzo Perosi (1872-1956).

**Palavras-chave:** Musicologia. Intertextualidade. Cecilianismo. Música Sacra. Alberto Nepomuceno.

---

<sup>1</sup> *Nepomuceno's Gloria and cecilianist formal model*. Submetido em: 30/01/18. Aprovado em: 15/05/2018.

<sup>2</sup> Thiago Praça Teixeira, nascido em Curitiba, é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap); mestre em Música e doutorando em Música (área de Musicologia) pela UFPR. Desenvolve atividades profissionais na área de Música como docente e como pianista, solista e acompanhador. Foi premiado no VI Concurso de Piano Prof. Edna Bassetti Habith, V Concurso Nacional de Piano da Embap e Concurso Internacional de Piano Honorina Barra. Como pianista acompanhador, trabalhou em montagens de óperas, coros, séries de concertos e festivais de música. Como pesquisador, direciona seus estudos principalmente à música sacra católica. E-mail: [thiagoplacateixeira@gmail.com](mailto:thiagoplacateixeira@gmail.com)

**Abstract:** This article aims to analyze the aesthetic context, style, and musical intertextual relationships of the *Gloria* in Alberto Nepomuceno's *Mass in two voices*. It is verified that the structuration used by the composer, in what concerns harmonic structure, musical texture, thematic relationships and tempos, reproduces a specific and conventional formal model of the sacred cecilian repertory, in general, and, specifically, the musical form of the *Gloria* in Perosi's *Missa Te Deum laudamus*.

**Keywords:** Musicology. Intertextuality. Cecilianism. Sacred Music. Alberto Nepomuceno.

\* \* \*

**D**o repertório sacro de Alberto Nepomuceno (1864-1920), comumente considerado um dos expoentes da música brasileira no final do século XIX e início do século XX, a obra de maior envergadura é certamente a sua *Missa*, chamada *Missa duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et Eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit*<sup>3</sup>. Foi dedicada pelo compositor ao então Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti (1850-1930), por ocasião do seu Jubileu Episcopal (vinte e cinco anos de Episcopado), o qual foi celebrado com uma Missa Pontifical na Catedral do Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1915, ocasião esta em que se executou a referida obra de Nepomuceno.<sup>4</sup>

Em termos gerais, a *Missa* de Alberto Nepomuceno alinha-se claramente aos ideais estéticos que predominavam no ambiente eclesiástico da época. Com efeito, sob os pontificados de Leão XIII (1878-1903) e S. Pio X (1903-1914), têm-se alguns importantes documentos da Igreja Católica dedicados à regulamentação da música sacra no sentido de um retorno ao canto gregoriano e à polifonia antiga. Concomitante a isto, há o movimento, já então bastante institucionalizado, do chamado *Cecilianismo*<sup>5</sup>, que se dedicava a propagar uma música litúrgica em conformidade com a índole sagrada dos rituais

<sup>3</sup> “Missa a duas vozes iguais composta em honra da Virgem Imaculada e dedicada ao Sr. Eminentíssimo Cardeal Arcoverde”.

<sup>4</sup> “Assumiu as proporções de uma verdadeira apoteose a festa ontem celebrada nesta cidade em sinal de regozijo pela data do jubileu episcopal de D. Joaquim Arcoverde. A população católica deste arcebispado, apesar de ser um dia útil, representada pelo que de melhor possui a nossa sociedade, afluiu em massa a levar a seu amado pai espiritual e pastor o preito de sua homenagem. [...] Com todo o imponente cerimonial litúrgico do rito católico, celebrou-se na catedral a solene missa cantada, oficiando pontificalmente Sua Eminência [...]. O vasto templo regurgitava de fiéis, estando completamente cheias a nave e tribunas. A Schola Cantorum Santa Cecília, dando desempenho às partes musical e coral, apresentou magnífico conjunto, executando, sob a regência de seu diretor, cônego Alpheu Lopes de Araújo, um magnífico programa assim organizado: *Prelúdio*, do maestro Francisco Braga; hino *Ecce Sacerdos*, de Homero Barreto; *Andante*, de Henrique Oswald; *Missa*, do maestro Alberto Nepomuceno, que a compôs especialmente para a solenidade do Jubileu e ofereceu ao Exmo. cardeal; *Ofertório*, de Arnaud de Gouveia, e *Elevação*, de Glauco Velasquez.” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 27/10/1915, grifo nosso).

<sup>5</sup> “Um movimento do século XIX, centrado na Alemanha, objetivando a reforma da música sacra Católica. Reagindo ao liberalismo do Iluminismo, os Cecilianistas visavam restaurar o sentimento religioso tradicional e a autoridade da Igreja. Consideravam ‘verdadeira e autêntica música sacra’ como sendo aquela que é subordinada à liturgia, e a inteligibilidade das palavras e da música como sendo mais importantes que a individualidade artística.” (GMEINWIESER, 2001, tradução nossa)

católicos, resgatando-se ao mesmo tempo a tradição do cantochão medieval e da música sacra polifônica de G. P. Palestrina (1525-1594). Alberto Nepomuceno teve contato direto com tais propostas restauradoras tanto no seu período de formação europeia, sobretudo na *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy (1851-1931), em Paris, como também na sua ativa participação no processo de regulamentação da música sacra no Rio de Janeiro e no resgate da obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).<sup>6</sup>

No presente artigo dedicamo-nos à análise específica do *Gloria* da *Missa* de Nepomuceno, o qual, juntamente com o *Credo*, constitui a maior unidade funcional da Missa católica enquanto forma musical. Procuramos identificar seus traços estilísticos em relação à estética promovida pelos documentos eclesiásticos e pelo movimento cecilianista. Para tanto, trataremos dos seguintes pontos:

1) Origem, estrutura e função litúrgica do *Gloria* dentro da liturgia católica e seu desenvolvimento enquanto formal musical;

2) O *Gloria* da *Missa* de Alberto Nepomuceno no que tange ao seu estilo, à sua estruturação formal e às relações de intertextualidade musical.

Para a análise musical propriamente dita utilizaremos a abordagem tanto *estilística* como *intertextual*. Para a análise estilística as referências utilizadas são alguns conceitos de L. Meyer, enquanto que para as categorias de intertextualidade musical empregamos a classificação proposta por O. Corrado.

Segundo Meyer, *estilo* é “uma replicação de modelos, tanto no comportamento humano como nos artefatos produzidos pelo homem, que resulta de uma série de escolhas realizadas dentro de um campo de restrições.” (1996:3, tradução nossa) Estas *restrições* no âmbito da música podem ser de três tipos: 1) as *leis*, que seriam limitações de ordem física ou psicológica, referindo-se aos princípios que governam no homem a própria percepção e cognição dos padrões musicais; 2) as *regras*, que seriam intraculturais, referindo-se à gama de materiais permitidos dentro de um estilo (ex: alturas sonoras possíveis, divisões de duração, timbres, tipos de articulação etc.); e 3) as *estratégias*, que seriam as escolhas composicionais feitas dentro do âmbito das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo em questão. (MEYER, 1996:10-13) Finalmente, conforme as regras ou estratégias definam o estilo de um grupo de compositores, de um compositor individual ou de uma composição específica, tem-se, então, a tríplice divisão proposta por Meyer: 1) *dialeto*, 2) *idioma* e 3) *estilo intraopus*. (1996: 20-22)

A análise estilística visaria, portanto, “descrever os padrões replicados em algum grupo de obras, descobrir e formular as regras e estratégias que são a base para tais padrões, e explicar, à luz de tais restrições, como as características descritas relacionam-se entre si.” (MEYER, 1996: 38, tradução nossa) Trata-se, basicamente, de explicitar as restrições que governam as escolhas feitas por um compositor

---

<sup>6</sup> Cf. GOLDBERG, 2006.

(ou grupo de compositores) dentro de uma gama determinada de obras musicais. (1996: 36-37)

O termo *intertextualidade*, por sua vez, foi cunhado pela crítica literária Júlia Kristeva (1941-) e abrange todo o âmbito de possíveis relações de semelhança entre textos distintos, desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos. Denota uma abordagem do texto não enquanto entidade independente, mas sim como resposta a outros textos preexistentes. Esta visão foi transposta para o campo da música por volta dos anos 80 do século XX com o intuito de superar os limites da noção de empréstimo e direcionar-se para uma compreensão mais ampla da obra musical. (BURKHOLDER, 2001)

A partir desta concepção de intertextualidade musical como conjunto de relações demonstráveis no interior de um dado texto as quais o aproximam a outros textos do mesmo autor ou a modelos literários aos quais pode fazer referência, Corrado distingue várias categorias de relações intertextuais:

(1) *Citação de materiais geradores* ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um *cantus firmus*) (1992: 34-35).

(2) *Citação estilística*, falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.) (1992: 35-36).

(3) *Citação textual*: incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente, podendo ser: (a) uma *antocitação* (ex: aproveitamento que um compositor realiza de material temático de outras obras suas); (b) uma *transcrição criativa* (ex: elaboração de nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra preexistente); (c) um *empréstimo temático* (ex: utilização de um tema alheio que serve de ponto de partida para elaborações de caráter original); ou (d) uma *citação com intenção referencial* (ex: utilização de fragmentos de obras de repertório folclórico ou popular com intenção evocativa de determinada cultura) (1992: 36-40).

Assim, pois, procuraremos compreender os *antecedentes* da obra de Nepomuceno, isto é, o contexto histórico e estético em que está inserida, e, em seguida, *analisar* o *Gloria* de Nepomuceno principalmente sob o ponto de vista da *forma musical*. Em seguida, procuraremos identificar os tipos de citação na peça de Nepomuceno: *citação de materiais geradores*, *estilística* ou *textual*.

## 1. ANTECEDENTES: O *Gloria* na liturgia e enquanto forma musical

Quando se trata de uma Missa cantada<sup>7</sup>, após o *Kyrie*, em que se implora a Deus a sua misericórdia, o sacerdote, cheio de confiança de tê-la recebido, vai ao meio do altar e entoa com júbilo o *Gloria in excelsis Deo* [Glória a Deus nas alturas], estendendo os braços para começar e os juntando em seguida. (GUÉRANGER, 2010:32; REUS, 1944: 233) O *Missal Romano*, em sua edição de 1962, prevê sete melodias diferentes para a entoação do *Gloria* pelo sacerdote (Fig. 1), cada uma das quais correspondendo a um diferente Ordinário do repertório de canto gregoriano e a diferentes tempos do ano litúrgico católico. O coro inicia o canto do *Gloria* após a primeira frase cantada pelo celebrante, que, por sua vez, recita em voz baixa o mesmo texto que é cantado pelo coro.

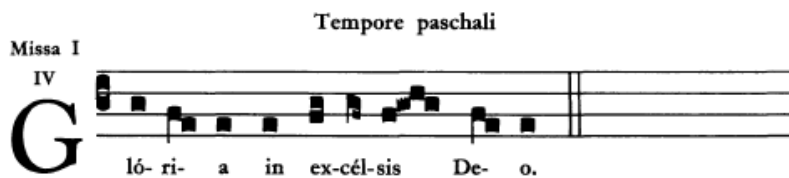


Fig. 1 – Exemplo de melodia gregoriana para entoação do Gloria. Fonte: MISSALE ROMANUM (1962: 217)

O *Gloria* da Missa é também chamado de *Doxologia maior* ou de *Hymnus angelicus* e é encontrado, com algumas modificações, em todas as Liturgias cristãs desde aproximadamente o século III. Em Roma era cantado na Missa de Natal já antes do século VI e até o século XI era reservado aos bispos, sendo a partir de então concedido que os simples sacerdotes também o cantassem. Foi inserida na liturgia romana pelo Papa Símaco (498-514) e juntamente com o *Te decet laus* da liturgia monástica e o *Te Deum* são os únicos três hinos em prosa que sobreviveram na liturgia ocidental. Por ser um hino de júbilo, o *Gloria* é omitido nas missas de *Requiem*, nas férias e nos tempos de penitência. O texto atual do Missal é do século IX e inicia-se com as palavras que os pastores de Belém ouviram dos anjos na noite de Natal. As demais palavras são uma espécie de comentário ou glosa da frase inicial. A primeira parte proclama a glória de Deus Pai todo-poderoso; a segunda exalta o Filho único, Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo; e a terceira ainda louva a Cristo, único santo e Senhor único, com o Espírito Santo na glória do Pai (Quadro 1). (REUS, 1944: 233; BOULENGER, 1927: 286; ASENSIO, 2016: 248)

<sup>7</sup> A Missa é dita “cantada” quando o celebrante canta as partes que lhe correspondem no Missal. É dita “solene” quando é uma Missa “cantada” com ministros sacros, isto é, quando o Sacerdote é assistido por Diácono e Sub-Diácono. (REUS, 1950: 267)

1	Glória in excélsis Deo.	Glória a Deus nas alturas.
2	Et in terra pax homínibus bonæ voluntátis.	E na terra paz aos homens de boa vontade.
3	Laudámus te.	Nós Vos louvamos,
4	Benedícimus te.	Vos bendizemos,
5	Adorámus te.	Vos adoramos,
6	Glorificámus te.	Vos glorificamos,
7	Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam.	Vos damos graças, por amor da vossa imensa glória,
8	Dómine Deus, Rex cœléstis, Deus Pater omnipotens.	Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai onipotente!
9	Dómine Fili unigénite, Jesu Christe.	Senhor, Filho unigênito, Jesus Cristo!
10	Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris.	Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai!
11	Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis.	Vós, que tirais os pecados do mundo, tende misericórdia de nós!
12	Qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram.	Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica!
13	Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis.	Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende misericórdia de nós!
14	Quóniam tu solus Sanctus. Tu solus Dóminus.	Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor,
15	Tu solus Altíssimus, Jesu Christe.	só Vós sois o Altíssimo, Jesus Cristo!
16	Cum Sancto Spíritu, in glória Dei Patris.	Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai.
	Amen.	Amém.

Quadro 1 – Texto latino e tradução portuguesa do *Gloria*. Fonte: LEFEBVRE (1956)

O *Gloria* é constituído, portanto, por dezesseis versículos que formam um texto em prosa e ao qual a liturgia, em sua forma mais solene, exige algum tipo de estrutura musical. Desde os primeiros cantos gregorianos na Idade Média até as grandes formas musicais do século XIX, várias foram as soluções formais encontradas pelos compositores.

Os manuscritos medievais de cantochão indicam uma grande variedade de estilos melódicos para o *Gloria* da Missa, desde versões muito simples até outras mais adornadas, ainda que sem atingir-se um grande desenvolvimento melismático. Provavelmente, desde cedo as melodias do *Gloria* eram destinadas aos grupos de cantores, *Schola cantorum*, e não à assembleia de fiéis. (ASENSIO, 2016: 248) Na edição de cantos gregorianos oficialmente utilizada na Igreja Católica, a saber, a edição Vaticana, constam 19

melodias diferentes para o *Gloria*, sendo quinze correspondentes à numeração do *Kyriale* (Missas I à XV) e outros quatro *ad libitum*. A forma musical nestes *Glorias* é bastante variável. Encontram-se exemplares de um estilo quase recitativo, tais como o *Gloria more ambrosiano*, que é simplesmente um recitativo em Lá com cadências em Sol nos finais de frase, ou também os *Glorias ad libitum* II e III, nos quais se identifica a nota recitativa de Ré com suas ornamentações características. Há também o uso recorrente ao longo das diferentes frases de um mesmo motivo melódico, tal como o motivo Do-Ré-Mi no *Gloria* XIII (Fig. 2). Há, em outros casos, o uso de uma mesma fórmula melódica repetida ao longo de praticamente todo o *Gloria* com as devidas adaptações ao texto, tal como ocorre no *Gloria* XV (entoação Mi-Sol-Lá; recitação: Lá; cadência: Lá-Sol-Mi). Finalmente, há os *Glorias* gregorianos com maior complexidade melódica e ordenamento modal, tais como os *Glorias* V e VIII, além daqueles historicamente mais recentes cujas melodias são de caráter mais livre, com a presença ou não de motivos que tematizam a composição, como o *Gloria* IV. (ASENSIO, 2016: 250-252)

XII. c.

1.

**G** Ló-ri- a in excélsis Dé- o. Et in térra pax ho-  
 mí-nibus bónae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Bene-dí-cimus  
 te. Ado-rá-mus te. Glo-ri-fi-cá-mus te. Grá-ti- as á-gi-mus tí-  
 bí propter má-gnam gló-ri-am tú- am. Dó-mine Dé-us, Rex

Fig. 2 – Canto gregoriano: início do *Gloria* XIII. Fonte: LIBER USUALIS (1961: 51)

Na polifonia sacra renascentista de G. P. Palestrina, por sua vez, a Missa enquanto forma musical caracterizava-se pelo tratamento de todas as partes do Ordinário a partir sempre de uma base temática pressuposta (uma melodia gregoriana, uma canção ou uma melodia original). Sobre as frases do tema musical o compositor elaborava os diferentes trechos em forma de motetos, desenvolvendo o *cantus firmus* de maneira sempre nova. No caso específico do *Gloria*, dada a extensão do texto, requeria-se uma repetição do *cantus firmus* ou a alternância de episódios temáticos com outros livres, cabendo ao compositor a escolha de como realizar as repetições e os elementos intermediários. (BAS, 1957: 141-143)

Era comum na missa palestriniana que fossem evitadas quanto possível as vocalizações e as

repetições de palavras, procedimentos estes que tendiam a prolongar ainda mais a peça. Daí resulta que o *Gloria* polifônico geralmente aproximava-se da declamação silábica do texto e, em geral, evitavam-se as repetições de palavras. (BAS, 1957: 145-146) Finalmente, para se imprimir certa variedade à composição, era comum que os compositores empregassem ao longo do *Gloria* alterações de ritmo e variações na textura vocal: “É evidente a intenção dos compositores de dar vida à obra, seja com mutações de ritmo (especialmente do binário ao ternário e vice-versa) ... ou seja mudando a disposição das vozes, onde, por exemplo, em um *Gloria* a 4 vozes (SATB), empregavam algum versículo a 3 vozes (ex: 2 Sopranos e Contralto).” (BAS, 1957: 146, tradução nossa)

Fig. 3 – Palestrina: início do *Gloria* da Missa *Iste Confessor*. Fonte: BAS (1957: 144)

Ainda que o modelo polifônico renascentista tenha se mantido em uso na chamada *prima pratica* ou *stile antico* nos séculos XVII e XVIII, a influência da música profana, sobretudo operística, sobre a música sacra conduziu a que o *Gloria* tivesse seus diferentes versículos adaptados a peças musicais de caráter independente, perdendo-se, assim, o caráter orgânico e uno encontrado nos *Glorias* do antigo cantochão e na polifonia clássica. Assim, por exemplo, é comum no Classicismo do século XVIII que alguns versículos do *Gloria* sejam musicados pelos compositores como árias para solistas, duetos etc. A título de exemplo, pode-se citar o *Gloria* da *Missa pastoril para a noite de Natal* do Pe. José Maurício Nunes Garcia, na qual o primeiro versículo, *Gloria in excelsis Deo*, é um festivo trecho coral homofônico, enquanto que o seu complemento *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* é reservado a um solo de Barítono, após o qual repete-se o trecho coral, constituindo uma pequena forma A-B-A em Dó maior.



Os versículos *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* constituem uma ária para solo de Soprano, com a típica escrita operística. Em *Gratias agimus tibi* retoma-se a escrita coral homofônica, em andamento tranquilo, alternado com trecho de maior animação em *Domine Deus*, configurando nova forma A-B-A (Dó maior). No versículo *Qui tollis peccata mundi* tem-se uma ária para Contralto (Mi bemol maior). Em *Quoniam tu solus sanctus* tem-se solo de Soprano com trio de Baixos (Fá maior). O *Gloria* encerra-se com novo trecho festivo para Coro homofônico (Dó maior). Este modelo formal, longe de ser exclusivo ao compositor brasileiro, é um esquema facilmente encontrado também nas grandes Missas de W. A. Mozart (1756-1791) e J. Haydn (1732-1809).

Ao longo do século XIX, no contexto do *Cecilianismo* e dos documentos eclesiásticos, tem-se uma postura de rechaço a este caráter concertante e teatral dado às peças musicais litúrgicas. Assim, por exemplo, em 21 de setembro de 1884 tem-se um *Regulamento para Música Sacra*, publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos e aprovado pelo Papa Leão XIII (1878-1903), e em tal documento há uma referência explícita à segmentação comumente feita aos textos litúrgicos:

ART. 5. É severamente proibida na Igreja qualquer música vocal composta sobre motivos de reminiscência teatral e profana, ou que sejam feitas com formas muito leves e suaves, tais como a Cavalette e a Cavatine, os Recitativos a modo teatral etc.; permite-se, contudo, os solistas, os duetos, os tercetos, se, entretanto, de caráter melódico sacro e relacionados ao conjunto da composição.

ART. 6. É proibida toda música na qual as palavras do texto sagrado sejam, mesmo minimamente, omitidas, transportadas, interrompidas, muito repetidas ou pouco inteligíveis.

ART. 7. É proibido dividir-se em partes absolutamente individuais os versos do texto sagrado do Kyrie, Gloria, Credo etc., em detrimento do conjunto, assim como também omitir ou precipitar o canto de alguma parte da Liturgia, como as respostas ao Celebrante, o Introito, a Sequência, o Sanctus, o Benedictus, Agnus Dei na Missa, e os Salmos, as Antífonas, Hinos, o Magnificat nas Vésperas. (apud ROMITA, 1947: 284, tradução nossa)

Dez anos depois desse primeiro regulamento, a mesma Sagrada Congregação dos Ritos publica em 21 de julho de 1894 um novo documento procurando remover as dificuldades ainda existentes para uma plena dignificação da música litúrgica executada nas igrejas. Neste novo decreto, também aprovado pelo Papa Leão XIII, encontram-se novamente normas gerais para a música sacra e instruções para se promover o estudo da música e remover abusos. Tal como no documento anterior, aqui também se proíbe a música vocal com temas profanos e teatrais, assim como as deturpações do texto sagrado ou as repetições inconvenientes: “É proibido dividir-se em partes isoladas aqueles versos que estão necessariamente unidos entre si.” (apud ROMITA, 1947: 288, tradução nossa)

O principal e mais influente documento da Igreja Católica em matéria de música sacra foi, contudo, o Motu Proprio *Tra le sollecitudini* do Papa São Pio X, de 22 de novembro de 1903, documento este que o próprio Papa definiu como sendo um “código jurídico de Música Sacra”. Nos itens 10 e 11 do texto há nova referência explícita à necessidade de se conservar a unidade formal na música empregada nos textos litúrgicos:

10. As várias partes da Missa e Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontra admiravelmente expressada no canto gregoriano. É, pois, diverso o modo de compor um Intróito, um Gradual, uma Antífona, um Salmo, um Hino, um Glória in excelsis, etc.

11. Observem-se, em particular, as normas seguintes:

O Kyrie, o Glória, o Credo, etc., da Missa, devem conservar a unidade de composição própria do texto. Por conseguinte, não é lícito compô-las como peças separadas, de modo que, cada uma destas forme uma composição musical tão completa que possa separar-se das restantes e ser substituída por outra.

A partir de tais restrições e alinhado à retomada da polifonia antiga de Palestrina, observa-se em boa parte do repertório sacro deste período um retorno à antiga forma orgânica do *Gloria*, ainda que agora sob um plano de relações *tonais* bem definidas. Esta forma moderna de se conferir unidade estrutural ao referido texto litúrgico é descrito minuciosamente por Bas em seu tratado de formas musicais e é facilmente verificado no amplo repertório produzido por compositores influenciados pelos ideais cecilianistas. Primeiramente, Bas apresenta a divisão dos versículos do *Gloria* em *quatro* grupos distintos:

Para o *Gloria*, encontrar uma forma corretamente concebida e reconhecível, não é fácil. Mencionam-se, seguidamente, dois esquemas, com a intenção de que eles signifiquem uma incitação a obter outros e, talvez, melhores:

A: *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*

B: *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris.*

C: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

A': *Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.*

O texto, neste caso, está dividido em 4 grupos de versículos, cuja música é sempre distinta, com exceção do último grupo A', em que se volta à primeira parte A, adaptando-a ou elaborando novos episódios sobre os mesmos temas. (BAS, 1944: 149, tradução nossa)

Em seguida, explica mais detalhadamente como cada versículo deve ser diferenciado dentro de cada um dos quatro grupos:

Do que foi exposto, observe-se como a composição interior de cada um dos quatro grupos é distinta.

A: Existem duas partes: I. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. II. *Laudamus te* etc. Partes que poderiam ser: a primeira, um período fechado, evidentemente tonal; a segunda um período modulante que conduza firmemente ao segundo grupo de versículos.

B: O texto está composto de quatro versículos, aos quais se podem corresponder quatro períodos musicais de caráter e de tons variados, mas diretamente contrastantes, constituindo uma pequena forma a-b-c-a', ou ainda a-a'-b-a", ou ainda a-b-a'-b' ou ainda a-b-c-b'; resumindo, qualquer forma, mas sempre orgânica.

C: Aqui existem três versículos que sugerem três períodos musicais, dispostos também de maneira orgânica, p. ex.: a-b-a', ou ainda a-a'-b etc.

A': A parte final tem um texto evidentemente conclusivo, a modo de peroração, de exaltação à qual não é difícil adaptar a música da primeira parte A, com base em um primeiro amplo período compreendido entre *Quoniam* e *Jesu Christe*; e de um segundo, no *Cum Sancto Spiritu*. Talvez seria conveniente inverter a disposição empregada no começo; isto é, começar em

*Quoniam* com o período movido e modulante usado em *Laudamus te* etc., e terminando com o período claramente temático e tonal usado para *Et in terra pax*. (BAS, 1944: 149-150, tradução nossa)

Finalmente, sugere Bas que um dos procedimentos empregados para a distinção dos grupos de versículos seja a alternância de texturas, aumentando-se ou reduzindo-se o número de vozes ou contrastando trechos de solos e de Coro:

A usual alternância de Solos e Coro, própria do canto litúrgico, pode ser relacionada com os esquemas citados, aportando um importante elemento de variedade, que permite, por sua vez, combinar com a modalidade dos grandes polifonistas: seja interrompendo a uniformidade de trama rítmica, mediante a variação espaçada de compasso; seja aumentando ou diminuindo, oportunamente, o número de partes ou vozes, também no coro. Como consequência, origina uma excelente fonte de contraste, a alternância entre versículos homofônicos e polifônicos. (BAS, 1944:150, tradução nossa)

Uma aplicação ampla e constante deste tipo de estruturação musical do *Gloria* pode ser verificada nas Missas de Lorenzo Perosi (1872-1956), *Maestro Perpetuo* do Coro da Capela Sistina desde o pontificado de Leão XIII, influente compositor sacro de sua época e bastante ligado ao processo de regulamentação da música sacra católica. Via de regra as quatro seções são claramente distintas por meio de alterações na textura (Coro *tutti* e Solistas; homofonia e imitação), contrastes de dinâmica e alternâncias entre compassos binários e ternários. A unidade é conferida por meio de um plano claramente tonal: Tônica na 1ª e na 4ª parte e tonalidades vizinhas ou pontes modulatórias na 2ª e na 3ª parte. (Tabela 1<sup>8</sup>)

	<b>1ª PARTE</b> <i>Et in terra ...</i>	<b>2ª PARTE</b> <i>Gratias agimus ...</i>	<b>3ª PARTE</b> <i>Qui tollis ...</i>	<b>4ª PARTE</b> <i>Quoniam ...</i>
Missa “Te Deum laudamus” (Tenor, Baixo e Órgão) 1899	c. 1 a 23 Coro (homofonia) <i>Forte</i> Si m – Ré M Compasso 4/4	c. 24 a 52 Solistas, Coro (homofonia, imitação) <i>Forte</i> Ré M – Si m Compasso 4/4	c. 53 a 91 Solistas, Coro (homofonia), Solista <i>Pianíssimo, Forte</i> Si m Compasso 3/4	c. 92 a 115 Coro (homofonia, imitação) <i>Forte</i> Si m Compasso 4/4

Tab. 1 – Divisão formal quadripartite dos *Glorias* de L. Perosi

<sup>8</sup> Restringimo-nos à análise das Missas publicadas de Perosi. “Eis a lista completa das obras de Perosi que foram impressas no catálogo da Casa Ricordi (até 2005): La Passione di Cristo Secondo San Marco, La Risurrezione di Cristo, Missa Cerviana, Missa da Requiem a 3 voci machili, Missa ‘Benedicamus Domino’, Missa Eucharistica, Missa Pontificalis, Missa Secunda Pontificalis, Missa ‘Te Deum laudamus’. E é isto. Dois oratórios e sete Missas. Menos que 4,5 horas de música. [...] Evidentemente que há outras editoras, sobretudo a Armelin (Pádua), que publicaram suas obras menores. Mas sendo a Casa Ricordi a soberana das casas editoriais da Itália, a brevidade da lista é ultrajante” (CIAMPA, 2006: 322; 353, tradução nossa).

	<b>1ª PARTE</b> <i>Et in terra ...</i>	<b>2ª PARTE</b> <i>Gratias agimus ...</i>	<b>3ª PARTE</b> <i>Qui tollis ...</i>	<b>4ª PARTE</b> <i>Quoniam ...</i>
Missa “Davidica” (Três vozes masculinas e Órgão) 1894	c. 1 a 15 Coro (homofonia) <i>Mezzo-Forte, Forte, Piano, Mezzo-Forte, Forte</i> Fá M Compasso 4/4	c. 16 a 42 Solistas <i>Piano</i> Fá M – Ré m – Sol M Compasso 4/4	c. 43 a 71 Coro (homofonia, vozes alternadas) <i>Piano, Pianissimo, Piano</i> Dó M Compasso 4/4	c. 72 a 92 Coro (homofonia) <i>Forte, Fortissimo</i> Fá M Compasso 4/4
Missa “Pontificalis” (Soprano, Tenor, Barítono e Órgão) 1896	c. 1 a 21 Coro (homofonia, vozes alternadas) Ré m – Ré M Compassos 3/2 e final 2/2 Introdução instrumental (Fig. 4)	c. 21 a 61 Solistas (imitação, homofonia, voz isolada), Coro (homofonia), Solistas (imitação vozes isolada) Ré M Compasso 2/2 Introdução instrumental (Fig. 5)	c. 62 a 106 Coro (imitação, voz isolada, homofonia) Ré m Compasso 3/2 Introdução instrumental e final com a mesma Introdução instrumental do <i>Gloria</i> (Fig. 6)	c. 107 a 167 Coro (imitação, voz isolada, homofonia) Ré M Compasso 2/2 Introdução instrumental (repetição da introdução da 2ª parte) * <i>Cum Sancto Spiritu</i> ... em forma de Fuga (Fig. 7)
Missa “Secunda Pontificalis” (Contralto, Tenor, Baixo e Órgão) 1906	c. 1 a 27 Coro (voz isolada, homofonia, imitação) Mi M <i>Forte</i> Compasso 4/4 Encerramento instrumental	c. 28 a 59 Coro (homofonia, imitação) Mi M <i>Piano, Forte</i> Compasso 4/4 Encerramento instrumental	c. 60 a 104 Solistas (vozes isoladas), Coro (homofonia, vozes alternadas, imitação) Mi m Compasso 4/4 <i>Piano, Pianissimo</i> Compasso 3/4 (Adagio)	c. 105 a 165 Coro (homofonia, imitação) Mi M Compasso 4/4 e 3/4 * <i>Cum Sancto Spiritu</i> ... em forma de Fuga

 Tab. 1 (cont.) – Divisão formal quadripartite dos *Glorias* de L. Perosi

	<b>1ª PARTE</b> <i>Et in terra ...</i>	<b>2ª PARTE</b> <i>Gratias agimus ...</i>	<b>3ª PARTE</b> <i>Qui tollis ...</i>	<b>4ª PARTE</b> <i>Quoniam ...</i>
Missa “Cerviana” (Tenor I, Tenor II, Baixo e Órgão) 1898	c. 1 a 22 Coro (homofonia) Fá M <i>Forte, Piano, Forte</i> Compasso 4/4 <i>Vivo</i> Introdução, interlúdio e encerramento instrumental	c. 23 a 50 Solistas (vozes alternadas), Coro (homofonia) Ré m – Fá M <i>Piano, Forte</i> Compasso 4/4 Encerramento instrumental	c. 51 a 71 Solistas (homofonia), Coro (homofonia, voz isolada) Fá m <i>Piano, Fortissimo</i> <i>Più Adagio</i> Compasso 4/4	c. 72 a 101 Coro (homofonia) Dó M – Fá M <i>Fortissimo, Forte-Fortissimo</i> <i>Più Vivo, Maestoso</i> Compasso 4/4
Missa “Eucharistica” (Contralto, Tenor I, Tenor II, Baixo e Órgão) 1896	c. 1 a 16 Coro (homofonia, imitação) Mi bemol M (dominante) <i>Vivo</i> <i>Forte, Piano, Forte</i> Compasso 2/2	c. 16 a 51 Solistas (vozes alternadas), Coro (vozes alternadas, homofonia) Mi bemol M > Dó m <i>Piano</i> Compasso 2/2	c. 52 a 89 Coro (homofonia, imitação) Dó m > Mi b maior (dominante) <i>Pianissimo, Forte</i> <i>Andante</i> Compasso 3/2	c. 90 a 120 Coro (voz isolada, homofonia, imitação) Mi bemol M <i>Forte, Fortissimo</i> <i>Con moto, Vivo, Lento</i> Compasso 2/2
Missa “Benedicamus Domino” (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo e Órgão) 1900	c. 1 a 30 Coro (homofonia) Mi M <i>Forte, Fortissimo, Mezzo-Forte, Piano</i> <i>Con vita</i> Compasso 4/4 Introdução instrumental	c. 31 a 72 Coro (uníssonos, homofonia) Lá m <i>Lo stesso movimento, Vivo, Moderato</i> Compasso 4/4 Interlúdio instrumental	c. 73 a 118 Solistas (vozes alternadas, homofonia) Lá m <i>Più Adagio</i> Compasso 3/4	c. 119 a 177 Coro (homofonia, imitação) <i>Tempo I, In 2, Adagio (In 4)</i> Mi M Compasso 4/4

Tab. 1 (cont.) – Divisão formal quadripartite dos *Glorias* de L. Perosi

Musical score for the beginning of the first part of the Gloria da Missa Pontificalis by Perosi. It features four staves: Soprano, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked "MODERATO" and the time signature is 3/2. The lyrics "Et in ter - ra pax ho -" are written below the vocal staves. The organ part includes handwritten annotations "Crescendo" and "rit."

Fig. 4 – Perosi: *Gloria da Missa Pontificalis*, início da 1ª parte. Fonte: PEROSI (1899a).

Musical score for the beginning of the second part of the Gloria da Missa Pontificalis by Perosi. It features three staves: Soprano, Bass, and Organ. The tempo is marked "SOLI". The lyrics "Gra - - ti - as a - gimus ti - bi prop - ter ma - gnam" are written below the vocal staves. The organ part includes handwritten annotations "Crescendo" and "rit."

Fig. 5 – Perosi: *Gloria da Missa Pontificalis*, início da 2ª parte. Fonte: PEROSI (1899a).

Musical score for the beginning of the third part of the Gloria da Missa Pontificalis by Perosi. It features four staves: Soprano, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked "MENO MOSSO" and the time signature is 3/2. The lyrics "Qui tol - lis pec - ca - ta" are written below the vocal staves. The organ part includes handwritten annotations "Crescendo" and "rit."

Fig. 6 – Perosi: *Gloria da Missa Pontificalis*, início da 3ª parte. Fonte: PEROSI (1899a).

The image shows a musical score for the Gloria da Missa Pontificalis by Perosi. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two piano accompaniment staves. The music is in G major and 2/2 time. The lyrics are: "Quo - ni - am Tu solus San - ctus Tu ..... so - lus Do -". The score shows the beginning of the 4th part, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 7 – Perosi: *Gloria da Missa Pontificalis*, início da 4ª parte. Fonte: PEROSI (1899a).

Também se pode observar este modelo formal do *Gloria* em obras de compositores que apenas eventualmente aderiram aos ideais cecilianistas, tais como F. Liszt (1811-1886) e A. Bruckner (1824-1896).<sup>9</sup> A *Missa Choralis* de Franz Liszt (1811-1886), por exemplo, composta em 1865, ano em que o compositor recebeu Ordens menores em Roma, denota um alinhamento a uma postura mais austera da música sacra, no sentido de afastar-se da música religiosa sinfônica e aproximar-se da sonoridade do canto gregoriano e da polifonia sacra antiga. A referida *Missa* é escrita para Coro a 4 vozes, sendo o acompanhamento do Órgão simplesmente um dobramento das vozes. O *Gloria*, especificamente, apresenta a mesma supracitada divisão dos versículos do texto litúrgico em quatro grupos, sendo os pontos de articulação claramente definidos por mudanças de andamento e de fórmulas de compasso ou pela textura coral. Indica-se ao início *Animato. Alla breve*, do c. 1 a 34 (Fig. 8), trecho em que predomina uma sonoridade plena do Coro em estrita homofonia e breves trechos imitativos. O c. 35 é vazio, marcando um claro ponto de articulação, e do c. 36 ao 85, tem-se o segundo grupo de versículos (*Gratias agimus tibi ...*), trecho em que se nota um diálogo entre grupo de vozes e voz isolada, além do uso contínuo da sonoridade homofônica. Do c. 87 ao 113, tem-se o terceiro grupo de versículos (*Qui tollis peccata mundi ...*), trecho que é delimitado pela mudança de fórmula de compasso (de 2/2 para 4/4), pela mudança de andamento (de *Animato* para *Lento assai*) e pela escrita musical, que se torna mais próxima de um estilo recitativo, com predomínio de graus conjuntos e indicação de dinâmica *piano* e *pianíssimo* (Fig. 9). No c. 114 retoma-se o *Animato. Alla breve* inicial em *Quoniam tu solus Sanctus ...*, e até o *Amen* final volta-se à sonoridade estritamente homofônica e vigorosa do trecho inicial.

<sup>9</sup> Cf. GMEINWIESER, 2001.

**Animato. Alla breve.**

Sopran. *Glo - - ri.a in ex.cel.sis De.o. Et in ter.ra pax ho.mi.ni.bus*

Alt. *Glo - - ri.a in ex.cel.sis De.o. Et in ter.ra pax ho.mi.ni.bus*

Tenor. *Glo - - ri.a in ex.cel.sis De.o. Et in ter.ra pax ho.mi.ni.bus*

Baß. *Glo - - ri.a in ex.cel.sis De.o. Et in ter.ra pax ho.mi.ni.bus*

**Animato. Alla breve.**

Orgel.

Pedal.

Fig. 8 – Liszt: *Gloria da Missa Choralis*, 1ª parte. Fonte: LISZT (1918).

**Lento assai.**

*accentato ed espressivo molto*

*Qui tol.lis pec.ca.ta mun.di, mise.re.re, mise.re.re no. bis, Qui tol.lis pec.ca.ta mun.di, mise.re.re, mise.re.re no. bis,*

**Lento assai.**

Fig. 9 – Liszt: *Gloria da Missa Choralis*, 3ª parte. Fonte: LISZT (1918).

## 2. ESTILO E INTERTEXTUALIDADE: O *Gloria* de Nepomuceno

O tratamento musical que Nepomuceno dá ao texto litúrgico do *Gloria*, a partir de *Et in terra*, baseia-se na sucessão articulada de seções que se caracterizam por uma determinada textura, geralmente valendo-se da oposição homofonia/imitação e solista/*tutti*. Além do tipo de escrita, outros parâmetros musicais reforçam a articulação das partes, sobretudo as mudanças de métrica, de andamento e a condução harmônica.

Nos primeiros 4 compassos tem-se a introdução de sabor gregoriano executada pelo órgão (Fig. 10), o mesmo utilizado no *Kyrie*, no *Credo* e no *Agnus Dei* da *Missa*.<sup>10</sup> Do compasso 5 ao 13 as duas vozes cantam *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* em dinâmica *forte* e em textura homofônica, com o *Et in*

<sup>10</sup> Para análise do tema introdutório e a influência do canto-chão na sua constituição melódica cf. TEIXEIRA, 2017.



*terra* em uníssono. O órgão praticamente dobra as vozes e complementa as tríades, configurando uma frase com clara conotação harmônica dentro do âmbito da tonalidade de Fá maior. O ritmo harmônico desta frase inicial é constituído por basicamente um acorde, em estado fundamental ou em primeira inversão, a cada nota da linha vocal. Dos quinze acordes, o IV grau aparece cinco vezes; o V grau, quatro vezes; o I grau, quatro vezes; e o ii grau, duas vezes, indicando o predomínio de progressões harmônicas convencionais. Em termos fraseológicos, trata-se de uma estrutura binária, com a primeira frase do compasso 5 ao 9 e a segunda, do compasso 10 a 13, ambas se encerrando na dominante da tonalidade (Dó maior). Na Voz 1 tem-se, inclusive, o mesmo tema melódico repetido nas duas frases (Sib-Fá-Sol-Lá). Neste início do *Gloria*, Nepomuceno dá expressão musical ao sentido de júbilo inerente ao texto litúrgico por meio da dinâmica *forte*, da textura homofônica e da exploração dos acordes diatônicos da relativa maior da tonalidade principal (Fig. 11).



Fig. 10 – Nepomuceno: tema introdutório do *Gloria da Missa*, c. 1 a 4. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Fig. 11 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 1 a 13. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Do compasso 14 ao 31 há a música correspondente ao texto *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*. Trata-se de quatro exclamações de louvor às quais o compositor dá um tratamento diferente daquele dado à primeira frase. No compasso 14 indica-se um *rallentando* e no compasso seguinte há a dinâmica *piano* acompanhada de uma mudança de registro no órgão. No compasso 20, a dinâmica atinge um *pianíssimo*, sendo seguida imediatamente por um *crescendo* e pelo retorno ao *Tempo I* com dinâmica *forte* até o compasso 28. Quanto à textura, mantém-se a mesma escrita musical dos primeiros 13 compassos, a saber, homofonia estrita com breves trechos em uníssono. Diferentemente da primeira frase, contudo, encontra-se agora uma condução harmônica que explora algumas oposições de modo e relações tonais mais ricas que as da frase anterior. Em *laudamus te*, nos compassos 14 e 15, permanece-se na tônica de Fá maior, mas nos dois compassos seguintes, em *benedicimus te*, Nepomuceno insere o acorde de Ré menor (vi grau) conduzindo a Dó maior, gerando uma rápida tonicização na dominante. Nos compassos 20 a 22 encontra-se um novo encadeamento em *adoramus te* (IV-ii-V7), preparando a declamação de *glorificamus te* novamente com acordes diatônicos de Fá maior, mas concluindo em Ré menor, numa espécie de cadência de engano. Nos compassos 29 a 31 há um breve trecho de órgão encaminhando-se ao acorde de Dó maior e preparando, assim, a frase seguinte. Diferentemente dos 13 primeiros compassos, nos quais o ritmo harmônico determinava-se por mudança de acordes em cada tempo, tem-se aqui, entre os compassos 14 a 28, uma mudança do ritmo harmônico para um acorde aproximadamente por compasso. Em termos fraseológicos, encontra-se novamente uma estrutura binária, com o primeiro período entre os compassos 14 a 22 (9 compassos) e o segundo entre os compassos 25 a 28, antecedido e precedido por trechos instrumentais (Fig. 12).

The image shows a musical score for measures 14 to 28 of Nepomuceno's Gloria. It consists of two systems of music. The first system (measures 14-22) includes vocal lines and organ accompaniment. The organ part features dynamics like *p*, *pp*, and *rall.* The lyrics are: "Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te A-do-ra-mus". The second system (measures 22-28) continues the organ accompaniment with dynamics like *f* and *cresc.* The lyrics are: "te Glo-ri-fi-ca - mus te".

Fig. 12 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 14 a 28. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Do compasso 32 ao 48 tem-se duas frases musicais claramente definidas, sendo a primeira com o texto *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*; e a segunda: *Domine Deus Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*. A primeira é reservada a um solista da Voz 2 e a segunda, a um solista da Voz 1. A dinâmica indicada para ambas as frases é *piano* e consta ainda a indicação de *ad libitum*, resultando em um breve trecho de caráter mais livre, próximo a um tom declamatório. Harmonicamente, há um plano convencional: a primeira frase (compassos 32 a 40) em Fá maior conduzindo à dominante da tonalidade; e a segunda frase (compassos 41 a 48) construída como uma tonicização da própria dominante. A quase idêntica extensão das duas frases (9 e 8 compassos, respectivamente), aliada à alternância de vozes solistas que as executam e ao mesmo motivo melódico inicial (nota repetida, 3ªM asc. e 4ªj asc. no compasso 32 e mesmo motivo invertido no compasso 41) revelam uma estrutura pontualmente simétrica neste trecho. (Fig. 13)

Fig. 13 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 32 a 48. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Entre os compassos 49 a 55 encontra-se uma breve frase em escrita homofônica sobre o texto *Domine Fili unigenite Jesu Christe*, em dinâmica *piano* e em seguida *pianíssimo*. Harmonicamente há uma tonicização na relativa menor (Ré menor), definida pelo encaminhamento à dominante (Lá maior) no compasso 55. Após a fermata, indica-se *meno mosso* e entre os compassos 56 e 65 tem-se uma frase de textura contrapontística com o texto *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*. As duas vozes alternam-se nos

compassos 56 a 60 na execução do mesmo tema e entre os compassos 61 e 65 há uma defasagem na declamação do texto, conferindo a esta frase um caráter imitativo-polifônico. Entre os compassos 66 a 70 as duas vozes voltam à escrita homofônica, em estrito uníssono. Esta alternância entre polifonia e uníssono (compassos 56 a 70) está inteiramente em Ré menor, ainda que Nepomuceno ora se utilize tanto da sensível como do acorde menor do v grau, conferindo, assim, uma sonoridade semelhante à do *Kyrie* da mesma *Missá*, no qual a escala de Ré menor é explorada tanto em seu aspecto modal como em seu perfil marcadamente tonal (Fig. 14).

49 *p TUTTI*  
Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te  
*pp* *rit.*

56 *MENO MOSSO*  
Do-mi-ne De-us Ag-nus De-  
*MENO MOSSO* Do-mi-ne De-us Ag-nus De-

63 *ritad.*  
-i Fi-li-us Pa-tris  
*ritad.*

Fig. 14 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 49 a 70. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Do compasso 71 ao 80 há mais um trecho com duas frases para solistas (*ad libitum*) com uma mudança na fórmula de compasso, de 3/4 para 4/4: a primeira na Voz 1, do compasso 71 ao 76, com o texto *Qui tollis peccata mundi miserere nobis* em *pianissimo*; e a segunda na Voz 2, do compasso 77 a 80, com o texto *Qui tollis peccata mundi*. Harmonicamente, a primeira frase encontra-se claramente em Ré menor

com encaminhamento para a dominante (Lá maior) e a segunda encerra-se no VII grau (Dó maior), conduzindo a Fá maior na frase seguinte. Melodicamente, estas duas frases solistas são constituídas por graus conjuntos, com exceção de um salto de 3ª menor no compasso 78, conferindo-se, assim, a este trecho um caráter declamatório, quase recitativo (Fig. 15).

71 ANDANTE SOLO (ad libitum)

*pp* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re -

76

no - bis SOLO (ad libitum)

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *f*

*cresc.*

Fig. 15 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 71 a 80. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Do compasso 81 a 92 volta-se ao *tutti* do Coro em dinâmica *forte* e com textura homofônica e quase inteiramente em uníssono. Do compasso 85 em diante, a dinâmica é reduzida a *piano* e a Voz 2 encerra o trecho com uma frase conduzindo novamente à dominante (Lá maior) de Ré menor. No compasso 92, último deste trecho, há na parte do órgão uma suspensão com bordadura, o que, aliado à harmonia de dominante, confere um ponto de articulação no qual se unem o sentido de fechamento e a expectativa por continuidade (Fig. 16).

81 *TUTTI*  
*f* Su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram  
*TUTTI*  
 Su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

85  
 Qui se - des ad dex - te - ram

89  
 Pa - tris mi - se - re - re no - bis.

Fig. 16 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 81 a 92. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

No compasso 93 volta-se à fórmula de compasso 3/4, tal como no início, e encontra-se no órgão o mesmo tema introdutório dos compassos 1 a 4. Nepomuceno confere, assim, um sentido de coerência formal ao *Gloria* por meio da repetição do tema inicial e também pela constituição melódico-harmônica da frase seguinte cantada pelo Coro. Com efeito, entre os compassos 98 e 100 tem-se o Coro em homofonia cantando *Quoniam tu solus sanctus* (Fig. 17) com praticamente a mesma melodia que dá início ao *Kyrie* da mesma Missa (Fig. 18). Em termos harmônicos, tem-se nos compassos 97 a 110 um claro desenvolvimento típico em Ré menor, finalizando-se na dominante (Lá maior, compasso 110). Melodicamente há uma ascensão nos compassos 106 e 107, constituindo o ponto culminante, isto é, as notas mais agudas empregadas nas duas vozes ao longo do *Gloria*. Parece haver aqui certo simbolismo musical, uma vez que tais notas agudas coincidem com a palavra *altissimus* do texto litúrgico. Quanto à textura, Nepomuceno novamente alterna breve trecho de homofonia (compassos 98 a 100) com trecho de caráter imitativo (compassos 101 a 107) e retorno à homofonia (compassos 108 a 110) (Fig. 19).

93

Quo - niam tu so - lus san - ctus:  
Quo - niam tu so - lus san - ctus: Tu

Fig. 17 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 93 a 100. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

Ky - rie  
Ky - rie

Fig. 18 – Nepomuceno: *Kyrie*, c. 81 a 92. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

93

Quo - ni - am tu

Quo - ni - am tu

99

so - lus san - ctus: Tu so - lus Do - mi - nus; Tu

so - lus san - ctus: Tu so - lus Do - mi - nus

105

so - lus al - tis - simus Je - su Chris - te Cum

Tu so - lus al - tis - simus Je - su Chris - te

Fig. 19 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 93 a 110. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

O *Gloria* encerra-se com *Cum Sancto Spiritu in gloria dei Patris* e o *Amen* final (Fig. 20). Tal trecho é constituído por duas frases (compassos 111 a 115 e entre 116 a 119), sendo ambas de estrita textura imitativa, com o texto *Cum Sancto Spiritu*. Em seguida, tem-se novamente uma estrutura com duas frases (compassos 120 a 124 e entre 125 e 129), sendo ambas de textura homofônica, com o texto *in gloria Dei Patris*. No *Amen* final, Nepomuceno retoma o segmento inicial do tema introdutório do órgão (compasso 1 e compasso 93), mas reserva a melodia em uníssono às duas vozes do Coro e emprega a cadência plagal em Ré maior. Todo o trecho final a partir do compasso 111 encontra-se em Ré maior e a cadência IV-I é recorrente no trecho de textura imitativa: a primeira frase (compassos 111 a 114) encerra-se no IV grau (Sol maior) de Ré maior e a segunda frase (compassos 116 a 119) contempla o acorde de Dó maior como IV/IV (Subdominante da Subdominante). No trecho de textura homofônica, o uso do IV grau restringe-se ao seu emprego tradicional no encadeamento típico I-IV-V-I nos compassos 120 a 124. Na frase final, antes do *Amen*, entre compassos 125 e 129, Nepomuceno



reserva um acorde distinto a cada nota da melodia e conduz a uma cadência de engano (vi grau) no compasso 129.

110

te Cum Sanc - cto Spi - ri - tu Cum San - cto

te Cum San - cto Spi - ri - tu Cum

117

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in

San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in

125

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men.

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men.

LARGO

Fig. 20 – Nepomuceno: *Gloria*, c. 111 a 131. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).

A partir de tais considerações, fundamentadas na alternância de diferentes texturas, dinâmicas, fórmulas de compasso e densidade harmônica pode-se considerar que o *Gloria* de Nepomuceno se divide em quatro trechos bem definidos, correspondentes, por sua vez, à divisão formal indicada por Bas. O primeiro inclui a introdução instrumental e os trechos corais com o texto *Et in terra ... até glorificamus te*, trecho que é marcado pelo uso exclusivo da textura homofônica do Coro e centrado tonalmente em Fá maior. O segundo trecho incorpora o texto *Gratias agimus ... até Filius Patris*, trecho em que há frases destinadas a solistas de ambas as vozes e no qual o *tutti* do Coro, diferentemente do que ocorre no primeiro trecho, alterna textura homofônica (*Domine Fili ...*), imitativa (*Domine Deus ...*) e

novamente homofônica (*Filius Patris*). Estes dois trechos do *Gloria* interligam-se por dois compassos com solo de órgão, conferindo-se, assim, evidente sentido de continuidade à peça. O terceiro trecho contém o texto *Qui tollis peccata mundi ... até ad dexteram Patris ...*, e é caracterizado pelo compasso quaternário simples, pelo estilo em recitativo com solos de ambas as vozes, pelo breve trecho homofônico do Coro e pela centralidade harmônica em Ré menor. Após este trecho, tem-se o retorno ao compasso 3/4 e a repetição da Introdução instrumental sob a forma de Interlúdio, marcando um evidente ponto de articulação da peça. Deste ponto ao final encontra-se o texto *Quoniam tu solus sanctus ... até o Amen* final, trecho que apresenta ritmo mais intenso de alternância homofônica/imitação e que se caracteriza pela mudança harmônica mais notória, passando do centro Ré menor/Fá maior, até então predominante, para a tonalidade de Ré maior, na qual se encerra. Também o plano harmônico indica uma organização formal que, aliada aos aspectos de dinâmica, fórmulas de compasso, andamento, textura e tratamento do texto, favorece o entendimento de uma estrutura quadripartite.

Poder-se-ia averiguar qual a razão de ter se estabelecido este modelo quadripartite para a organização do *Gloria* da Missa católica enquanto forma musical. Parece-nos plausível que a divisão do texto litúrgico corresponde neste caso aos diferentes aspectos teológicos expressos nas palavras, tal como explicado por Gueranger (2010: 32-36), que foi, por sua vez, um dos grandes responsáveis pela restauração do canto gregoriano no século XIX:

- 1ª PARTE. Do início, *Gloria in excelsis*, até a expressão *glorificamus te*, há um sentido bem definido de elevação da alma a Deus com o intuito de louvá-Lo e adorá-Lo por meio das palavras dos Anjos e da continuação que a Igreja inseriu. Este início do *Gloria* dirige-se a Deus, sem fazer-se distinção das três Divinas Pessoas.
- 2ª PARTE. Iniciando-se com *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* e encerrando-se em *Filius Patris*, a Igreja primeiramente dá graças a Deus pela Encarnação do Verbo (*gratias agimus ... propter magnam gloriam tuam*); em segundo lugar, dirige-se diretamente ao Pai e, assim, passa a considerar não mais a Unidade de Deus, como no início, mas a Trindade (*Domine Deus ... Deus Pater omnipotens*); em terceiro lugar, dirige-se ao Filho, Jesus Cristo, chamando-o de Senhor e de Cordeiro de Deus (*Domine Fili unigenite ... Filius Patris*).
- 3ª PARTE. Ao título de Cordeiro de Deus, a Igreja acrescenta aquela que é a consequência dolorosa de tal título de Cristo, “que tirais o pecado do mundo” (*qui tollis peccata mundi*), e suplica-Lhe que se apiede de nós (*miserere nobis*) e que escute nossa súplica (*suscipe deprecationem nostram*).
- 4ª PARTE. Finalmente, dirige-se a Cristo no mais alto dos céus e louva seu Esposo (*Tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus Jesu Christe*) e menciona-se toda a Santíssima Trindade (*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*).

Desta divisão resulta, inclusive, algumas características peculiares de cada trecho. De fato, é comum que a terceira parte (*qui tollis peccata mundi ...*) tenha um andamento mais lento e um caráter mais grave e que a quarta parte (*... Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*) tenha um caráter triunfante, tal como se verifica frequentemente nas Missas de Perosi e no próprio *Gloria* de Nepomuceno.

Ainda que, portanto, a forma musical que Nepomuceno estabelece para seu *Gloria* possa ser considerado como um procedimento totalmente convencional e compartilhado pelos compositores direta ou indiretamente influenciados pelas restrições eclesíásticas e pelo movimento cecilianista, é possível identificar ainda mais um aspecto relevante para o entendimento de sua obra sacra. O modelo utilizado por Nepomuceno é muito semelhante ao de uma missa específica do repertório eclesíástico do início do século XX: a Missa *Te Deum laudamus*, de Lorenzo Perosi, também escrita, tal como a Missa de Nepomuceno, para duas vozes e órgão. E, além disso, sabe-se que tal Missa de Perosi foi em várias ocasiões executada em cerimônias católicas em igreja cariocas no início do século XX, sendo plausível que Nepomuceno a conhecesse e que a tenha tomado, de fato, como modelo.<sup>11</sup>

Realizando-se uma análise comparativa entre ambos os *Glorias*, verifica-se que há, de fato, dois tipos de intertextualidade musical. Em primeiro lugar, uma *citação de esquema formal*. De fato, ainda que a divisão orgânica quadripartite do *Gloria* seja algo convencional no repertório sacro dos séculos XIX e XX, o modo como Nepomuceno organiza concretamente as diferentes seções internas e as articula entre si em termos de textura, identidade temática e organização harmônica praticamente coincide com a do referido *Gloria* de Perosi. Ou seja, entre as diferentes opções possíveis de se empregar a homofonia, imitação, solos, *tutti*, mudanças de andamento etc., Nepomuceno opta por um esquema praticamente igual ao da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi, o que se expressa em três aspectos.

- 1) Tanto o *Gloria* de Nepomuceno como o de Perosi iniciam-se com o mesmo tema introdutório com solo de órgão utilizado nos respectivos *Kyries* (Fig. 21). Além disso, Nepomuceno emprega o mesmo tema introdutório uma segunda vez em seu *Gloria*, a saber, no início da 4ª parte, antecedendo *Quoniam tu solus sanctus* e parcialmente no *Amen* final. Perosi realiza procedimento semelhante, repetindo o mesmo tema instrumental na 4ª parte, mas transposto à dominante menor, antecedendo o trecho *Cum Sancto Spiritu*, no compasso 104 (Fig. 22) e também parcialmente no *Amen* final (Fig. 23).

<sup>11</sup> Na *Gazeta de Notícias*, em sua edição de 13 de Junho de 1909, noticiava-se que no próprio dia 13, por ocasião da festa de Santo Antônio, “será executada a missa (Te Deum Laudamus), do padre Perosi” por distintas amadoras. O jornal *O Paiz*, em sua edição de 1º de Novembro de 1914, noticia o encerramento do mês do Rosário com Missa na matriz de Santa Rita, sendo “executada pelo coro da matriz a missa Te Deum laudamus, do maestro sacro monsenhor Perosi, orquestrada pelo maestro brasileiro Arnaud Gouveia, que tocará o harmonium”.

- 2) A alternância de andamentos e de fórmulas de compasso se dá da mesma maneira em ambas as peças, corroborando a mesma divisão formal. (Quadro 2)
- 3) Os pontos em que ocorrem mudanças na textura musical, seja de *tutti* para solo ou de homofonia para imitação, são praticamente os mesmos em ambos os *Glorias* (Quadro 3). Assim, por exemplo, Perosi estrutura a 3ª parte de seu *Gloria* como uma sucessão de 4 frases distintas: 1) alternância de solistas Voz 1 e Voz 2 em *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis qui tollis peccata mundi*; 2) Coro *tutti* em *Suscipe deprecationem nostram*; e 3) solista Voz 2 em *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*. É a mesma estruturação utilizada por Nepomuceno.

The image displays two systems of musical notation for Tenor, Bass, and Organ. The top system features a Tenor part with lyrics "Ky - ri - e e - lei - son" and a dynamic marking of *mf*. The Bass part also has the lyrics "Ky - ri - e e - lei - son". The Organ part provides a complex accompaniment. The bottom system features a Tenor part with lyrics "Et in ra - pax homi - bus" and a dynamic marking of *f*. The Bass part has the lyrics "in --". The Organ part continues with a similar accompaniment.

Fig. 21 – Perosi: mesma introdução instrumental utilizada no *Kyrie* e no *Gloria* da Missa *Te Deum laudamus*. Fonte: PEROSI (1899b).

104

Cum San - cto Spi - ri - tu,  
Cum San - cto

Fig. 22 – Perosi: *Gloria da Missa Te Deum laudamus*, c. 104 a 107. Fonte: PEROSI (1899b).

113

*ff* *Lento*  
tris. A - men A - men.  
tris. A - men A - men.  
*Lento*

Fig. 23 – Perosi: *Gloria da Missa Te Deum laudamus*, *Amen* final. Fonte: PEROSI (1899b).

Perosi		Nepomuceno	
<i>Gloria da Missa Te Deum laudamus</i>		<i>Gloria da Missa em Ré menor</i>	
Moderato	<i>Et in terra pax ...</i>	Maestoso	<i>Et in terra pax ...</i>
Compasso 4/4	c. 1 a 52	Compasso 3/4	c. 1 a 55
-	<i>Qui tollis peccata mundi ...</i>	Andante	<i>Qui tollis peccata mundi ...</i>
Compasso 3/4	c. 53 a 91	Compasso 4/4	c. 56 a 92
Con vita	<i>Quoniam tu solus sanctus ...</i>	1º Tempo	<i>Quoniam tu solus sanctus ...</i>
Compasso 4/4	c. 92 a 115	Compasso 3/4	c. 93 a 131

Quadro 2 – Alternância de andamentos e de fórmulas de compasso nos *Glorias* de Nepomuceno e Perosi (*Missa Te Deum laudamus*)

	<b>Nepomuceno</b> <b>Gloria da</b> <b>Missa em Ré menor</b>	<b>Perosi</b> <b>Gloria da</b> <b>Missa “Te Deum laudamus”</b>
<i>Gloria in excelsis deo.</i>	<i>Cantado pelo celebrante em canto-chão</i>	<i>Cantado pelo celebrante em canto-chão</i>
Solo de órgão	Introdução idêntica ao do Kyrie	Introdução idêntica ao do Kyrie
	c. 1 a 4	c. 1 a 3
Et in terra pax hominibus	Homofônica – Uníssono [ <i>et in terra</i> ]	Homofônica – Uníssono
	c. 5 e 6	
	Homofônica [ <i>pax hominibus</i> ]	c. 4 a 6
	c. 7 a 9	
bonæ voluntatis.	Homofônica [ <i>pax hominibus</i> ]	Contrapontística
	c. 10 a 13	c. 7 a 9
Laudamus te.	Homofônica – Uníssono	Homofônica – Uníssono
	c. 14 e 15	c. 10 e 11
Benedicimus te.	Homofônica	Homofônica – Uníssono
	c. 16 a 19	c. 12 a 14
Adoramus te.	Homofônica	Homofônica
	c. 20 a 22	c. 15 a 17
Glorificamus te.	Homofônica	Contrapontística
	c. 25 a 28	c. 18 a 20
Solo de órgão	c. 29 a 31	c. 21 a 23
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Voz 2 (solista)	Voz 2 (solista)
	c. 32 a 40	c. 24 a 29
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.	Voz 1 (solista)	Voz 1 (solista)
	c. 41 a 48	c. 30 a 37
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	Homofônica	Voz 2 (solista)
	c. 49 a 55	c. 38 a 42
Domine Deus, Agnus Dei,	Contrapontística – Imitativa	Contrapontística – Imitativa
	c. 56 a 65	c. 43 a 48
Filius Patris.	Homofônica – Uníssono	Homofônica – Uníssono
	c. 66 a 70	c. 49 a 52
Qui tollis peccata mundi,	Voz 1 (solista)	Voz 1 (solista)
		c. 53 a 57
miserere nobis.	c. 71 a 76	Voz 2 (solista)
		c. 58 a 61
Qui tollis peccata mundi,	Voz 2 (solista)	Voz 1 (solista)
	c. 77 a 80	c. 62 a 65

Quadro 3 – Comparativo entre *Gloria* de Nepomuceno e Perosi (Missa *Te Deum laudamus*) quanto à alternância de texturas

	<b>Nepomuceno</b> <b><i>Gloria da</i></b> <b><i>Missa em Ré menor</i></b>	<b>Perosi</b> <b><i>Gloria da</i></b> <b><i>Missa “Te Deum laudamus”</i></b>
suscipe deprecationem nostram.	Homofônica – Uníssono [ <i>suscioe deprecati</i> ...]	Homofônica – Uníssono
	c. 81 e 82	
	Homofônica [... <i>onem nostram</i> ]	c. 66 a 73
	c. 83 e 84	
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Voz 2	Voz 2 (solista)
	c. 87 a 92	c. 77 a 85
Solo de órgão	Idêntico à Introdução	Diferente da Introdução
	c. 93	c. 86 a 91
Quoniam tu solus Sanctus.	Homofônica – Uníssono	Homofônica – Uníssono
	c. 98 a 100	c. 95 a 97
Tu solus Dominus.	Contrapontística – Imitativa	Contrapontística – Imitativa
	c. 101 a 104	c. 95 a 97
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.	Contrapontística – Imitativa [ <i>Tu solus</i> <i>Altissimus</i> ]	Homofônica – Uníssono
	c. 105 a 107	
	Homofônica [ <i>Jesu Christe</i> ]	c. 98 a 103
	c. 108 e 109	
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.	Contrapontística – Imitativa	Contrapontística – Imitativa
	c. 111	c. 105 a 108
Amen.	Homofônica – Uníssono	Homofônica – Uníssono
	c. 130 e 131	c. 113 a 115

Quadro 3 (cont.) – Comparativo entre *Gloria* de Nepomuceno e Perosi (*Missa Te Deum laudamus*) quanto à alternância de texturas

O segundo tipo de intertextualidade corresponde a uma *apropriação de elemento temático*. Trata-se do trecho *Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris* (Fig. 24 e 25). Nepomuceno dá música a este versículo através de uma estrutura fraseológica binária, sendo a primeira de escrita claramente imitativa a partir do motivo *Lá-Ré* (com ritmo semínima pontuada-colcheia-semínima-semínima) na Voz 1 e a imediata repetição/resposta na Voz 2 em *Domine Deus*. Em seguida, em *Agnus Dei*, compasso 60, escreve novamente uma frase de caráter contrapontístico, ainda que não imitativo, e, finalmente, encerra com *Filius Patris* em estrito uníssono das duas vozes. Harmonicamente, tem-se o trecho iniciando-se em Ré menor (*Domine Deus*), tonicização na relativa maior, Fá maior (*Agnus Dei*), e encerramento na dominante, Lá maior (*Filius Patris*). Perosi, por sua vez, faz procedimento quase idêntico. Em primeiro lugar, tem-se o mesmo motivo melódico (4ª ascendente) *Si-Mi* (com ritmo semínima-colcheia-colcheia-mínima) como pergunta/resposta entre as duas vozes em *Domine Deus*, compasso 42. Em segundo

lugar, no compasso 44, o *Agnus Dei* inicia-se com as vozes defasadas e, finalmente, no compasso 49 o *Filius Patris* é em estrito uníssono. Harmonicamente, tem-se neste trecho uma clara afirmação da tônica, Si menor, tanto em *Domine Deus* (relação IV-I) como em *Agnus Dei* (V-I), e em *Filius Patris* um encaminhamento à dominante, Fá# maior. A conclusão de ambas as frases em *Filius Patris* uníssono também apresenta certa semelhança de constituição melódica, pois ambos os compositores optam por uma linha melódica de perfil quase simétrico, com ascensão em *Filius*, ponto culminante em *Patris* e cadenciamento em linha descendente, configurando-se, assim, não um mesmo motivo melódico, mas uma mesma concepção na relação melodia/texto.

Assim sendo, pode-se classificar esta relação intertextual de caráter temático entre os dois *Glorias* como um *empréstimo temático*, isto é, o emprego que um compositor faz de um tema alheio que lhe serve como partida para elaborar uma peça original.

56 MENO MOSSO

Do - mine De - us Ag - nus De -

MENO MOSSO Do - mine De - us Ag - nus De -

66

- i Fi - li - us Pa - tris

- i Fi - li - us Pa - tris

Fig. 24 – Nepomuceno: *Gloria da Missa*, c. 56 a 70. Fonte: NEPOMUCENO (s.d.).



42 **TUTTI** *f*  
 Do-mine De - us Ag-nus De - i  
 te. Do-mine De - us Ag - nus  
 Fi-li-us Pa - tris.  
 De - i Fi-li-us Pa - tris.  
*rall.*

Fig. 25 – Perosi: *Gloria da Missa Te Deum laudamus*, c. 42 a 52. Fonte: PEROSI (1899b).

Das análises realizadas conclui-se, pois:

- O *Gloria* de Nepomuceno replica uma organização formal compartilhada por compositores alinhados às exigências da Igreja Católica no âmbito da música sacra dos séculos XIX/XX. A forma definia-se por uma divisão quadripartite do texto litúrgico do *Gloria*, sendo que as partes se concatenam segundo um plano tonal bem definido e segundo uma orgânica articulação de texturas, andamentos, ritmos e estilos melódicos.
- O *Gloria* de Nepomuceno replica uma estruturação formal específica: a do *Gloria* da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi. O emprego de um tema instrumental recorrente e as opções assumidas para diferenciação das frases musicais em termos de textura indicam que há uma deliberada *citação de esquema formal*.
- O *Gloria* de Nepomuceno apresenta uma *citação com intenção referencial* no trecho *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*. O motivo melódico em *Domine Deus* é praticamente o mesmo do respectivo trecho do *Gloria* da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi. Além disso a divisão dos versículos entre as vozes e em termos de textura é idêntica.

Assim, pois, pode-se dizer que o *Gloria* de Nepomuceno representa uma ação do compositor no

âmbito de um tipo de música de cunho restaurador, em plena conformidade com as exigências expressas por documentos eclesiásticos, os quais orientavam no sentido de uma música que prezasse pela inteligibilidade do texto, pela organicidade das formas (evitando-se as segmentações oriundas da música concertante) e pelo caráter sério e grave das composições, em total consonância com os dois modelos estéticos apresentados como ideais: o cantochão medieval e a polifonia sacra renascentista.

Impõe-se também a conclusão de que neste gênero musical específico, a saber, a música sacra, Nepomuceno vale-se de um procedimento composicional que certamente é inerente à sua formação musical: a adequação a um modelo preexistente, geralmente obras musicais específicas produzidas por um mestre já consagrado. Disto resulta um aspecto ainda pouco explorado nas pesquisas musicológicas: a relevância e a influência que a obra do Pe. Lorenzo Perosi exerceu sobre os compositores do início do século XX, sobretudo na música sacra e religiosa.

## REFERÊNCIAS

- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano: Historia, liturgia, formas*. 2. ed. Madrid: Alianza, 2016.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 3. ed. Buenos Aires, Ricordi, 1957.
- BOULENGER. *Doctrina católica: manual de instrução religiosa para uso dos Ginásios, Colégios e Catequistas voluntários*. São Paulo: Francisco Alves, 1949.
- BURKHOLDER, J. Peter. INTERTEXTUALITY. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853?q=intertextuality&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853?q=intertextuality&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&start=1#firsthit) Acesso em: 10/07/2016.
- CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: CORRADO, Omar; KREICHMAN, Raquel.; MALACHEVSKY, Jorge. (Ed.). *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1992. p.33-51.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 13/06/1909.
- GMEINWIESER, Siegfried. CECILIAN MOVEMENT. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=cecilianism&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=7&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=cecilianism&search=quick&source=omo_gmo&pos=7&start=1#firsthit) Acesso em: 07/01/2017.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, p. 138-172, 2006.
- GUERANGER, Prosper. *Missa tridentina: Explicações das orações e das cerimônias da Santa Missa*. Niterói: Permanência, 2010.
- LEFEBVRE, Gaspar. *Missal Quotidiano e Vespéral*. Ed. Desclée de Brouwer & Cie., 1956.
- LISZT, Franz. *Missa Choralis*. Leipzig: Breikopf & Härtel, 1918. Partitura.
- MEYER, Leonard. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MISSALE ROMANUM. Roma, 1962.

NEPOMUCENO, Alberto. *Missa duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et Eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C, s.d. Partitura.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 01/11/1914.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 27/10/1915.

PEROSI, Lorenzo. *Missa Pontificalis*. Milão: Ricordi, 1899a. Partitura.

PEROSI, Lorenzo. *Missa Te Deum laudamus*. Milão: Ricordi, 1899b. Partitura.

REUS, João Batista. *Curso de Liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1944.

ROMITA, Florentius. *Jus Musicae Liturgicae: Dissertatio historico-iuridica*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947.

TEIXEIRA, Thiago. O 'Kyrie' de Nepomuceno: estilo e intertextualidade. *Orfeu*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 1-47, 2017.