



SÉRGIO PAULO FREDDI JÚNIOR

O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA PROTESTANTE DA
TRADIÇÃO REFORMADA DO BRASIL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

SÃO PAULO

1994



AGRADECIMENTO

Ao Teólogo e Professor Richard Irwin e à Compositora e colega Elisabeth Cintra Damião,
pelos ensinamentos e pelo estímulo que sempre nos ofereceram.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo,
pela concessão de recursos financeiros para a realização deste trabalho.

Aos Gebara,
pelo incansável trabalho de revisão e digitação dessa dissertação.

Em especial, agradecemos ao Prof. Dr. Regis Duprat,
pelos ensinamentos, pela orientação e pelo apoio na elaboração desta dissertação.

A estes e a tantos outros, que porventura deixamos de mencionar,
reiteramos os nossos agradecimentos.

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	7
Introdução	9
Capítulo I Tradição Reformada	17
I.1. João Calvino	18
I.2. Calvino e a Nova Disciplina	18
I.3. Calvino em Strasbourg	19
I.4. Liturgia Calvinista	21
Capítulo II A Música da Tradição Reformada	25
II.1. Primeira Publicação Calvinista de Salmos para Cantar	26
II.2. Calvino formaliza seu Modelo de Culto	29
II.3. Modelo Musical Calvinista	30
II.4. Compositores da Música de Orientação Calvinista	32
II.5. Saltério de Genebra	32
Capítulo III Igreja da Tradição Reformada no Brasil (1ª fase)	37
III.1. França Antártica	38
III.2. O Primeiro Culto da Tradição Reformada no Brasil	39
III.3. Domínio Holandês	40
III.4. Organização da Igreja Reformada Holandesa no Brasil ...	40
Capítulo IV Igreja da Tradição Reformada no Brasil (2ª fase)	42
IV.1. Abertura dos Portos às Nações Amigas	43
IV.2. Sociedades Missionárias	44
IV.3. Dr. Robert Reid Kalley	48
IV.4. O Casal Kalley chega ao Brasil	50
IV.5. Os Primeiros Missionários Presbiterianos	52
IV.6. Ashbel Green Simonton	53
IV.7. Alexander Latimer Blackford	55

Capítulo V	Música da Tradição Reformada desenvolvida no Brasil	61
V.1.	Sara Poulton Kalley	62
V.2.	Salmos e Hinos com Música Sacra	63
V.3.	Ruptura com a Tradição Reformada.	70
V.4.	Raízes da Hinologia Brasileira	71
V.5.	Hinos como Instrumentos Didáticos	84
Capítulo VI	Análises do material musical identificado	86
VI.1.	Determinação do material para análise	87
VI.2.	Resultados das Análises	87
VI.2.1.	Harmônicas	88
VI.2.2.	de Metrificação	91
VI.2.3.	Rítmicas	93
VI.2.4.	Fraseológicas	93
Capítulo VII	Discussão	97
VII.1.	Displicência dos missionários quanto aos aspectos da Tradição Reformada na música	98
VII.2.	A evolução da música na igreja de Tradição Reformada	99
VII.3.	A criação como caminho da evolução	102
VII.4.	Ausência da composição musical em Salmos e Hinos com Música Sacra	103
VII.5.	Criação como identidade musical	106
VII.6.	A ausência de identidade musical em Salmos e Hinos com Música Sacra	106
VII.7.	Sintonia composicional como manifestação cultural contemporânea e a sua ausência em Salmos e Hinos com Música Sacra	109
Conclusão		114
Bibliografia		119
Anexo		123

RESUMO

O nosso objetivo nesse trabalho foi estudar o desenvolvimento da Música de Tradição Reformada nas igrejas brasileiras.

Essa tradição, que se originou na Reforma liderada por João Calvino, no século XVI, ao ter o seu modelo de culto definido, estabeleceu as suas práticas musicais na direção dos salmos. Compositores trabalharam com propósito de realizar uma coletânea de salmos, metrificados e musicados, que publicado em 1562, foi denominado Saltério de Genebra.

No fim do século XVIII e no século XIX, a teologia dos movimentos avivalistas influenciou a maioria das igrejas da Tradição Reformada dos Estados Unidos e da Europa. Estas, detentoras de idéias expansionistas, acreditavam ser responsáveis pela divulgação mundial do protestantismo. Através de suas missões, fundaram no Brasil as novas igrejas de Tradição Reformada. Os missionários que trabalhavam para essas missões, trouxeram em sua bagagem teológica um pensamento musical cristalizado que foi enxertado literalmente nas novas igrejas brasileiras, não considerando possíveis manifestações culturais do povo brasileiro.

Sendo os protestantes brasileiros coibidos de participar na criação de um possível modelo musical para o uso nas suas igrejas, a prática de hinos estrangeiros com letras em português se perpetuou através da coletânea realizada pelo casal Kalley, Salmos e Hinos com Música Sacra.



Praticando um modelo musical correspondente à uma cultura estranha, a Igreja de Tradição Reformada se projetou no Brasil culturalmente passiva, sem identidade musical e distante das raízes musicais existentes na Tradição Reformada.



ABSTRACT

Our goal in this research was to study the music of Reformed Tradition Music in Brazilian churches.

This tradition, which had its origin in John Calvin's Reformation in the Sixteenth Century, defining its worship model, established its musical practice toward the psalms. Composers worked with the aim of accomplishment a collection of psalms, metrified and set to music, published in 1562, which has been called The Genevan Psalter.

By the end of Eighteenth Century and in the Nineteenth Century the theology of revivalist movements influenced the great part of The Reformed Tradition Church in the United States and Europe. These churches, included with expansionistic ideas, considered themselves responsible for world wide propagation of Protestantism. Through of their missions, these churches founded in Brazil the new Churches of the Reformed Tradition. The missionaries, who worked for these missions, brought in their theological background a set of crystalized musical ideas that have been literally inserted into the new Brazilian churches, without thought of the contribution that Brazilian culture might have made.

As Brazilian protestants were inhibited from to take part in establishing a possible musical model for use in their churches, the practice of foreign hymns



with Portuguese language texts has been perpetuated through Robert and Sara Kalley's compilation entitled **Psalms and Hymns with Sacred Music**.

Practicing a musical model, which correspond to a foreign culture, the churches of the Reformed Tradition projected of themselves in Brazil in a passive manner, without a musical identity and apart from the musical roots of the Reformed Tradition.



INTRODUÇÃO

No Brasil, com as descobertas de manuscritos musicais realizadas após a II Grande Guerra, vem se ampliando o interesse pelo estudo musicológico deste material por profissionais ligados à área .

Durante o nosso trabalho de restauração de partituras do período colonial brasileiro, no Centro de Estudo da Música Brasileira, no Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista, sob a orientação do musicólogo, Prof. Dr. Regis Duprat, constatamos que a incidência de música sacra no passado brasileiro era bastante elevada.

Como a Religião Católica Apostólica Romana foi a religião oficial no Brasil, durante a colonização, e os outros credos foram proibidos no país, no período intermediário entre a saída dos holandeses do Brasil (1654) até a abertura dos portos às nações amigas (1808), toda a produção de música sacra dessa época é especificamente católica, como demonstra Kiefer ao descrever a história da música brasileira desse período.

Hoje, em função destas descobertas, existem equipes dedicadas ao estudo deste material como o Centro de Estudo da Música Brasileira, no Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista, sob a orientação do musicólogo, Prof. Dr. Regis Duprat e, também, o Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, orientado pelo musicólogo Carlos Alberto Baltazar. Poderíamos citar como estudiosos da área, o recém falecido Padre Jaime Diniz e o musicólogo Curt Lange.



Notamos no decorrer de nossa pesquisa que, com a atenção dispensada à música católica, surgiu uma lacuna no universo da música sacra. Assim, a música sacra originária da Igreja Protestante brasileira produzida após 1808 ficou praticamente esquecida dentro do contexto sacro-musical brasileiro. Por essa razão decidimos nos dedicar à essa área pois oferecia inúmeras possibilidades dentro de um tema pouco explorado.

Após realizarmos o levantamento bibliográfico foi possível constatar que são poucos autores que se dedicam a este tema, trabalhando com metodologia adequada que levasse à consecução de um trabalho consistente, ou seja, temos uma escassez de publicações sobre o assunto.

Entre os autores desse levantamento bibliográfico, podemos citar BRAGA (1961) que desenvolveu um tratado histórico específico sobre a música protestante no Brasil. Em sua obra mais abrangente, descreve a história da música sacra desenvolvida em todas as tradições protestantes no Brasil. O valor dessa obra quanto ao levantamento de dados históricos é indiscutível, mas em função da sua abrangência, tem um perfil descritivo, não existindo um aprofundamento através de análises críticas.

A realidade da Igreja Protestante no Brasil é muito complexa, pois as igrejas não se apresentam em um quadro uniforme, visto que são originárias de distintas correntes reformistas.



As diferentes reformas protestantes ocorridas na Europa, no século XVI, tiveram como resultado o surgimento de diversas doutrinas e práticas religiosas que geraram, assim, grupos distintos de igrejas protestantes que, apesar da evolução dos tempos, seguem uma mesma tradição.

Segundo Mendonça (1991) tradição é um conjunto coerente de idéias e práticas que, com certas variantes, percorrem a história. Ela é caracterizada por marcos distinguíveis em sua história. Os movimentos que ocorrem na Tradição se superpõem e se ultrapassam, mas os traços fundamentais permanecem.

Na história da Igreja Cristã, ocorreram três grandes reformas as quais foram marcos de três Tradições, que são as seguintes: a Reforma de Calvino, que gerou a Tradição Reformada; a Reforma de Lutero que deu origem à Tradição Luterana e por fim a de Henrique VIII, gerando a Tradição Anglicana.

Baseados nesse conceito acreditávamos na existência de uma enorme gama de tradições no quadro das igrejas protestantes brasileiras. Assim cada uma ofereceria um universo de informação que permitiria desenvolver um trabalho de pesquisa distinto. Para que tal trabalho tivesse um caráter mais objetivo, optamos por uma tradição distinta, que tornaria a investigação mais viável, pois seria possível concentrar a atenção em um tema mais circunscrito.

Calvino, ao se dedicar ao movimento reformador, organizou todos os aspectos da religião cristã de forma vertical, buscando as raízes nos costumes



cristãos primitivos e na Bíblia. Ele também sistematizou o pensamento da Reforma num corpo coerente de doutrinas, publicando os resultados desse trabalho em forma de comentários sobre todos os livros da Bíblia e sobre sua Sistemática.

Essa reforma calvinista se expandiu por países diferentes com designações distintas, como exemplo temos o calvinismo na França; os reformados nos Países Baixos, na Europa Central e Leste Europeu; os presbiterianos na Grã-Bretanha e os congregacionais na Inglaterra. Esses grupos, embora de nomes diferentes, pertencem à mesma tradição reformada, formando, nos nossos dias, a aliança AMIR (Aliança Mundial das Igrejas Reformadas), sediada em Genebra. As Igrejas de Tradição Reformada do Brasil são filiadas à AIPRAL (Aliança de Igrejas Presbiterianas e Reformadas da América Latina) e também à AMIR.

Com essas considerações e o conhecimento das diferentes correntes da Igreja Protestante, construímos nosso trabalho sobre a música cultivada nas Igrejas de Tradição Reformada, ou seja, a música que se desenvolveu nas igrejas oriundas da reforma feita por João Calvino.

A Igreja Protestante da Tradição Reformada foi implantada no Brasil de forma distinta de outras tradições protestantes que se instalaram com os movimentos migratórios; este é o caso da igreja de tradição luterana, que veio integrada à cultura religiosa dos imigrantes alemães que se fixaram na região sul do Brasil. Com exceção das igrejas reformadas vinculadas a pequenos grupos de imigrantes, caso das Igrejas Reformadas Holandesa ou Húngara, que se



implantaram no Brasil da mesma forma que as igrejas acima exemplificadas, a.....

Igreja Protestante de Tradição Reformada seguiu outro curso para se implantar: as campanhas realizadas por missionários norte-americanos e ingleses, que vieram ao Brasil com objetivo expansionista, tentando conquistar fiéis para a Igreja em uma população tradicionalmente católica que oferecia uma resistência cristalizada à nova religião apresentada pelos citados missionários. Estes trouxeram em sua bagagem teológica uma teologia elaborada para ser seguida nos cultos das novas igrejas a serem implantadas com o seu conteúdo musical já definido, traçando assim um estilo musical desenvolvido da igreja citada.

Podemos identificar, através de análises comparativas, a existência de diferenças substanciais no tipo de composição entre a música da Igreja Protestante Reformada Primitiva, desenvolvida na Europa, e a música executada pelos missionários no Brasil nos primórdios da Igreja Protestante Reformada. A música calvinista desenvolvida na Igreja Protestante Reformada Primitiva Européia tinha como forma principal de composição: os saltérios - musicalização dos 150 salmos bíblicos. João Calvino enxergava na música algo muito especial, entendendo que esta deveria ser composta com muito empenho pois a sua boa qualidade era fundamental, em função do seu destacado papel na liturgia protestante de tradição reformada. Em contrapartida a música desenvolvida na Igreja Protestante Brasileiras de Tradição Reformada introduz os Salmos de forma discreta, desenvolvendo mais a área de hinologia. Podemos ver isto claramente no seu principal hinário chamado Salmos e Hinos, no qual aproximadamente 3% das



composições são salmos e o restante, hinos. Nesta comparação, é possível notar que além da diferença assinalada (só salmos ou salmos e hinos), existe outra, a qualidade. A exigência de Calvino quanto à qualidade das músicas não está presente nas composições dos hinos da Igreja Protestante de Tradição Reformada Brasileira.

Sobre estas considerações podemos levantar um problema: quais as razões que levaram as duas correntes musicais (a desenvolvida na igreja protestante de tradição reformada primitiva e na brasileira) a apresentarem diferenças tão acentuadas considerando que ambas se originaram da mesma raiz calvinista.

Com estas identificações, traçamos alguns objetivos que iremos tentar alcançar com o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, que são:

- 1) suprir o tema de maior consistência e abrangência histórica exclusivamente do que é dado observar na bibliografia disponível;
- 2) tentar despojar o enfoque tradicional de uma visão exclusivamente espiritualista por uma abordagem tanto quanto possível científica;
- 3) identificar quais foram os motivos que levaram a música protestante de tradição reformada brasileira a ter um estilo de composição tão distinto da música protestante de tradição reformada primitiva européia;



4) traçar um quadro da música protestante de tradição reformada desenvolvida no Brasil identificando sua origem e desenvolvimento.



Trabalho de Conclusão de Curso

Prova-Curricular

Nome: _____ Data: _____

Assunto: _____

Assinatura do(a) Aluno(a): _____

Assinatura do(a) Professor(a): _____

Assinatura do(a) Coordenador(a): _____

Assinatura do(a) Orientador(a): _____

Assinatura do(a) Avaliador(a): _____

CAPÍTULO I

1.1. Introdução

1.2. Objetivos

1.3. Metodologia

1.4. Resultados

1.5. Conclusão

1.6. Referências

1.7. Anexos

1.8. Bibliografia

1.9. Glossário

1.10. Índice

1.11. Sumário

1.12. Apresentação

1.13. Introdução

1.14. Objetivos

1.15. Metodologia

1.16. Resultados

1.17. Conclusão

TRADIÇÃO REFORMADA

JOÃO CALVINO

João Calvino, nascido em 10 de julho de 1509, em Nyon, Picardia, próximo a Paris, encabeçou, no século XVI, um dos maiores movimentos de reforma ocorrido na Igreja Católica Apostólica Romana. Estudou Direito, era dedicado a questões humanistas. Sua projeção teológica teve um início lento, enquanto permaneceu como preletor da Bíblia, depois foi nomeado pregador. Junto com seu amigo reformista Forel auxiliou as autoridades de Berna a estabelecer efetivamente a Reforma de Vaud e Lausane, que acabavam de cair sob o domínio de Berna. O objetivo era fazer de Genebra uma comunidade modelo.(WALKER,1967)

CALVINO E A NOVA DISCIPLINA

Em 1537, recomendou ao "Pequeno Conselho", entre outras, as seguintes condutas:

- a) celebração mensal do Sacramento;
- b) nomeação pelo governo citadino de "certas pessoas" por quarteirão que iriam fiscalizar junto aos ministros os cidadãos indignos que



deveriam ser excomungados e disciplinados até o arrependimento para celebrar o Sacramento;

c) imposição de um catecismo (feito por Calvino);

d) imposição de um mesmo credo a todos os cidadãos.

A nova disciplina e a sua imposição sofreram forte oposição. Em janeiro de 1538, o "Conselho dos Duzentos" votou que o Sacramento seria ministrado a todos, não considerando conduta, enfraquecendo assim as propostas de sistematização da disciplina.

Fazia muito que Berna queria que sua liturgia fosse adotada em Genebra, o que veio a ocorrer. Calvino e Forel consideravam estas mudanças pouco substanciais e que a sua imposição pelas autoridades civis, resultariam em uma agressão à liberdade da Igreja.(BAILEY,1987)

CALVINO EM STRASBOURG

Calvino e Forel negaram cumplicidade nessas mudanças sendo então banidos do processo a 13 de abril de 1538. Sentindo-se ameaçados, Forel e Calvino se refugiaram. Forel foi pastorear uma igreja de Neuchatel e Calvino, a convite de Butzer, refugiou-se em Strasbourg, Alemanha. Strasbourg, cidade na qual a Reforma já havia sido estabelecida, recebia da França exilados que viram suas vidas ameaçadas em função de suas opções pela idéia da Reforma. Foi este



grupo de exilados franceses que Calvino pastoreou durante três anos.(WALKER,1967)

Strasbourg exerceu um papel fundamental na vida de reformador de Calvino. A Liturgia já praticada nesta cidade inspirou Calvino a idealizar um modelo de culto.

Suas idéias sobre cultos que viriam a ser implantadas posteriormente em Genebra seriam praticamente uma tradução do modelo de culto adotado em Strasbourg. Com pequenas alterações, foi realizada do latim para o francês, pois o reformador não dominava o idioma alemão.

- Confissão
- Absolvição
- Dez Mandamentos (cantados pela Congregação)
- Oração
- Salmo (cantado pela Congregação)
- Oração por iluminação
- Lição
- Sermão
- (quando houvesse sacramento, seria adicionado nesse momento)
- Prefácio
- Palavras da Instituição



- Distribuição do pão e cálice
- Congregação canta ou recita Salmos durante a distribuição
- Oração de agradecimento
- Cântico de Simeão (canção de adoração)
- Bênção (BAILEY,1987)

Ele também implementou sua produção literária publicando neste período uma edição ampliada de suas Instituta e um comentário a Epístola do Apóstolo S. Paulo aos Romanos. (WALKER,1967)

LITURGIA CALVINISTA

Em 1539 ocorre uma revolução em Genebra, na qual o mesmo partido que expulsou Calvino da cidade realiza acordos desastrosos com Berna, causando a sua derrota no ano seguinte, tendo sido os negociadores do acordo julgados como traidores.

Calvino é convidado a voltar para Genebra e inicia as tentativas de implementação de sua liturgia e doutrina, A Forma de Adoração Segundo os Costumes da Igreja Primitiva. Aplicou o material litúrgico que ele desenvolveu no período de sua permanência em Strasbourg em Genebra. Nesta fase da sua história, Calvino já havia implementado na sua liturgia a Ordem para o Santo Batismo, direcionamento para a ordenação de Ministros e outras ordens para



ofícios ocasionais. A prática de se cantar salmos foi assimilada da liturgia de Strasbourg, sendo gradativamente incorporado na calvinista até se destacar como elemento musical do culto reformado.

Durante o reinado da Rainha Maria da Inglaterra, os refugiados marianos se exilaram em Genebra, praticando a sua fé protestante sob a liderança de John Knox, adotando a liturgia de Calvino que fora traduzida para o inglês.

Em 1560, a liturgia calvinista se tornou oficial na Escócia, o que justifica a ligação da Igreja Presbiteriana, originária desse país, com a Tradição Reformada calvinista.

Os resultados práticos da liturgia calvinista são estes:

- Leitura da Escritura - Salmo 124, v. 8;
- Confissão dos Pecados - (com leitura bíblica ou palavras de absolvição);
- Os Dez Mandamentos - cantado como Kyrie grego (após cada mandamento ser cantado, havia uma oração pela manutenção da lei do Senhor);
- Leitura da Escritura e Sermão;
- Oração das Almas;
- Intercessão e Oração do Senhor;
- Credo Apostólico (metrificado);



- Bênção.

Quando ocorria o Sacramento, a oração do Senhor era omitida, aparecendo como complemento do credo que ocorria após a prece pela consagração.

A liturgia segue dessa forma:

- Palavra da Instituição;
- Distribuição dos elementos - pão e vinho;
- Celebração do Sacramento;
- Salmo - enquanto o salmo era cantado ou recitado, as pessoas que distribuíam os elementos da Santa Ceia recebiam o pão e o vinho para realizarem o Sacramento);
- Oração de Ação de Graças.

Calvino renunciou às práticas litúrgicas católicas e buscou uma liturgia que tivesse mais coerência com as práticas da Igreja Cristã Primitiva.(MAXWELL, 1974)

Na sua **Instituta** (obra na qual descreve as suas Idéias Teológicas), publicada em 1536, Calvino recomenda o Sacramento semanal segundo a ordem litúrgica acima descrita. (WALKER, 1967)



Foi neste contexto litúrgico que Calvino desenvolveu e implantou o salmo como linguagem musical na sua igreja, a qual iremos tratar mais objetivamente no próximo capítulo.



A MUSICA NA TEMÁTICA DO ROMANTISMO

PRIMEIRA PARTE: A MUSICA DO ROMANTISMO E O FILM DE FANTASIA

Em 1912, o cinema começou a ser utilizado para fins educativos e de entretenimento. A música foi uma das primeiras a ser incorporada ao filme, criando uma nova linguagem audiovisual. O filme de fantasia, em particular, tornou-se um gênero muito popular, com histórias mágicas e personagens extraordinários. A música desempenhou um papel fundamental na criação da atmosfera e na expressão das emoções dos personagens.

Na década de 1920, o cinema de fantasia atingiu seu auge, com filmes como "O Rei dos Reis" e "O Cavaleiro da Espada Negra". A música continuou a ser uma parte essencial desses filmes, ajudando a criar um mundo mágico e maravilhoso. O compositor de música para o cinema, portanto, tornou-se uma figura importante na indústria cinematográfica.

CAPÍTULO II



A MÚSICA DA TRADIÇÃO REFORMADA

PRIMEIRA PUBLICAÇÃO CALVINISTA DE SALMOS PARA CANTAR

Em 1537, Calvino escreveu um artigo propondo a introdução do salmo na liturgia normal do culto. Sendo assim, ele inicia suas atividades de metrificação de salmos como narra em cartas a seu amigo Forel, dizendo ter metrificado os salmos 25 e 46.

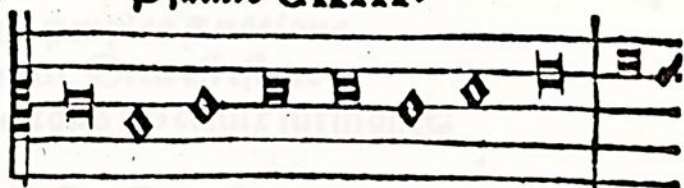
Em 1539 é publicada a 1ª coletânea de salmos metrificados intitulado "Aulcuns Psaulmes et Cantiques". Continha 17 salmos, sendo 5 deles metrificados por Calvino e o restante por Clement Marrot.(BAILEY, 1987)



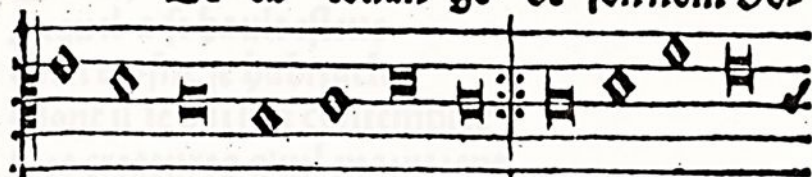
4º

Psalm CXIII.

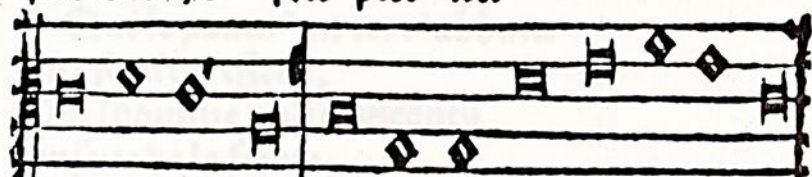
G



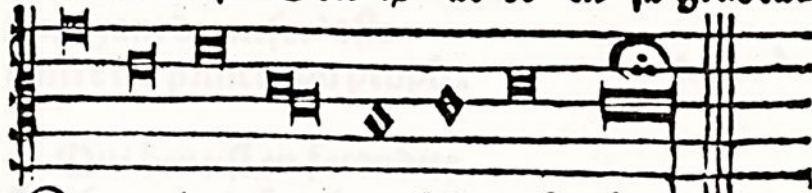
Vs louez Dieu ses seruiteurs, Loue
Se la louan ge de son nom Vos



ez l'il en est dig ne, Sa saict' & haulte
stre bouche soit plei ne.



re ma ie ste Soit ex al te' en sa grâdeur



Dez maintenant & sans ces se.

Tant q'uestend le soleil son cours
Dessus toute la terre
Le nom de dieu par tout reluit
Plain de magnificence!

Sus tous peuples & nations
Le seigneur Dieu est esleue
Mesmes tous les cieulx surmonte:

Ou a nostre Dieu son pareil
Qui luy ressembl' en gloire:
Lequel a si hault esleue
Son trosne & habitacle:
Sont il se baiß'a contempler
Les creatures qu'il maintient
Tant au ciel comme en la terre.

Qui le paur' en terr' abbatu
Faict sortir & esleue,
Qui l'homme nud & ancanty
Suscite de la fiente,
Pour les haultement colloquer
Les ayant de miser' oste
Entre les princes du peuple.

Qui beneist en fecondite
Les femmes infertiles,
Celle qui ne pouuoit porter
Multipli' en semence.
Eus louez doncques le seigneur
Rendez la louang' a son nom
Telle que ses faictz meritent.

Fin.

C v

Calvino usou a liturgia que era praticada nas igrejas de Strasbourg como modelo para o livro de liturgia que publicou em 1540. Neste livro ele tentava se aproximar das práticas da Igreja Cristã Primitiva e preservar a união das palavras do Sacramento, que nesta época era praticada mensalmente. Ele também recomendava o canto dos Dez Mandamentos após a confissão e propunha ações congregacionais que levassem a população passiva a preencher a liturgia com atos de adoração. (MAXWELL, 1974)

CALVINO FORMALIZA SEU MODELO DE CULTO

Como já vimos, Calvino foi chamado de volta a Genebra em 1541 quando constituiu esta liturgia escrevendo um livro chamando-o de *A Forma de Adoração Segundo os Costumes da Igreja Primitiva*. Em 1542 é apresentada uma nova versão desta liturgia, na qual é destacado o valor priorizado das músicas.

No prefácio deste livro, Calvino escreve uma "Carta ao Leitor", que contém 193 mensagens sobre oração e música, vindo mais tarde a complementá-lo com mais 918 mensagens sobre a importância do relacionamento entre a Oração e a Música.

Calvino se posicionava totalmente a favor da música como cita em suas Epístolas de Calvino:



"... o Cântico exerce um papel de força e vigor no aquecimento do coração dos homens, levando-os à invocação e ao louvor de Deus."

MODELO MUSICAL CALVINISTA

A consequência desta postura de Calvino foi a colocação da música como um elemento destacado na liturgia da tradição reformada. O modelo musical escolhido como base da linguagem calvinista foi o salmo.

Com esta definição, uma série de normas composicionais foram sendo definidas para a realização destes salmos.

Calvino depositava nos salmos, o núcleo da música de sua Igreja. Quando a parte da musicada do culto era diferente dos salmos deveria ser baseada em algum texto extraído fielmente da Bíblia e contextualizado. Como está na ordem de culto calvinista descrito anteriormente. É importante assinalar que dessa forma Calvino tentava garantir fidelidade às tradições da Igreja Cristã Primitiva, evitando textos cantados que sugerisse teologias distintas à essa.

Sendo assim, a compreensão dos textos dos Salmos recebia prioridade máxima, sendo o grande elemento motivacional das normas composicionais realizadas por Calvino.



As normas composicionais seriam:

- os salmos teriam que ser escritos de forma vernacular para que a congregação compreendesse o que estava cantando;
- estes salmos seriam metrificados para que pudessem ser musicados;
- a música deveria ser executada em uníssono, ou seja, cantada em uma só voz. Isto ocorria para que a inteligibilidade do texto não fosse prejudicada com a execução de várias vozes cantando ao mesmo texto, e para que o excesso de elementos musicais não causasse a distração da congregação frente ao texto;
- a música deveria ser *a cappella*. O acompanhamento de instrumentos, segundo Calvino, geraria elementos que causariam a distração da congregação quanto ao texto.

O resultado destas normas foi que as composições musicais para a tradição reformada deveriam ter salmos metrificados e musicados, executados de forma uníssona e *a cappella*. (BAILEY, 1987)



COMPOSITORES DA MÚSICA DE ORIENTAÇÃO CALVINISTA

A música para Calvino ocupava uma papel de destaque no culto. Mesmo determinando normas que reduziam os recursos estéticos, ele entendia a música como uma expressão superior, tendo a função de invocar e adorar a Deus.

Segundo este pensamento, Calvino depositou um valor especial na música, determinando que o tratamento composicional que esta iria receber fosse especial. Calvino contratou um corpo de profissionais de projeção no meio musical da época, como Louis Bourgeois, Claude Goudimel e Claudin le Jeune, além do poeta Theodore Beza, para que realizassem as composições musicais para os Salmos poeticamente metrificados.(PICARD, 1929)

SALTÉRIO DE GENEBRA

O trabalho deste corpo profissional resultou na realização do Saltério de Genebra (1562). Foi a publicação dos 150 Salmos Bíblicos devidamente tratados de forma poética e musical como citamos acima.

Claude Goudimel, além de participar do processo composicional referente ao Saltério de Genebra, realizou arranjos harmônicos nas melodias dos Salmos. Primeiramente caracterizado como *moteto*, a harmonia era desenvolvida com a melodia situada na voz do tenor. Esses arranjos foram gradativamente se modificando, transferindo a localização da melodia para a voz do



soprano.(WANDERLEY, 1977) Essa configuração correspondia às tendências musicais praticadas na França e na Itália, no século XVI (ANDRADE, 1980).



Exemplo: Salmo Calvinista com tratamento polifônico (Saltério de Genebra)

Psalm XLII.

SOPRANO 1 2

Comme un cerf al - té - ré bra - me A -

ALTO

Comme un cerf al - té - ré bra - me A -

TENOR

Comme un cerf al - té - ré bra - me A -

BASSE

Comme un cerf al - té - ré bra - me A -

3

- près le cou - rant des eaux Ain - si sou - pi -

- près le cou - rant des eaux Ain - si sou - pi -

- près le cou - rant des eaux Ain - si sou - pi -

- près le cou - rant des eaux Ain - si sou - pi -

4

- re mon â - me, Sei - gneur, a - près tes ruis -

- re mon â - me, Sei - gneur, a - près tes ruis -

- re mon â - me, Sei - gneur, a - près tes ruis -

- re mon â - me, Sei - gneur, a - près tes ruis -

5 6

-seaux El - le a soif du Dieu vi - vant Et s'écrie

-seaux El - le a soif du Dieu vi - vant Et s'écrie

-seaux El - le a soif du Dieu vi - vant Et s'écrie

-seaux El - le a soif du Dieu vi - vant Et s'écrie

7

en le sui - vant: Mon Dieu, mon Dieu, quand se -

en le sui - vant: Mon Dieu, mon Dieu, quand se -

en le sui - vant: Mon Dieu, mon Dieu, quand se -

en le sui - vant: Mon Dieu, mon Dieu, quand se -

8

-ra - ce Que mes yeux ver - ront ta fa - ce!

-ra - ce Que mes yeux ver - ront ta fa - ce!

-ra - ce Que mes yeux ver - ront ta fa - ce!

-ra - ce Que mes yeux ver - ront ta fa - ce!

É difícil afirmar a origem das influências estruturais que inspiraram Goudimel a dar esse tratamento polifônico aos salmos. Sabemos que esse tratamento já era realizado por Lutero nos seus corais e que existia um intercâmbio musical entre as duas tradições.

A melodia popular francesa serviu de inspiração para a composição dos salmos, estendendo a sua influência aos corais de Lutero, quando o reformador alemão, simpatizado com as composições calvinistas, adotou algumas melodias dos salmos genebrianos como base para alguns dos seus corais. (BRAGA, 1958)

Esses arranjos que deram aos salmos uma forma musical mais contemporânea, não foram inicialmente praticados nos cultos. Com a recomendação de João Calvino de se executar a parte musical do culto de forma monofônica, os salmos arranjados a quatro vozes mistas por Claude Goudimel, foram usados inicialmente nas reuniões familiares, sendo gradativamente assimilados e praticados nas liturgias das reuniões públicas. (BAILEY, 1987)

Com a conclusão do **Saltério de Genebra**, foi estabelecido o grande marco da música das Igrejas de Tradição Reformada. Este servirá como ponto de referência para as nossas análises sobre a música que se desenvolveu nas ramificações das Igrejas de Tradição Reformada no Brasil.



CAPÍTULO III

IGREJA DA TRADIÇÃO REFORMADA NO BRASIL (1ª FASE)

FRANÇA ANTÁRTICA

Quando retratamos a música desenvolvida nas Igrejas de Tradição Reformada no Brasil, nos fixamos em duas etapas: na fase colonial (França Antártica e Domínio Holandês (1557-1640) e na fase pós abertura dos portos às nações amigas (1808) até os dias de hoje.

A primeira aparição da música reformada no Brasil aconteceu com os franceses em ocasião da França Antártica.

Nicolau Durant de Villegaignon (1510-1571), Cavaleiro de Malta e Vice-Almirante da Bretanha, procurou interessar franceses, por motivos pessoais, para a realização do projeto "França Antártica" no qual a França estabeleceria território em terras brasileiras. Ele justificou o projeto alegando que a França iria estender seus domínios territoriais e que as novas terras serviriam de refúgio para os calvinistas que sofriam perseguições em função da Reforma Francesa.

Segundo MENDONÇA (1982), Villegaignon tinha objetivos camuflados e duvidosos, entretanto os calvinistas viram neste projeto a possibilidade da realização de uma sociedade cristã perfeita (Paraíso).

Após uma primeira tentativa de trazer na expedição prisioneiros que freqüentemente realizavam motins, Villegaignon reiterou o seu convite às



autoridades competentes das Igrejas Reformadas de Genebra, na pessoa de João Calvino, para enviarem membros de sua Igreja para a formação de uma sociedade com bases morais e religiosas mais sólidas para maior estabilidade na criação da França Antártica.

Esta comitiva aportou nos portos brasileiros no dia 10 de maio de 1557, no Rio de Janeiro. Era composta de artesãos experientes, pessoas instruídas na religião cristã e pastores para prestarem serviços religiosos à comunidade. Entre eles, estava presente Jean de Lery, que muito contribuiu para a história com seu livro *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*.

O PRIMEIRO CULTO DA TRADIÇÃO REFORMADA NO BRASIL

Ao chegarem ao Rio de Janeiro, Villegaignon os conduziu a uma sala onde realizaram o primeiro culto protestante e, objetivamente, da Igreja de Tradição Reformada no Brasil.

Neste culto após o sermão, foi cantado segundo os padrões musicais calvinistas o Salmo 5 (ver anexo) - metrificado por Clement Marrot e musicado por Louis Bourgeois. (BRAGA, 1961)

Villegaignon determinou que se realizassem preces diárias, toda noite após os trabalhos e culto duas vezes aos domingos. Estes cultos eram realizados segundo a liturgia de Genebra, a qual tinha nos salmos a prática musical



principal. Não tardou para que Villegaignon, por motivos não religiosos, usasse esse tema para trair os calvinistas e expulsá-los das terras brasileiras ou, até em casos específicos, levá-los ao sacrifício de suas vidas.(MENDONÇA, 1982)

DOMÍNIO HOLANDÊS

Após a expulsão dos franceses (1560), a música reformada volta ao Brasil com os holandeses, consequência do domínio desta nação no nordeste brasileiro. Com mais organização e num período mais extenso, Maurício de Nassau instalou a Igreja Reformada nos territórios que, no período de 1630 a 1654, estiveram sob domínio holandês.

ORGANIZAÇÃO DA IGREJA REFORMADA HOLANDESA NO BRASIL

Neste período, foi desenvolvida a estrutura administrativa eclesiástica nas Igrejas Reformadas no Brasil. Foram formadas duas classes (presbitério), uma em Recife e outra na Paraíba, que eram unidas no Sínodo. Cada igreja local tinha o seu consistório que fechava o ciclo da organização eclesiástica seguindo os padrões calvinistas.

Consta que em 14 de fevereiro de 1630, quando os holandeses avistaram as terras brasileiras, celebraram um culto no qual o sermão teve como



base o capítulo 17 do Livro do Êxodo, versículos 8 a 14. Antes e após a pregação foi cantado pela população presente o salmo 140 (música de Louis Bourgeois).

Foi um período em que, mesmo contrários aos calvinistas ortodoxos que viviam no Brasil, os credos eram livres sendo também praticada a religião católica dos portugueses e a hebraica.(SCHALKWIJK,1989)

Não temos indicações históricas citando as execuções musicais. As atividades da Igreja Reformada estão presentes nas descrições históricas deste período, o que nos leva a crer, sendo as igrejas holandesas de tradição reformada (estes obedeceriam à liturgia calvinista que supervalorizava a música), que existira a prática de canto de salmos.

Com o fim do domínio holandês no nordeste brasileiro em 1654, encerrava-se a 1ª fase da presença da Igreja e conseqüentemente da música de tradição reformada no Brasil.(BRAGA,1961)



ACADEMIA DE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO DA NOBILIDADE

Apresentamos a vocês a Academia de Tradição e Inovação da Nobilidade, uma instituição que tem como objetivo principal a preservação e a promoção da cultura e da história da nobreza. A Academia é composta por membros que se comprometem a manter viva a memória dos feitos e das tradições das famílias nobres, bem como a fomentar a pesquisa e a divulgação das mesmas.

Além disso, a Academia também se dedica a promover eventos e atividades que visem a educação e a formação dos jovens da nobreza, bem como a fortalecer os laços de união entre as famílias. Acreditamos que, através da Academia, podemos contribuir para a perpetuação da nobreza e para a construção de um futuro mais brilhante e promissor para todos os membros da comunidade nobre.

CAPÍTULO IV

Este capítulo trata da importância da tradição e da inovação para a nobreza. A tradição é o alicerce sobre o qual se constrói a identidade e o caráter de uma família nobre. A inovação, por sua vez, é o elemento que permite a adaptação e o crescimento da nobreza em um mundo em constante mudança.

Portanto, é fundamental que a nobreza mantenha viva a tradição, mas também esteja aberta à inovação e ao progresso. A Academia de Tradição e Inovação da Nobilidade tem como missão justamente equilibrar esses dois aspectos, garantindo que a nobreza continue a ser uma força poderosa e influente na sociedade. Acreditamos que, através da Academia, podemos alcançar esse equilíbrio e, assim, garantir o futuro da nobreza.

IGREJA DE TRADIÇÃO REFORMADA NO BRASIL (2ª FASE)

ABERTURA DOS PORTOS ÀS NAÇÕES AMIGAS

Após 165 anos de ausência da Igreja Protestante no Brasil, em função da abertura dos portos às nações amigas em 1808, os protestantes ingleses e escoceses começaram a desembarcar em território brasileiro.

Mesmo antes que as atividades missionárias fossem permitidas, os imigrantes trouxeram o culto protestante para o Brasil. Graças a um decreto de Dom João VI de 1808 que declarava abertos, às nações amigas, todos os portos do Brasil, possibilitando, dessa forma, o retorno das práticas protestantes em territórios brasileiros, pois entre os comerciantes ingleses e escoceses que chegavam, muitos pertenciam à fé reformada, o que obrigava Portugal a ter uma tolerância maior com esta prática.

Lord Srangford, diplomata inglês, nascido na Escócia, veio ao Brasil como ministro acompanhando a família real. Negociou em 1810 mais dois tratados entre Portugal e Inglaterra, um de comércio e outro de amizade. O artigo XII do Tratado Comercial foi o marco oficial para a Igreja Protestante no Brasil, permitindo que fossem dados os primeiros passos, ainda que tímidos, para a prática dos cultos protestantes, como segue:



"Sua Alteza Real, o Príncipe Regente de Portugal, declara e se obriga no seu próprio nome e de seus herdeiros e sucessores a que os vassalos de Sua Majestade Britânica, residentes nos seus Territórios e Domínios, não serão perturbados, inquietados, perseguidos ou molestados por causa de sua Religião, mas antes terão perfeita liberdade de consciência e licença para assistirem e celebrarem o serviço divino em honra de Todo-Poderoso Deus, quer seja dentro de suas casas particulares, quer nas suas particulares Igrejas e Capelas que Sua Alteza Real agora e para sempre, graciosamente lhes concede a permissão de edificarem e manterem dentro de seus domínios e conquistas, contanto que as sobreditas capelas sejam construídas de tal maneira que exteriormente se assemelhem a casas de habitação e também que o uso de sinos não lhe sejam permitidas."

Considerando estas prerrogativas, a Igreja Anglicana se instalou no Brasil sendo a primeira igreja protestante a ter cultos oficiais em território brasileiro após a abertura dos portos. (BRAGA,1961)

SOCIEDADES MISSIONÁRIAS

Quando surgiram, as primeiras sociedades missionárias na Inglaterra e no continente europeu, tinham uma organização interdenominacional. As



diferentes ramificações das tradições se uniam a uma mesma causa: a divulgação dos pensamentos evangelistas.

O sentimento expansionista americano, somado a teologia avivalista, que dominava o pensamento religioso da sociedade americana no fim do séc. XVIII e início do séc. XIX, resultou no surgimento das empresas missionárias americanas. Nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX, foram criadas nos Estados Unidos mais de vinte sociedades missionárias. Entre elas existiam missões com objetivos especificamente internos que atuavam somente no território norte-americano, evangelizando além dos pioneiros, índios e escravos. Como o cristianismo na América tinha uma visão mundial, foram criadas as missões estrangeiras, que almejavam conquistar fiéis na América Latina, África e Oriente. Estas assumiram a responsabilidade de propagar as suas idéias religiosas além de suas fronteiras, enviando seus missionários para outros países, para que realizassem essas tarefas. A origem desses propósitos, segundo MENDONÇA(1982), se localizava nas crenças avivalistas:

"O desejo de salvar os pagãos da danação eterna originava-se no espírito teológico da teologia dos avivalistas, que enfatizavam a conversão instantânea e conseqüente redirecionamento da vida para a obtenção da perfeição."



Se nos aprofundarmos nesta questão, iremos perceber o pensamento pré-milenarista desta empresa, pois eles criam que todos os seres humanos deveriam estar cientes do evangelho de Cristo para que se cumprisse a profecia e se concretizasse a segunda vinda de Cristo. Segue MENDONÇA:

"Para muitos, a pregação da salvação era urgente, deveria ser feita antes da segunda vinda de Cristo, no milênio, portanto.

Conclui MENDONÇA:

"...a empresa missionária, sem dúvida, tem como fulcro da sua atividade a doutrina arminiana do Infinito Amor de Deus e sua mercê para todos os homens, que só podia ser universalmente conhecida através da extensão das missões."

Foi através de campanhas missionárias feitas por americanos e ingleses que a Igreja de Tradição Reformada começou a retornar ao Brasil. Não com o mesmo perfil estruturado das Igrejas Reformadas que se instalaram aqui na fase anterior, mas com um modelo novo a ser implantado na sociedade brasileira.

Os missionários vieram para um Brasil católico, uma religião que fora implantada pelos conquistadores e colonizadores portugueses, promovendo profundas ligações entre a sociedade e a Igreja. Era uma religião que, segundo



MENDONÇA, já estava confortavelmente instalada, tendo vencido praticamente todos os obstáculos, vivida como a religião do povo.

A sedimentação das práticas dos cultos protestantes da tradição reformada no Brasil não se deu a partir da Igreja Anglicana, mas nas igrejas desenvolvidas na esteira dos trabalhos missionários que começaram a ser realizados algumas décadas após a abertura dos portos.

HAHN (1989) comenta que a partir dos trabalhos missionários do médico escocês, Dr. Robert Reid Kalley, estabeleceu-se a primeira Igreja Protestante da Tradição Reformada com práticas vernaculares no Brasil. Kalley junto a missionários norte-americanos e europeus iniciou em meados do século XIX trabalhos conhecidos como evangelísticos, que tinham como objetivo conquistar entre a população brasileira, fiéis para o cristianismo. A conduta dos missionários tinha um perfil conversionista e polemizador, ou seja, tentavam levar a sociedade à conversão do catolicismo ao protestantismo, questionando a propriedade cristã da religião romana.

Na realidade, esta forma de implantação da religião protestante foi uma extensão do protestantismo norte-americano na sua era missionária, o qual predominou entre as distintas tradições desenvolvidas no Brasil, dando às primeiras igrejas uma uniformidade teológica.



DR. ROBERT REID KALLEY

Dr. Robert Reid Kalley, médico, nascido em Mount Florida, nos subúrbios de Glasglow, Escócia, em 8 de setembro de 1809, veio a estudar teologia após se converter ao protestantismo através do contato com uma paciente sua, protestante. Com o desenvolvimento dos seus pensamentos religiosos, Dr Kalley se interessou em realizar trabalho missionário na China. Em novembro de 1837 foi examinado e aceito pela Sociedade Missionária de Londres como médico e missionário, para exercer estas funções naquele país. Foi instruído para embarcar para a China no ano de 1839. No período intermediário de 1837 a 1839, teve que estudar aspectos referentes à saúde chinesa e teologia na Universidade de Glasgow. Mas em função do estado crítico de saúde da sua primeira esposa, Margareth Crawford Paisley Kalley, mudou seus planos iniciais e optou em exercer o seu trabalho misionário na ilha da Madeira, pois ali o clima era mais ameno e adequado para o bem estar de sua esposa.

Na Ilha da Madeira legalizou seu diploma de médico junto às autoridades portuguesas, defendendo em 17 de junho de 1839 uma tese perante a Escola Médico Cirúrgica de Lisboa, podendo a partir desse exame exercer sua profissão. No mesmo ano Dr. Kalley conseguiu, junto a Sociedade Missionária de Londres, a sua ordenação como pastor. Segundo BRAGA, Dr. Kalley compôs seus primeiros hinos na língua portuguesa que vieram a ser executados nos primórdios da Igreja Reformada no Brasil. Durante a sua estada na ilha fundou



um pequeno hospital com capacidade inicial para doze pacientes e uma sala que funcionava como consultório. Ao lado do exercício das funções clínicas Kalley realizava trabalhos evangelísticos junto aos pacientes, orando e distribuindo passagens bíblicas. Com recursos próprios, montou uma escola para alfabetização de adultos e crianças que, junto às atividades didáticas, estudavam a Bíblia.

Em função do sucesso de seus trabalhos assistenciais e religiosos, que chegavam a receber três mil pessoas nos estudos bíblicos nas manhãs de domingo, sofreu forte perseguição da sociedade católica, endossada pelo clero. Em 1843 Dr. Kalley foi preso e teve que fugir . Vestido de mulher, foi transportado para um navio inglês que se encontrava no porto, de onde viu seu ambulatório e sua casa queimarem com sua valiosa biblioteca e anotações de anos de trabalho.

Alguns anos após o seu retorno para a Inglaterra, sua esposa veio a falecer. Teve suas segundas núpcias com Sara Poulton Kalley, personalidade fundamental na história da música de tradição reformada no Brasil.

Em 1853 Dr. Kalley e sua nova esposa foram aos Estados Unidos para visitar alguns amigos madeirenses, que em função de perseguições religiosas, haviam se refugiado naquele país. Ao passarem por Nova Iorque visitaram a Sociedade Bíblica Americana, na qual o Dr. Kalley tomou ciência dos projetos missionários no Brasil. Teve conhecimento de uma carta do missionário J. C. Fletcher que pedia que fossem enviados dois ou três madeirenses para ajudá-lo no trabalho de distribuição de bíblias na corte e seus arredores.



Após tomar conhecimento das necessidades missionárias no Brasil e pelo fato de já dominar o idioma português, decidiu exercer em território brasileiro as mesmas funções que exercia na ilha da Madeira. O casal, então, retornou à Inglaterra no fim de 1854 e veio para o Brasil no ano seguinte. (BRAGA, 1961; HAHN, 1989 e LEONARD, 1963)

O CASAL KALLEY CHEGA AO BRASIL

A chegada ao Rio de Janeiro se deu em 10 de maio de 1855 e, dois meses depois, o casal instalava-se em Petrópolis (RJ). Sentiram que esta cidade seria apropriada naquele momento pois teriam o apoio dos colonos alemães e suíços que ali já viviam. Num subúrbio chamado Schweizerthal, Kalley alugou uma mansão na qual, além de residir, realizava atividades evangelísticas através de cultos domésticos que caracterizaram os primeiros anos do seu trabalho.

Dr. Kalley foi reconhecido como o missionário de maior influência sobre os padrões de culto que viriam a ser desenvolvidos nas igrejas protestantes brasileiras. Contribuíram para isso a amizade com a Família Real, os seus artigos em jornais, o seu hinário, os seus novos convertidos que tornaram-se diáconos, colporter e evangelistas em sua igreja e posteriormente em outras organizações. (HAHN, 1989)



Em um domingo, 19 de agosto de 1855, iniciaram-se as aulas das escolas dominicais, nos quais eram ministrados temas bíblicos. Em 1856 esta atividade já funcionava em 3 idiomas: português para os nativos, alemão para os colonos alemães e inglês para os compatriotas do casal. (BRAGA,1961)

Após dois anos de permanência no Brasil, o casal organizou a 1ª Igreja Evangélica (no sistema congregacional), em 11 de julho de 1858.

Esta igreja era Calvinista e Presbiteriana na sua forma de governo com independência e autonomia local. Quanto a sua liturgia, tinha um modelo simples, caracterizado inicialmente por cultos domésticos, informais e pequenos, tendo como participantes amigos e familiares. Com seu desenvolvimento, assumiu o modelo batista: um culto de proporções maiores, sem um livro de ordem a ser seguido, conseqüentemente sem definições claras dos seus elementos litúrgicos. (MENDONÇA,1982)

Hoje a igreja congregacional é uma instituição numericamente inexpressiva, porém deixou uma herança teológica comportamental profunda, influenciando diretamente o culto de tradição reformada das igrejas brasileiras.

Quando Calvino estruturou o culto da tradição reformada, destacou a música como elemento litúrgico. Assim, a música era composta visando os objetivos contextuais do culto, tendo sempre o seu sentido litúrgico definido. (BAILEY, 1987)



Já no Brasil, com o estabelecimento da Igreja Congregacional e a definição da forma de culto, o casal Kalley desenvolveu um modelo musical para ser aplicado nas atividades da nova igreja.

A Igreja Evangélica (Congregacional) é apenas uma das denominações que corresponde a tradição reformada, porém o resultado do trabalho musical realizado pelo casal Kalley foi usado integralmente por todas as igrejas de tradição reformada no Brasil. Com a sedimentação das diferentes denominações, algumas tentaram desenvolver as suas próprias coletâneas, usando sempre como base para este trabalho a coletânea realizada pelo casal Kalley. (BRAGA, 1983)

OS PRIMEIROS MISSIONÁRIOS PRESBITERIANOS

Já citamos que o Dr. Kalley tomou ciência dos trabalhos missionários no Brasil através de uma carta escrita pelo Rev. J. C. Flether ao Dr. R. Baird da Sociedade Bíblica Americana de Nova Iorque, em 1843. Em 1854, o Rev. J. C. Flether, pastor presbiteriano, era agente da Sociedade Bíblica Americana e auxiliar da Legação Americana. Realizava trabalhos com os marinheiros dirigindo cultos nos navios.

Flether foi importante para o desenvolvimento inicial das Igrejas de Tradição Reformada no Brasil, pois com a sua forma cortês e simpática, tornava o seu trabalho religioso atraente junto aos funcionários da Côrte do Rio de



Janeiro. Também cooperou nas práticas dos cultos quando influenciou o missionário Simonton a usar O LIVRO DE ORAÇÃO COMUM da liturgia episcopal, como demonstra HAHN:

"Flether é importante para o estudo do culto, vez que ele provavelmente mais do que qualquer outro missionário, tornou o protestantismo atraente nos círculos da Côrte do Rio de Janeiro - funcionários do Governo que ocasionalmente assistiam as pregações desse homem simpático e cortês. Do mesmo modo como havia tornado Cristo verdadeiro para milhares de marinheiros, ele foi capaz de penetrar na intelectualidade e na elite social do país. É também provável que Flether tenha induzido Simonton ao uso da liturgia episcopal - O LIVRO DE ORAÇÃO COMUM - repetidamente usado por Simonton no começo de seu ministério, quando ele não tinha música nem cântico para acompanhar seus sermões, e com o qual ele foi sepultado."

ASHBEL GREEN SIMONTON

Porém o primeiro missionário enviado ao Brasil pela Junta Presbiteriana de Missões Estrangeiras foi o Rev. Ashbel Green Simonton. Nascido em 20 de



janeiro de 1833, na cidade de West Hanover, Pensilvania, Estados Unidos, chegou ao porto do Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1859, vivendo no Brasil pastoreando as Igrejas Presbiterianas por ele fundadas no Rio de Janeiro até o ano de sua morte em 1867. (SIMONTON, 1982)

Ele era prudente nas suas referências à Igreja Católica, nunca de forma explícita em suas pregações, mas como a religião oficial do Brasil ou aos costumes religiosos deste país. Era sutil na forma de demonstrar a sua oposição, exortando os seus ouvintes a se cautelarem contra a aparente superioridade romana.

Desta forma, Simonton amenizava o aspecto polemizador existente em relação à Igreja Romana na conduta dos primeiros missionários, não deixando entretanto os aspectos proselitistas e conversionistas e a exortação aos novos fiéis para que estes não se desviassem da sua fé (MENDONÇA, 1982).

Sua forma de realizar cultos era precária, tendo assumido (provavelmente por influência de Flether) o uso do Livro de Oração Comum como seu guia litúrgico não realizando, entretanto, de forma regular as partes musicais do culto. Existem poucas documentações sobre o desenvolvimento dos seus cultos, mas é notório que na sua ordem estavam presentes: oração e sermão, cânticos, às vezes, e oração de encerramento. Devido ao seu histórico religioso, supõe-se que ele se inspirava no modelo norte-americano de culto da sua época, um culto que se centralizava no sermão tendo este a seguinte condição: simplicidade, seriedade e fervor, residir na imediata reconciliação com Deus, ser



altamente doutrinário, ser sistemático ou conseqüente, direto, ter fidelidade, praticidade e citar a obra do espírito.

Simonton viveu pouco no território brasileiro, deixando como sua maior herança para o desenvolvimento das Igrejas de Tradição Reformada a responsabilidade dos seus novos convertidos e cooperadores de concluírem o trabalho que ele iniciou. (HAHN,1989 e SIMONTON, 1982)

ALEXANDER LATIMER BLACKFORD

Alexander Latimer Blackford, nascido numa fazenda do condado de Jefferson, Ohio, EUA, em 06 de janeiro de 1829, foi o segundo missionário presbiteriano a vir para o Brasil. Após a morte de Simonton em 1867, assumiu a liderança das missões presbiterianas no Brasil. Referindo ao seu novo cargo, ele cita em seu diário:

"Sua capa caiu sobre os meus ombros e tem de ocupar o seu lugar. Não espero fazer o que ele fazia. Queira Deus conceder-me a graça de substituí-lo para a glória do seu próprio nome."

Em função da decisão do Presbyterian Board of Foreign Missions in Brazil, Blackford se dedicou a desenvolver as igrejas da cidade e do interior do estado de São Paulo, cidade que chegou em 09 de outubro de 1863. Manteve um



diário dos trabalhos missionários, de 09 de outubro de 1863 a 25 de dezembro de 1868. Os relatos tinham um caráter superficial, sendo muitas vezes descritos em forma de códigos. Os registros dos seus primeiros trabalhos em São Paulo são esses:

"Encontramos aqui uma família cristã: Mr. Pitt e esposa.

O engenheiro Mr. Pitt foi presbítero na igreja do Dr.

Kalley, no Rio.

O Sr. Bastos, um dos novos Colportores portugueses, já

tinha estado aqui por algumas semanas e tinha sido bem

sucedido no seu trabalho. Dr. Kidder, Mr. Flether, Mr.

Corfield e talvez outros, tinham visitado esta Província,

anos passados, como agentes de sociedades bíblicas. Há

anos que a bíblia é vendida nesta cidade e em muitos

outros lugares da Província.

Em 1862, o Sr. Silver, como colportor da Brit & For. Bib.

Soc., esteve cerca de oito meses nesta Província. Ele

permaneceu, talvez, um mês nesta cidade. Foi muito bem

sucedido no seu trabalho."

Pitt, que já havia sido presbítero da igreja do Dr. Kalley no Rio de Janeiro, influenciou a prática de cultos domésticos como instrumento de evangelização junto à vizinhança. Esta atitude era contrária a confissão de



Westminster e o seu diretório para cultos públicos que restringiam esta atividade a prática exclusiva dos familiares.

Blackford aceitava e adotava o livro litúrgico episcopal Livro de Oração Comum. Ele não se referia aos cultos, em seus relatos, quando os citava frisava somente o sermão e o texto bíblico nele usado, demonstrando uma despreocupação com os outros elementos litúrgicos do culto, supervalorizando o sermão. (HAHN, 1989 e LEONARD, 1963)

Blackford, no seu trabalho específico com a Igreja Presbiteriana, desenvolveu uma coletânea de cânticos particular da sua igreja, denominada Cânticos Sagrados.

A projeção da coletânea nas Igrejas Presbiterianas não foi consistente. Segundo BRAGA (1961), Blackford buscava junto aos idealizadores da coletânea **Salmos e Hinos**, material musical já trabalhado para serem incorporados e publicados na sua coletânea **Cânticos Sagrados**.

Em 22 de julho de 1867, Blackford escreveu ao Dr. Kalley, pedindo que alguns de seus hinos fossem incluídos na publicação da sua coletânea. Como estavam os hinos do Dr. Kalley no prelo, prestes a ser publicado na terceira edição de **Salmos e Hinos** (1868), ele negou a utilização desses para que não fossem feitas publicações parciais dos seus hinos.



Posteriormente, em 1896, é feita nova solicitação à Sara Kalley, pois o Dr. Kalley já havia falecido. Ela autorizou a utilização de **Salmos e Hinos**, mas com a condição de que este fosse publicado integralmente na coletânea **Cânticos Sagrados**. Sendo assim, este foi publicado de forma anexa à coletânea presbiteriana.

A coletânea **Cânticos Sagrados** foi gradativamente caindo em desuso, cedendo espaço para **Salmos e Hinos**. Esta, que era praticada nas igrejas presbiterianas antes da existência de **Cânticos Sagrados**, retornou a ser adotada, pois representava a preferência musical da população das igrejas fundadas por Simonton e Blackford.

Blackford dirigiu a missão presbiteriana no Brasil durante a década seguinte da morte de Simonton (09 de dezembro de 1867), tornando-se agente brasileiro da aliança bíblica americana em 1877.

Encarnando o espírito dos rudes pregadores pioneiros itinerantes do oeste norte-americano do seu tempo, foi um enérgico evangelista que enfatizava o arrependimento e a vida disciplinada e ordenada.

Não existiu na vida desse missionário uma preocupação litúrgica mais ampla, provavelmente pela ausência desta em sua formação religiosa. Tanto Simonton quanto Blackford foram membros das igrejas presbiterianas norte-americanas, que eram possuidoras de um modelo de culto descompromissado com



uma liturgia consistente. Nesta, a matéria, a forma e o arranjo eram deixados por conta do improviso, e os salmos, os hinos, as leituras bíblicas eram relacionadas ao acaso, ou a partir de princípios não claros; e as orações eram longas divagações que vinham à mente no momento. O sucesso do culto estava vinculado ao carisma do pregador que com um valor centralizado, suplantava os outros aspectos litúrgicos.

Esta conduta fazia com que os cultos assumissem um caráter teatral, sendo o pregador uma atração e estando a congregação, em condição passiva, como platéia. O resultado era um culto protestante semelhante ao romano, pois este desprezava todos os esforços da reforma para integrar a congregação como parte atuante do culto. (HAHN, 1989)

Foi neste contexto de culto que os missionários acima citados se formaram, vindo mais tarde a estabelecer através dos seus trabalhos eclesiásticos, os padrões que influenciariam o desenvolvimento dos cultos e da liturgia da Igreja de Tradição Reformada no Brasil.

Em função da ausência de um pensamento musical dos missionários presbiterianos, e da realização de uma coletânea frágil por parte de Blackford, que não teve fôlego para amadurecer e se preservar como o modelo musical presbiteriano, é que a realização da coletânea desenvolvida pelo casal Kalley (congregacional) **Salmos e Hinos com Música Sacra** se constituiu como o grande marco da música protestante da tradição reformada no Brasil, pois foi adotado e



praticado por todas as denominações referentes à essa tradição (BRAGA,1983).

Como o nosso objetivo é estudar o seu desenvolvimento, iremos analisá-lo de forma mais profunda e detalhada nos próximos capítulos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE FÍSICA

DEPARTAMENTO DE FÍSICA

LABORATÓRIO DE FÍSICA EXPERIMENTAL

PROVA DE FÍSICA EXPERIMENTAL

DATA: _____

NOME: _____

CAPÍTULO V

1. OBJETIVO

2. INTRODUÇÃO

3. PROCEDIMENTO EXPERIMENTAL

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

5. CONCLUSÃO

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7. ANEXOS

8. OBSERVAÇÕES

9. ASSINATURA DO ALUNO

10. ASSINATURA DO PROFESSOR



MÚSICA DA TRADIÇÃO REFORMADA DESENVOLVIDA NO BRASIL

SARA POULTON KALLEY

Os trabalhos musicais realizados pelo casal Kalley resultaram na criação de uma coletânea de salmos e hinos na língua portuguesa. Essa coletânea foi criada para ser usada nos trabalhos eclesiásticos da nova igreja. Porém, dos esforços particulares de Sara Kalley, esta criação recebeu a maior contribuição.

Sara Poulton Kalley (1825-1907) nascida na cidade de Nottingham, Inglaterra, filha de comerciantes, membros da igreja congregacional inglesa (denominação decorrente da tradição reformada), dedicava-se na Inglaterra ao desenvolvimento da "Escola Dominical". Ao vir para o Brasil ela se empenhou para que esta atividade também se desenvolvesse aqui, assumindo a liderança dos seus trabalhos, proporcionando a estes grande destaque na história da nova igreja. Era uma mulher de família muito rica, instruída nas artes musicais, na pintura e na poesia, por esse motivo se empenhou na produção, tradução e adaptação de hinos para a criação da 1ª coletânea de música para uso nas igrejas de tradição reformada no Brasil Salmos e Hinos.

Com o desenvolvimento das atividades da sua igreja, Sara Kalley realizou paralelamente a seus trabalhos de criação da nova coletânea de salmos e



hinos, atividades específicas de prática musical. Suas primeiras atividades musicais ocorreram quando ela dirigia a Escola Dominical. Como já citamos, nos primórdios da escola dominical, as aulas eram ministradas em três idiomas: inglês, alemão e português. Quando a aula era realizada na língua inglesa Sara Kalley conduzia os participantes a cantarem hinos de hinários ingleses e americanos, nas aulas ministradas na língua alemã, os alunos eram conduzidos a cantar os corais luteranos e finalmente nas aulas na língua portuguesa os alunos executavam os hinos compostos em português pelo Dr. Kalley. A prática de se cantar nas atividades de Escola Dominical se consolidou nas igrejas da tradição reformada no Brasil e permanece presente até os dias de hoje. Sara Kalley também criou e dirigiu um coral a quatro vozes mistas e deu aulas de práticas musicais aos membros da sua igreja, para que estes executassem melhor as músicas realizadas nos cultos. (BRAGA,1961)

Sem tirar o valor das atividades particulares de Sara Kalley junto à população específica de sua igreja, foi nos seus esforços para realizar a coletânea de salmos e hinos que ela deu a sua expressiva contribuição para a música da Igreja Protestante da Tradição Reformada no Brasil.

SALMOS E HINOS COM MÚSICA SACRA

O resultado final do trabalho musical do casal Kalley foi a criação de uma coletânea de salmos e hinos que em função do seu conteúdo se denominou,



Salmos e Hinos. Nas primeiras edições de **Salmos e Hinos** foram publicadas apenas as letras, vindo mais tarde, no ano de 1868, a ser publicado de forma mais completa. Nesta publicação o texto estava junto a partitura musical, com os arranjos harmônicos realizados, sendo apresentada na forma coral luterana a 4 vozes mistas. Esta edição com música foi denominada **Salmos e Hinos com Música Sacra**.

O desenvolvimento da coletânea se deu nas duas formas de publicação acima descrita. Os títulos novos que eram incorporados gradativamente na coletânea, eram previamente apresentados nas edições de **Salmos e Hinos**, resultando após algumas edições na publicação completa de **Salmos e Hinos com Música Sacra**. Esta é a relação de edições e tiragens de **Salmos e Hinos** e **Salmos e Hinos com Música Sacra**, que foram levantadas até o ano de 1982 e citadas por BRAGA (1983) no seu livro **Salmos e Hinos** sua origem e desenvolvimento:

Salmos e Hinos

Primeira edição:	1861
Segunda Edição:	1865
Terceira edição:	1868

Salmos e Hinos com Música Sacra

Primeira edição:	1868 (intitulava-se, apenas, Música Sacra)
------------------	--



Salmos e Hinos

Quarta edição: 1873
Quinta edição: 1877
Sexta edição: 1879 (traz 1880 na capa)
Sétima edição: 1883

Salmos e Hinos com Música Sacra

Segunda edição: 1889
Terceira edição: 1899
Quarta edição: 1919
Segunda tiragem: 1924

Salmos e Hinos (Edições da revisão de 1948)

Primeira edição: 1948

Salmos e Hinos Com Música Sacra

Segue a quarta edição: 1919
Terceira tiragem: 1952
Quarta tiragem: 1959



Salmos e Hinos

Segue a revisão de 1948:

Terceira edição: 1966

Salmos e Hinos com Música Sacra

Quinta edição: 1975

Salmos e Hinos (referentes a quinta edição: 1975)

Primeira tiragem: janeiro 1976

Segunda tiragem: abril 1976

Terceira tiragem: outubro 1976

Quarta tiragem: setembro 1977

Quinta tiragem: dezembro 1978

Sexta tiragem: setembro 1979

Salmos e Hinos com Música Sacra

Segue a quinta edição 1975

Segunda tiragem: 1980

Salmos e Hinos (Segue referente a quinta edição)

Oitava tiragem: maio 1980



Nona tiragem:	dezembro	1980
Décima tiragem:	agosto	1981
Décima-primeira tiragem:	maio	1982
Décima-segunda tiragem:	dezembro	1982

Dr. Kalley teve a sua formação religiosa nas igrejas escocesas que tinham a tradição cristalizada de cantar salmos:



Exemplo Salmo Escocês

1

FIRST (ORIGINAL) FORM

ANGELS' SONG (SONG 34). (L.M.)

Doh = F.

ORLANDO GIBBONS, 1583-1625.

d :— d :d r :— m :— f :r s :— d :m :f s :—r s :—fe s :—
s₁ :— s₁ :d t₁ :— d :— l₁ :t₁ d :— s₁ :d :d r :—t₁ d :r :— t₁ :—
m :— m :m s :— s :— f :f m :— m :s :f r :—s s :l :— s :—
d :— d :d s :— m :— r :r d :— d :d :l₁ t₁ :—s₁ m :r :— s₁ :—

m :f :s l :—s f :—m r :—s :f :m r :— d m :r :— d :— d d
d :d :r m f :m :r d :r :d t₁ :— d :d :d d :t₁ :l₁ d :d :t₁ d :— l₁ s₁
s :d :ta l :—t d :s :s s :—s :l :s s :—f :m s :s :— m :— f m
d :l :s₁ f₁ :—s₁ l₁ :t₁ d s₁ :— m₁ f₁ :d s₁ :— l₁ m₁ s₁ :— d :— f₁ d

A-men.

THE PSALMS OF DAVID

IN METRE

1*

THAT man hath perfect blessedness
who walketh not astray
In counsel of ungodly men,
nor stands in sinners' way,
Nor sitteth in the scorner's chair:

2

But placeth his delight
Upon God's law, and meditates
on his law day and night.

3

He shall be like a tree that grows
near planted by a river,
Which in his season yields his fruit,
and his leaf fadeth never:
And all he doth shall prosper well.

4

The wicked are not so;
But like they are unto the chaff,
which wind drives to and fro.

5

In judgment therefore shall not stand
such as ungodly are;
Nor in th' assembly of the just
shall wicked men appear.

6 For why? the way of godly men
unto the Lord is known:
Whereas the way of wicked men
shall quite be overthrown.

2

WHY rage the heathen? and
vain things
why do the people mind?

2 Kings of the earth do set them-
selves,

and princes are combin'd,
To plot against the Lord, and his
Anointed, saying thus,

3 Let us asunder break their bands,
and cast their cords from us.

4 He that in heaven sits shall laugh;
the Lord shall scorn them all.

5 Then shall he speak to them in wrath,
in rage he vex them shall.

1

B

Fato que já não ocorria com sua esposa Sara Kalley, frequentadora das igrejas congregacionais inglesas, nas quais a prática de cantar hinos já havia substituído a de salmos. Quando nos referimos às práticas musicais das igrejas de tradição reformada temos sempre o salmo como modelo referencial. O surgimento dos hinos nas práticas de cultos europeus não se deu de forma harmônica com a tradição de se cantar salmos, mas veio como uma busca por um modelo musical que aparentemente tivesse mais vigor e fosse mais atrativo, sendo um pouco mais excitante que os salmos (DUBA, 1992). Esta busca surgiu quando os cultos protestantes assumiram um perfil emotivo, desprezando os seus aspectos racionais e conseqüentemente, sua simbologia litúrgica. Este aspecto é fundamental para identificarmos a trajetória da evolução da música protestante da tradição reformada no Brasil, e por este motivo iremos analisá-lo de forma mais profunda posteriormente.

Por influência do Dr. Kalley houve a presença de salmos na nova coletânea. Mas o que podemos notar quando observamos as cinco edições de **Salmos e Hinos com Música Sacra** é que esta contribuição não resultou de forma objetiva na sua prática e nem no seu desenvolvimento, pois nas cinco edições completas que foram sendo realizadas e publicadas no decorrer da história das igrejas da tradição reformada no Brasil, a quantidade de títulos de salmos permaneceu estática tendo somente o número de títulos de hinos crescido.



Salmos e Hinos com Música Sacra

Edição	Ano	Títulos	Salmos (números)	Hinos (números)
1ª	1868	76	28	48
2ª	1889	230	28	202
3ª	1899	500	28	472
4ª	1919	608	28	580
5ª	1975	652	28	624

RUPTURA COM A TRADIÇÃO REFORMADA

Este quadro evolutivo é importante pois mostra as tendências composicionais que foram se sedimentando nas práticas musicais das igrejas da tradição reformada no Brasil. Assim, é possível constatar que a concepção de Calvino que entendia o salmo como a forma musical de maior importância para o culto, o elo entre a tradição musical de sua igreja com a igreja cristã primitiva, reaparece com Dr Kalley que fez com que os salmos estivessem presentes em **Salmos e Hinos com Música Sacra**. Porém, o que percebemos na sequência de edições da coletânea é que o seu desenvolvimento não se dá na direção da tradição reformada mas sim na prática de hinos. Ocorre que, ao adotarem os hinos este aspecto tradicional foi desprezado, causando uma ruptura com aqueles das igrejas de tradição reformada de Calvino. Na liturgia calvinista primitiva, a presença de salmos era certa, sendo as outras partes cantadas do culto músicas com textos extraídos da Bíblia: os Dez Mandamentos e o Canto de Simeão.



(BAILEY, 1987) Quanto aos hinos, os textos eram de autoria de missionários e líderes da igreja ou traduções e adaptações que refletiam seus pensamentos. Sendo assim, as letras assumiam um caráter mais livre e descompromissado com uma liturgia mais definida, tendo como o principal objetivo a exposição das idéias teológicas dos missionários, que viriam a ser usadas como instrumentos de apoio na implantação e sedimentação da nova igreja.

Após este levantamento, constatamos duas formas específicas de linguagem musical que foram adotadas em Salmos e Hinos com Música Sacra, e que serão o nosso objeto central de análise:

a) salmos- forma musical que representa a herança da igreja da tradição reformada primitiva refletindo objetivamente os pensamentos musicais de Calvino;

b) hinos - forma musical implantada e desenvolvida nas igrejas da tradição reformada no Brasil e que teve a sua raiz em movimentos religiosos ocorridos na Europa e Estados Unidos distintos da reforma.

RAÍZES DA HINOLOGIA BRASILEIRA

Como já constatamos nos levantamentos anteriores, a forma musical que se desenvolveu nas Igrejas de Tradição Reformada no Brasil foi o Hino. É fundamental para que possamos desenvolver uma análise sobre esta forma de



composição que definamos o que vem a ser o "hino" dentro do contexto dessa Igreja.

A palavra hino nos leva a muitas acepções em função do grande leque de práticas que o termo sofreu no decorrer da história da música, das quais podemos destacar Hinódia Hebraica, Grega, Latina. Entretanto, foi a Hinódia Evangélica que se desenvolveu nas igrejas protestantes, a qual irá receber a nossa atenção para a realização das análises sobre os hinos praticado nas Igrejas de Tradição Reformada no Brasil.

Segundo MONTEIRO (1991), a hinódia evangélica sofre forte preconceito por parte dos hinólogos, sendo raramente aceita como uma forma genuína de hino. Os mais puristas não consideram os hinos evangélicos como uma forma genuína de hino em função da proximidade das suas melodias com as das músicas populares.

KEITH (1987) entende os hinos evangélicos como os cânticos espirituais citados pelo apóstolo Paulo na sua epístola aos Efésios, capítulo 5, versículo 19:

"Falando entre vós com Salmos, entoando e louvando de coração ao Senhor, com hinos e cânticos espirituais"

Para os especialistas estes cânticos espirituais corresponderiam à uma hinódia folclórica que viriam a se manifestar nos *Carols* Ingleses, nos Cânticos



Anabatistas, nos Corais Luteranos e nas Baladas da Nova Inglaterra da América Colonial.

O *Carol*, que segundo MONTEIRO (1991) exerceu fortes influências na hinódia evangélica universal, era uma canção de caráter jubiloso que inicialmente era executada junto às danças. A origem da palavra do italiano *Carole* = dança circular e *Carolare* = cantar. O termo já era usado na língua e literatura inglesa há 600 anos e correspondia a um amplo leque de canções populares, sendo que muitas delas eram caracterizadas por ritmo de dança. O *Carol* originou dois gêneros de cântico: um de caráter jubiloso e celebrativo (próximo aos hinos) e outro às baladas românticas. (JULIAN, 1957)

Em suas análises sobre o pouco material disponível, Monteiro detectou a proximidade estilista entre os muitos cânticos religiosos populares (*Carol*) com as baladas (Cânticos Românticos).

Com a repressão aos menestréis no período elisabetano (1558 - 1608), o canto popular foi inibido, causando o desaparecimento da prática do *Carol* pelo povo. Este permaneceu vivo nos acervos particulares, sendo que muitos *Carols* de caráter religiosos, chegaram até o séc. XVIII. O ressurgimento dos *Carols* aconteceu no início do séc. XIX, quando nas três primeiras décadas aconteceu uma expressiva quantidade de publicações do gênero. Com o ocorrido, além de se tornar conhecido novamente nos meios seculares, o *Carol* foi adotado como



padrão melódico que serviria de inspiração para o desenvolvimento da hinódia evangélica.(MONTEIRO,1991)

Este pensamento musical nascido na Europa, teve o seu grande desenvolvimento quando implantado e usado pelas igrejas norte-americanas nos seus movimentos avivalistas.

Quando nos reportamos à hinódia evangélica desenvolvida especificamente no Brasil, tratamos de um material que se projetou como um desdobramento exato do pensamento e execuções musicais praticados nas igrejas protestantes, inicialmente na Europa e posteriormente nos Estados Unidos.

Constatamos nesta parte do nosso trabalho dois aspectos relevantes e fundamentais para a nossa abordagem da hinódia desenvolvida dentro das Igrejas de Tradição Reformadas no Brasil:

a) existe uma hinódia evangélica originalmente européia, intimamente ligada aos cânticos populares, desenvolvida e expandida de forma mais expressiva nas igrejas dos Estados Unidos;

b) a hinódia evangélica européia e norte-americana teve o seu modelo integralmente enxertado na cultura musical das igrejas de Tradição Reformada no Brasil.

A hinódia evangélica tem as suas raízes nos movimentos avivalistas que surgiram no fim do século XVIII e início do século XIX nos Estados Unidos,



semelhantes às "Campanhas Metodistas" na Inglaterra. Estas não valorizavam a "identidade tradicional" das igrejas, mas tinham uma visão numérica, ou seja objetivavam arrebanhar fiéis, desenvolvendo uma forma sentimental de culto que se refletisse diretamente na produção musical das igrejas de tradição reformada. A música servia de apoio para um texto apelativo, com objetivos conquistadores (sedutores). Desse modo, não podemos dizer que a forma musical foi desprezada, mas desenvolvida para um fim específico.

Este era o pensamento que dominava as igrejas da época, uma teologia conquistadora que criou, para expandir os seus ideais, as Sociedades Missionárias. Assim, estas sociedades disseminaram os seus trabalhos no Brasil, formando igrejas e idealizando um modelo musical para ser aplicado nestas localidades.

Havia material musical no universo protestante da época, que seguia os padrões já citados e que servia de modelo para que Sara Kalley idealizasse a coletânea de salmos e hinos brasileiros. Sara desprezou a originalidade musical não se preocupando com a parte composicional das melodias, adotando as já existentes, dedicando-se exclusivamente à metrificação do texto escrito por ela ou por outros líderes, traduzidos e adaptados para a língua portuguesa.



Adoration and Worship

7 LEONI 6 6 8 4 6 6 8 4

Hebrew Melody

1. The God of A-brah'm praise, Who reigns en-thron'd a - bove;
 An - cient of ev - er - last - ing days, And God of love:
 Je - ho - vah, great I AM! By earth and heav'n con - fest;
 I bow and bless the sa - cred name For - ev - er blest. A-MEN.

2 The God of Abraham praise,
 At whose supreme command
 From earth we rise and seek the joys
 At His right hand:
 We all on earth forsake,
 Its wisdom, fame, and power;
 And Him our only Portion make,
 Our Shield and Tower.

3 The God of Abraham praise,
 Whose all-sufficient grace
 Shall guide us all our happy days,
 In all our ways:

He is our faithful Friend;
 He is our gracious God ;
 And He will save us to the end,
 Through Jesus' blood.

4 He by Himself hath sworn;
 We on His oath depend;
 We shall, on eagles' wings upborne,
 To heaven ascend:
 We shall behold His face,
 We shall His power adore,
 And sing the wonders of His grace
 For evermore.

6

Thomas Olivers

*Exemplo de adaptação de partitura

7 The American Hymnal referente ao Hino 232 SHMS

AO DEUS DE ABRAÃO

232

LEONI (YUDAL) 6 6.8.4.D

DANIEL ben JUDAH, 1494

Paráfrase de THOMAS OLIVERS, 1770

Trad. ROBERT HAWKEY MORETON, 1896

Antiga melodia hebraica

Arr. MICHAEL LEONI, 1770

1. Ao Deus de A-braão lou - vai, Do vas - to céu Se - nhor,
 2. Ao Deus de A-braão lou - vai, Eis, por man - da - do Seu,
 3. Meu gui - a Deus se - rá; Seu in - fi - ni - to a - mor

E - ter - no e po - de - ro - so Pai E Deus de a - mor;
 Mi - nha al - ma dei - xa a ter - ra e vai Go - zar no céu.
 Fe - liz em tu - do me fa - rá, Por on - de eu for.

Au - gus - to Je - o - vá, Que ter - ra e céu cri - ou!
 O mun - do des - pre - zeí, Seu lu - cro e seu lou - vor
 To - na - me pe - la mão, Em tre - vas deu - me luz,

Mi - nha al - ma o no - me e - xal - ta - rá Do gran - de "Eu sou".
 E Deus por meu qui - nhão to - mei, E pro - te - tor.
 E dá - me e - ter - na re - den - ção Por meu Je - sus.

Quem saberá contar os poderosos feitos do Senhor, ou anunciar os Seus louvores? Salmo 106:2.

4. Meu Deus por Si jurou;
 Eu nEle confiei,
 E para o céu que preparou
 Eu subirei.

Na glória eu O hei de ver,
 Confiado em Seu amor,
 E para sempre engrandecer
 Meu Redentor!

O Yigdal ou Doxologia de Daniel ben Judah parafraseado em inglês pelo Rev. Thomas Olivers, que lhe emprestou cunho cristão, e traduzido para o português pelo Rev. Robert Hawkey Moreton, e a metritização dos treze artigos do Credo hebraico estabelecidos por Moisés Maimônides (1130-1205), o primeiro a formular os Dogmas do Judaísmo.

** Salmos e Hinos com Música Sacra
 Hino 232 Ao Deus de Abraão

Songs of Salvation

252

I AM THINE. 10. 7. 10. 7. with Refrain

FANNY J. CRESBY, 1820-1915

WILLIAM H. DOANE, 1832-1915



1. I am Thine, O Lord, I have heard Thy voice, And it told Thy love to
 2. Con - se - crate me now to Thy serv - ice, Lord, By the pow'r of grace di -
 3. O the pure de - light of a sin - gle hour That be - fore Thy throne I
 4. There are depths of love that I can - not know Till I cross the nar - row

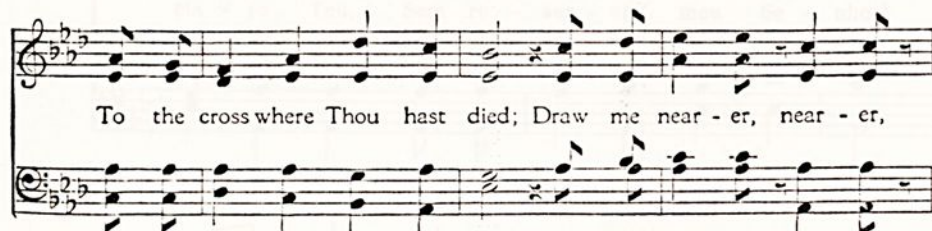


me; But I long to rise in the arms of faith, And be
 vine; Let my soul look up with a stead - fast hope, And my
 spend, When I kneel in prayer, and with Thee, my God, I com -
 sea; There are heights of joy that I may not reach Till I

REFRAIN



clos - er drawn to Thee. Draw me near - er, near - er, bless - ed Lord,
 will be lost in Thine.
 mune as friend with friend!
 rest in peace with Thee. near - er, near - er,



To the cross where Thou hast died; Draw me near - er, near - er,



near - er, bless - ed Lord, To Thy pre - cious, bleed - ing side. A-MEN.

***252, de The Methodist Hymnal referente ao Hino 336 SHMS

FANNY CROSBY, 1873

Trad. HENRY MAXWELL WRIGHT, 1890

WILLIAM HOWARD DOANE, 1873

1. Meu Se - nhor, sou Teu; Tu - a voz ou - vi A cha -
 2. A se - guir - Te a - go - ra eu me de - ci - di, Cons - tran -
 3. Que de - li - cia e go - zo eu i - rei fru - ir Quan - do

mar - me com a - mor E con - ti - go sem - pre eu de -
 gi - do pe - lo a - mor; Ju - bi - lo - so, pois, me de -
 jun - to a Ti me a - char, E com gra - to a - mor e sin -

se - jo es - tar, Ó ben - di - to Sal - va - dor!
 cla - ro Teu, Sem re - ser - vas, meu Se - nhor!
 ge - la fé Meu Je - sus sem - pre a - do - rar!

ESTRIBILHO

Mais per - to da Tu - a cruz Que - ro es -

525

**** Salmos e Hinos com Música Sacra
 Hino 336 Mais Perto da Cruz



E esta quedava-se assentada aos pés do Senhor a ouvir-Lhe os ensinamentos. Luc. 10:39.

1. Meu Senhor, sou Teu; Tua voz ouvi
A chamar-me com amor
E contigo sempre eu desejo estar.
Ó bendito Salvador!

*Mais perto da Tua cruz
Quero estar, ó Salvador!
Mais perto da Tua cruz
Quem me dera estar, Senhor!*

2. A seguir-Te agora eu me decidi,
Constrangido pelo amor;
Jubiloso, pois, me declaro Teu,
Sem reservas, meu Senhor!

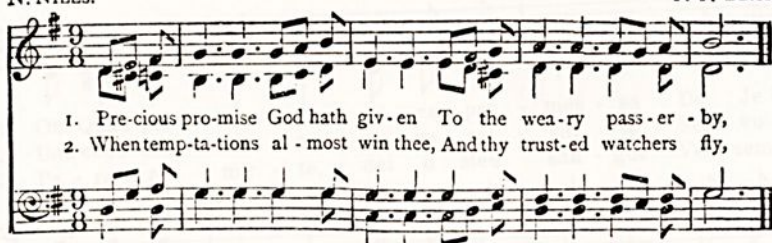
3. Que delícia e gozo eu irei fruir
Quando junto a Ti me achar,
E com grato amor e singela fé
Meu Jesus sempre adorar!

No. 128. Precious Promise !

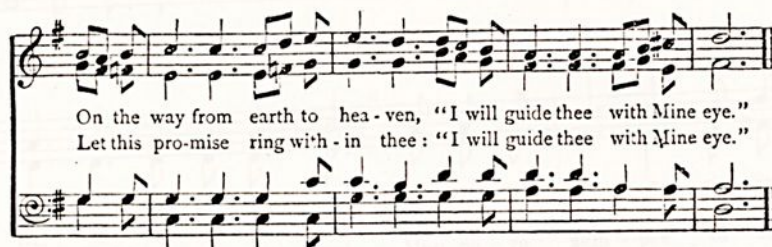
"I will guide thee with Mine eye."—PSALM xxxii. 8.

N. NILES.

P. P. BLISS.

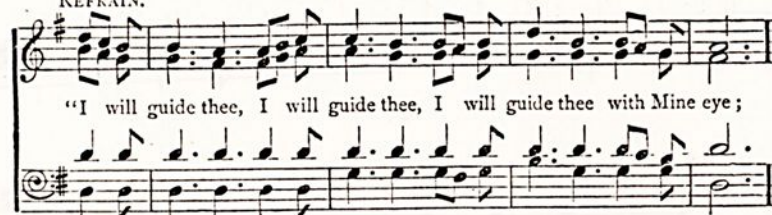


1. Pre-cious pro-mise God hath giv-en To the wea-ry pass-er-by,
2. When temp-ta-tions al-most win thee, And thy trust-ed watch-ers fly,

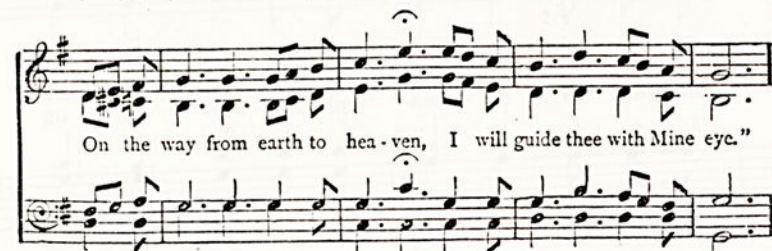


On the way from earth to hea-ven, "I will guide thee with Mine eye."
Let this pro-mise ring with-in thee: "I will guide thee with Mine eye."

REFRAIN.



"I will guide thee, I will guide thee, I will guide thee with Mine eye ;



On the way from earth to hea-ven, I will guide thee with Mine eye."

3. When thy secret hopes have perished
In the grave of years gone by,
Let this promise still be cherished,
"I will guide thee with Mine eye."

4. When the shades of life are falling,
And the hour has come to die,
Hear thy trusty Leader calling,
"I will guide thee with Mine eye."

***** 128, de Sacred Songs and Solos referente ao Hino 423 SHMS

423

SEGURANÇA DO CRENTE

PRECIOUS PROMISE 10.9.10.9 - 8.9.8.9

NATHANIEL NILES, circa 1871

Adapt. HENRY MAXWELL WRIGHT, 1890

PHILIP PAUL BLISS (1838-1876)

1. Oh! Quão pre - cio - sa e ri - ca pro - mes - sa De Je - sus
 2. Dos céus des - cen - do, pa - ra sal - var - te Ser - vo Me
 3. Pa - ra re - mir - te, dei o Meu san - gue; 'Vem sem de -

Cris - to, ce - les - te Rei! Ao que con - fi - a na Su - a
 fiz, a vi-da en-tre - guei; Não te - mas, pois, por - que bem se -
 mo - ra, pois te cha - mei. Meu pa - ra sem - pre tu és a -

gra - ça Diz E - le: Nun - ca te dei - xa - rei.
 gu - ro Eu pe - la mão te con - du - zi - rei.
 go - ra: Nun - ca, sim, nun - ca te dei - xa - rei.

Oh, não te - mas! Oh, não te - mas! Pois Eu con -

(670)

 Salmos e Hinos com Música Sacra
 Hino 423 Segurança do Crente

ti - go sem-pre se - rei. Oh, não te - mas! Oh, não

te - mas! Por-que Eu nun - ca te dei - ra - rei.

Porque Ele tem dito: de maneira alguma te deixarei, nunca jamais te abandonarei. Assim, afirmemos confiantemente: O Senhor é o meu auxílio, não temerei. Heb. 13:5,6.

1. Oh! Quão preciosa e rica promessa
De Jesus Cristo, celeste Rei!
Ao que confia na Sua graça
Diz Ele: — Nunca te deixarei.

*Oh, não temas! Oh, não temas!
Pois Eu contigo sempre serei.
Oh, não temas! Oh, não temas!
Porque Eu nunca te deixarei.*

2. Dos céus descendo, para salvar-te
Servo Me fiz, a vida entreguei:
Não temas, pois, porque bem seguro
Eu pela mão te conduzirei.

3. Para remir-te, dei o Meu sangue;
Vem sem demora, pois te chamei.
Meu para sempre tu és agora:
Nunca, sim, nunca te deixarei.

4. Inda que indigno, quis escolher-te:
Não te demores, pois Eu te amei.
Quem de meus braços pode arrancar-te?
Sempre seguro te guardarei.



Este aspecto se choca com os pensamentos formais da tradição reformada. Calvino entendia a música como uma expressão da adoração superior, exigindo que fosse especificamente composta para esse fim. Entendemos que a realização purista das músicas eclesiásticas é um fator que não deve ser tratado de forma fundamentalista, pois é no contexto que as melodias são usadas e no conteúdo dos seus textos que a música recebe esta condição. Isto se torna claro quando observamos os Corais de Lutero nos quais foram utilizadas melodias populares da época da sua reforma. (BRAGA, 1958) Entretanto, a idéia de Calvino de que as composições de melodias deveriam ser originais visando especificamente o culto, (BAILEY, 1987) possibilitava que a produção musical recebesse um tratamento especial, surgindo como uma forma de expressão autêntica e estimulando a evolução da linguagem musical eclesiástica. Com a ausência de uma sistematização do processo composicional, as melodias que não eram necessariamente eclesiásticas, foram adaptadas e implantadas na coletânea **Salmos e Hinos com Música Sacra**, resultando em um modelo de caráter rígido e estático, semelhante aos europeus e americanos que para a maioria das igrejas da Tradição Reformada no Brasil, era a única forma musical genuinamente sacra. (MONTEIRO, 1991)

HINOS COMO INSTRUMENTOS DIDÁTICOS

Nos primórdios da igreja de tradição reformada no Brasil, a forma de culto era doméstica (os cultos eram realizados nas casas dos fiéis). O número de



missionários era pequeno se considerarmos a extensão do Brasil por isso, sua presença no culto era reduzida. As igrejas surgiram na região rural brasileira, com lavradores e retirantes como fiéis, homens simples e incultos, em geral analfabetos. Dessa forma, os cultos constituíam-se de leituras mal feitas da Bíblia (traduzida para um português complexo), recaindo sobre os textos dos hinos a função de difundir as idéias religiosas.

Como a nova religião se posicionava contra as manifestações culturais, evitava-se o cântico de repertório secular inclusive em situações cotidianas, nas quais eram substituídas pelos hinos religiosos. Assim os hinos supriam a ausência do trabalho missionário mais regular, pois ao serem memorizados e sempre entoados, permitiriam que suas letras assumissem caráter didático, solidificando as propostas religiosas da nova igreja. (MENDONÇA, 1982)

A música recebeu a função de auxiliar os objetivos teológicos dos missionários, que usando-a como um instrumento de apoio, desprezaram toda a sua riqueza de expressão, desconsiderando as suas possibilidades como instrumento litúrgico. Este material, com características instrumentais, constitui o material que iremos analisar no próximo capítulo.



ANÁLISE DO MATERIAL MUSICAL IDENTIFICADO

DETERMINAÇÃO DO MATERIAL PARA ANÁLISE

Depois de ter sido feita a identificação dos materiais, foi feita a seleção dos materiais para análise. Para isso, foram selecionados os materiais que estavam em bom estado de conservação e que não estavam danificados. Os materiais selecionados foram os seguintes: 1. Um violão de madeira, 2. Um violão de aço, 3. Um violão de plástico, 4. Um violão de metal, 5. Um violão de vidro, 6. Um violão de papel, 7. Um violão de tecido, 8. Um violão de madeira e metal, 9. Um violão de madeira e plástico, 10. Um violão de madeira e vidro, 11. Um violão de madeira e papel, 12. Um violão de madeira e tecido, 13. Um violão de madeira e metal e plástico, 14. Um violão de madeira e metal e vidro, 15. Um violão de madeira e metal e papel, 16. Um violão de madeira e metal e tecido, 17. Um violão de madeira e metal e metal e plástico, 18. Um violão de madeira e metal e metal e vidro, 19. Um violão de madeira e metal e metal e papel, 20. Um violão de madeira e metal e metal e tecido.

CAPÍTULO VI

RESUMO DO CAPÍTULO

Após a análise dos materiais, foi feita a seleção dos materiais para análise. Para isso, foram selecionados os materiais que estavam em bom estado de conservação e que não estavam danificados. Os materiais selecionados foram os seguintes: 1. Um violão de madeira, 2. Um violão de aço, 3. Um violão de plástico, 4. Um violão de metal, 5. Um violão de vidro, 6. Um violão de papel, 7. Um violão de tecido, 8. Um violão de madeira e metal, 9. Um violão de madeira e plástico, 10. Um violão de madeira e vidro, 11. Um violão de madeira e papel, 12. Um violão de madeira e tecido, 13. Um violão de madeira e metal e plástico, 14. Um violão de madeira e metal e vidro, 15. Um violão de madeira e metal e papel, 16. Um violão de madeira e metal e tecido, 17. Um violão de madeira e metal e metal e plástico, 18. Um violão de madeira e metal e metal e vidro, 19. Um violão de madeira e metal e metal e papel, 20. Um violão de madeira e metal e metal e tecido.

ANÁLISE DO MATERIAL MUSICAL IDENTIFICADO

DETERMINAÇÃO DO MATERIAL PARA ANÁLISE

Salmos e Hinos com Música Sacra foi idealizado num período em que a igreja de tradição reformada estava sendo implantada no Brasil. Neste período não havia material musical para a realização das liturgias em nenhuma dessas igrejas, sendo **Salmos e Hinos com Música Sacra** a primeira coletânea publicada.

Como já dissemos, as denominações eram postas em segundo plano, frente aos objetivos evangelísticos dos missionários. Desse modo, a coletânea **Salmos e Hinos com Música Sacra**, que foi criada pelo casal Kalley, fundadores da denominação congregacional, foi adotada pelas igrejas protestantes de denominações distintas.

As igrejas congregacional e presbiteriana são filiadas à AMIR, logo a criação de **Salmos e Hinos com Música Sacra** pela igreja congregacional e a sua adoção pela igreja presbiteriana o transformou na coletânea de salmos e hinos oficial das igrejas de tradição reformada no Brasil.

RESULTADO DAS ANÁLISES

Após realizar uma análise de reconhecimento dos aspectos formais (de composição e metrificação) em 50 títulos de **Salmos e Hinos com Música Sacra**



chegamos a algumas conclusões que nos possibilitaram ter uma visão do material analisado.

HARMONIA

Como já citamos anteriormente, as composições apresentadas nas edições de **Salmos e Hinos com Música Sacra** trazem o arranjo harmônico realizado. A harmonia não é desenvolvida em nenhum dos títulos na estrutura do contraponto (as quatro vozes se desenvolvendo de forma independente com características lineares e horizontais). O desenvolvimento musical dos hinos e dos salmos ocorrem na coletânea através de encadeamento de acordes. Como os acordes são formados de notas sobrepostas, a estrutura musical da coletânea é caracterizada pela verticalidade.

Nesta estrutura vertical, a melodia é localizada na linha do soprano, voz superior e mais aguda do acorde. Isso resultava no melhor discernimento musical por parte dos executantes, pois conseguiam identificar mais facilmente a melodia e o texto cantado.

Quanto à evolução harmônica elas ocorrem através de um modelo simples, trabalhado na maioria das vezes com as três funções básicas, Tônica (T), Dominante (D) e Sub-Dominante (S), como podemos perceber no exemplo abaixo:



Hino140: Bondoso Amigo (F - 4/4) (ver a partitura em anexo)

|| T S T S | T D |

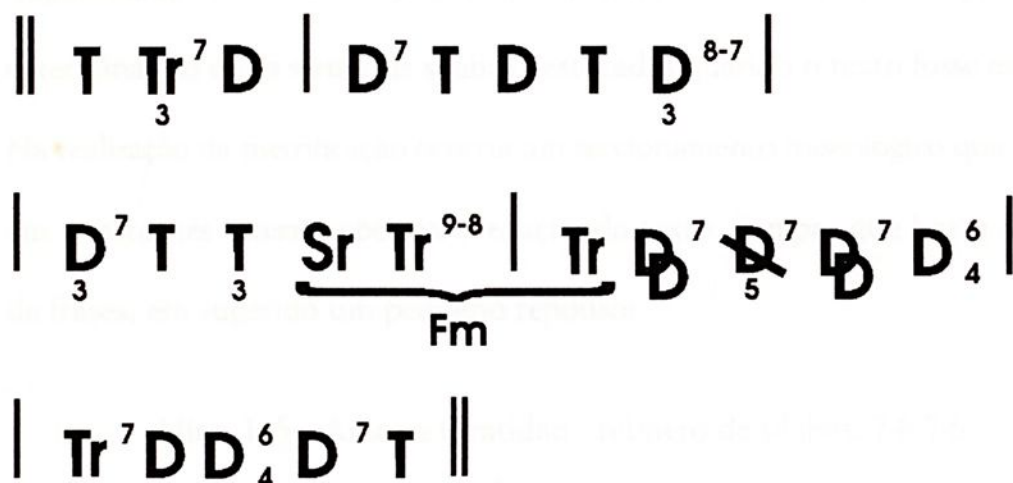
| T S T S | D₄⁶ D⁷ D₄⁶ D T |

| D_{3-#2-3}^{5-#4-5} D₄⁶ D⁷⁻⁵ T | S T₃₋₁³ D⁷ T D |

| T S T S | D₄⁶ D⁷ D₄⁶ D T ||

Quando as funções usadas são distintas das básicas geralmente são funções próximas e vinculadas a elas como a Dominante da Dominante (DD) ou a Tônica Relativa (Tr) como podemos constatar no próximo exemplo:

Hino 134: Amor Sublime (Ab - 4/4) (ver partitura em anexo)



A modulação é um recurso existente na evolução harmônica que proporciona elementos para o maior desenvolvimento da composição musical. Através da ocorrência de mudanças da tonalidade durante o desenvolvimento da harmonia, surgem novas perspectivas criadoras porque a composição estará sendo trabalhada em diferentes regiões tonais. Esse recurso que poderia criar uma gama

maior de possibilidades na composição musical das obras de **Salmos e Hinos com Música Sacra** é desprezado e quando é eventualmente utilizado ocorre em uma tonalidade próxima que não aponta para uma realização muito criativa.

METRIFICAÇÃO

A metrificação é o tratamento poético adotado na preparação dos textos de **Salmos e Hinos com Música Sacra**. Nessa prática a prosódia era fragmentada em sílabas poéticas, na qual a acentuação era pré-definida, determinando quais seriam as sílabas destacadas quando o texto fosse executado. Na realização da metrificação ocorria um seccionamento fraseológico que resultava em constantes interrupções na execução do texto. Sempre que havia mudanças de frases, era sugerido um pequeno repouso:

Hino 145 - Amor e Gratidão - número de sílabas: 7-6-7-6
(ver partitura em anexo)

Je-	sus	quão	in-	fi-	ni-	to
1	2	3	4	5	6	7
É	teu	di-	vi-	no a-	mor	
1	2	3	4	5	6	
Por is-	so	a-	le-	gre-	men-	te
1	2	3	4	5	6	7
Che	ga	mo	nos	a	ti	
1	2	3	4	5	6	



A subdivisão das frases em sílabas ampliava o leque de possibilidades de práticas da coletânea. A frase é representada pela quantidade de sílabas poéticas que ela contém, sendo assinalada graficamente no cabeçalho da partitura, abaixo do título. Esse número indica quantas frases as peças têm e de quantas sílabas poéticas cada frase é composta. Esse procedimento permitia que hinos com o mesmo número de frases e sílabas poéticas pudessem trocar de melodia. Esta prática pode ser verificada no cruzamento do exemplo 2 com o exemplo 1:

exemplo2 (ver partitura em anexo):

Hino 342 - Fidelidade e Vitória - número de sílabas: 7-6-7-6

Eu	te-	nho	re-	sol-	vi-	do
1	2	3	4	5	6	7
Se-	guir-	te a-	té	o	fim	
1	2	3	4	5	6	
Pois	tu	Se-	nhor	pro-	me-	tes
1	2	3	4	5	6	7
Gui-	ar-	me	sem-	pre a	mim	
1	2	3	4	5	6	

Ambos os textos acima evoluem com o mesmo número de frases e sílabas. Desta forma, o texto do hino 145 pode ser executado com a melodia do hino 342, assim como o texto de hino 342 pode ser executado com a melodia do hino 145.



RÍTMICA

Como os hinos foram desenvolvidos nota contra nota, a estrutura rítmica tem forma regular que respeita os princípios básicos de acentuação. Como a acentuação das sílabas poéticas é que rege a rítmica da composição, o desenvolvimento rítmico-melódico acontece na esteira do poético. Com uma prosódia que era construída em função da assimilação do conteúdo do texto, a rítmica se apresentava de forma simples, não exigindo muita complexidade na realização melódica e nos contratempos.

As unidades de tempo são sempre mínima (2), semínima (4), em formas simples de compasso ou nas suas formas compostas correspondentes, resultando em andamento lento, jamais se apoiando de motivos rítmicos irregulares como aqueles que podem ser encontrados na música brasileira.

ANÁLISE FRASEOLÓGICA

O desenvolvimento melódico é realizado como um espelho do poético. Em função da necessidade da melodia ser desenvolvida respeitando a estrutura rítmica dos textos, o seccionamento fraseológico ocorrente na realização dos textos se repete na composição melódica, dessa maneira quando é necessário um repouso poético ocorre simultaneamente um repouso na melodia através de uma nota com valor longo ou com a presença de uma fermata (sinal que indica um prolongamento irregular da nota musical realizada).



Essa integração texto-melodia causa a fragmentação da melodia gerando frases curtas, porque o desenvolvimento musical está enclausurado na estrutura rítmica do texto.

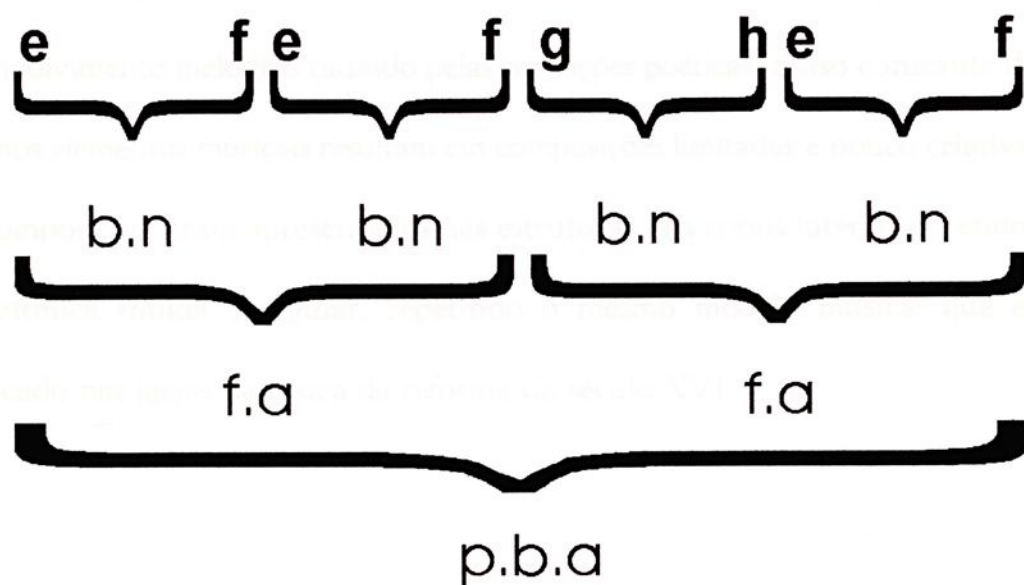
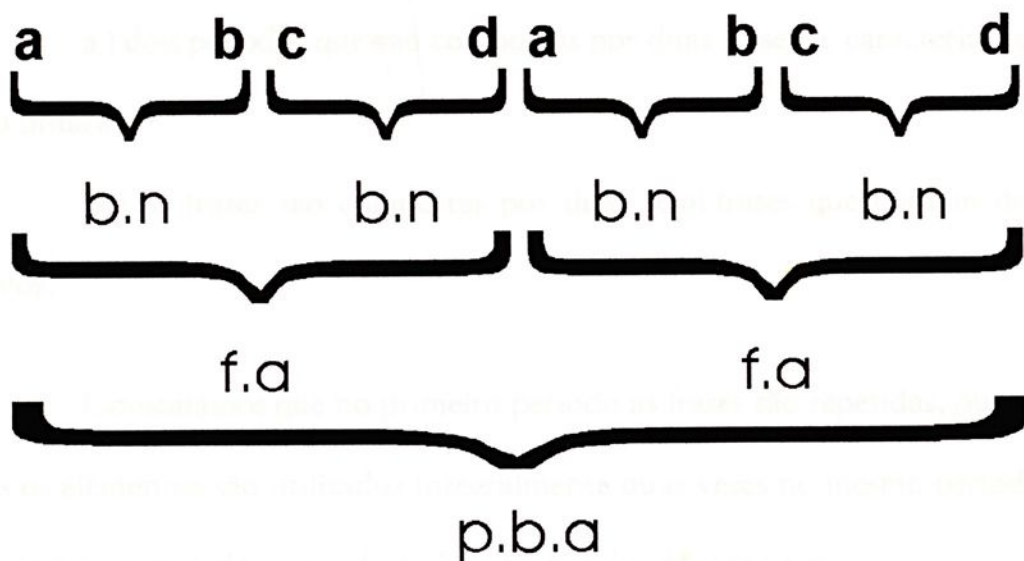
Ao realizarmos a análise fraseológica das melodias pudemos constatar alguns aspectos importantes:

a) As frases musicais que sempre são apresentadas na forma binária são curtas;

b) Os motivos utilizados para a realização das frases musicais são constantemente repetidos.

Para ilustrar estas constatações iremos demonstrar a seguir o resultado de uma das nossas análises fraseológicas realizadas durante o nosso trabalho:





O hino analisado apresenta a seguinte estrutura fraseológica:

a) dois períodos que são compostos por duas frases se caracterizando como binários;

b) as frases são compostas por duas semi-frases que contém dois motivos.

Constatamos que no primeiro período as frases são repetidas, ou seja todos os elementos são utilizados integralmente duas vezes no mesmo período. Já no segundo período a semi-frase "e - f " é utilizada três vezes .

O que podemos constatar com essa análise é que além do problema do desenvolvimento melódico causado pelas condições poéticas, o uso constante dos mesmos elementos musicais resultam em composições limitadas e pouco criativas. As composições eram apresentadas nas estruturas dos corais luteranos, tendo a sua rítmica tímida e regular, repetindo o mesmo modelo musical que era praticado nas igrejas da época da reforma do século XVI.



DISCUSSÃO

Deixei claro no desenvolvimento do texto que a discussão da
matéria não é apenas teórica.

É preciso que o leitor saiba que a discussão da matéria não é
apenas teórica, mas também prática. É preciso que o leitor saiba
que a discussão da matéria não é apenas teórica, mas também prática.

É preciso que o leitor saiba que a discussão da matéria não é
apenas teórica, mas também prática. É preciso que o leitor saiba
que a discussão da matéria não é apenas teórica, mas também prática.

CAPÍTULO VII

Este capítulo trata da discussão da matéria não apenas teórica,
mas também prática. É preciso que o leitor saiba que a discussão
da matéria não é apenas teórica, mas também prática.

DISCUSSÃO

DISPLICÊNCIA DOS MISSIONÁRIOS QUANTO AOS ASPECTOS DA TRADIÇÃO REFORMADA NA MÚSICA

Os aspectos formais que englobavam os hinos da coletânea brasileira, excetuando a metrificação (não consideramos nesta afirmação a aplicação litúrgica do texto), não respeitaram as determinações composicionais musicais de Calvino.

O resultado final foram composições na forma coral, quando Calvino recomendava inicialmente a monofonia; acompanhamento instrumental (geralmente o órgão) enquanto a recomendação era que a música fosse executada *a capella* (sem acompanhamento instrumental).

Calvino, quando idealizou a música para suas igrejas, liderava uma reforma que tinha como objetivo resgatar valores de cultos perdidos na igreja católica, possuidora de uma liturgia com práticas musicais exageradas. Desse contexto surgiram idéias fortes, as quais, com a acomodação da reforma, foram relaxando, o que não justifica a displicência tradicional e litúrgica com que os missionários desenvolveram o modelo musical nas igrejas brasileiras.



A EVOLUÇÃO DA MÚSICA NA IGREJA DE TRADIÇÃO REFORMADA

A inserção de novos elementos nas práticas musicais da Igreja de Calvino (arranjo harmônico) acompanhavam as tendências musicais protestantes dos primórdios da Reforma.

É importante citarmos que a polifonia desenvolvida nas Igrejas Protestantes do período da Reforma não se opunha às preocupações de João Calvino quando ele propunha a monofonia. Ao combater a polifonia, ele tentava manter a integridade teológica da música, garantindo aos fiéis a compreensão dos textos cantados. A sua preocupação era em relação às práticas musicais romanas, que se caracterizavam pelo exercício exagerado no contraponto, tendo as várias vozes se desenvolvendo com independência e projeção horizontal. A harmonia romana não se desenvolvia em acordes sobrepostos (vertical), mas em estruturas seqüenciais (horizontal). Em função do desenvolvimento das vozes ocorrer de forma independente e o encontro harmônico se dar durante as suas evoluções melódicas, as sílabas poéticas eram deslocadas resultando em desencontros, quando executadas ao mesmo tempo nas diferentes vozes. Essa prática, embora rica em recursos musicais, dificultava a compreensão objetiva dos textos, aspecto que ganha prioridade nos propósitos musicais dos reformadores.

Não existia uma crítica quanto à técnica composicional do contraponto, mas quanto à propriedade do seu uso dentro do contexto de culto.



Exemplo: esquema de desenvolvimento da polifonia romana

S(soprano)	A	-	mor	—
C(contralto)	A	-		mor
T(tenor)	A	mor	A	mor
B(baixo)	A	—		

A projeção polifônica da música protestante sempre ocorreu de forma que não compromettesse a integridade textual. Ao progredir através do encadeamento de acordes (vertical), foi eliminada da música protestante a constante movimentação independente das vozes e o conseqüente deslocamento silábico poético, pois as vozes começaram a se articular conjuntamente, possibilitando o alinhamento exato das sílabas poéticas com as notas dos acordes.

Exemplo: esquema de desenvolvimento da polifonia protestante

S(soprano)	A	mor	A	mor
C(contralto)	A	mor	A	mor
T(tenor)	A	mor	A	mor
B(baixo)	A	mor	A	mor

No seu livro **Do Coral a sua Projeção na História da Música** (1958), BRAGA aponta um dos compositores do Saltério de Genebra, Claude Goudimel, como precursor da harmonização nas práticas musicais da Igreja de



Tradição Reformada. Em relação à sua primeira publicação dos almos harmonizados, BRAGA comenta:

Em 1565, Cláudio Goudimel (1505 - 1572) publicou quase simultaneamente em Paris e Genebra, o conjunto dos cento e cinquenta harmonizados, nota contra nota, "conforme o verbo", isto é, no estilo silábico das "canções medidas à moda antiga", porém com a melodia ainda no tenor, menos em dezessete salmos, que a traziam no soprano.

Coube também a Goudimel a tarefa de sistematizar a localização da melodia na voz do soprano, incorporando assim as características básicas da harmonização praticadas na época e, particularmente, nas igrejas protestantes.

Segue BRAGA:

O próprio Goudimel colocou sistematicamente a melodia no soprano, numa outra coleção dos cento e cinquenta salmos, que preparou mais tarde (de cuja primeira edição não se conhece a data e que foram postumamente reeditados em 1580), em estilo figurado e de mais difícil execução (somente quinze salmos aí permanecem com a melodia no tenor).



A CRIAÇÃO COMO CAMINHO DA EVOLUÇÃO

Refletindo sobre as afirmações acima descritas, percebemos que a evolução musical ocorrida nos primórdios da Igreja de Tradição Reformada, aconteceu na própria igreja e como fruto do esforço de um dos seus compositores oficiais.

Calvino, ao estabelecer as diretrizes da Igreja de Tradição Reformada, valorizou a música como uma forma de expressão digna de ser praticada como um dos elementos litúrgicos do culto. Acreditando ser a música uma criação com resultados funcionais positivos para a sua igreja, definiu-a como uma linguagem integrada ao texto, com valores próprios, devendo ser cuidadosamente tratada como os elementos poéticos o eram.

Calvino acreditava na importância de se compor especificamente para glória de Deus, determinando que as criações fossem realizadas objetivamente para os fins eclesiais. (FAUSTINI, 1980) Como a música se tornou uma forma expressão de grande importância no contexto litúrgico da Igreja de Tradição Reformada, João Calvino realizou grande investimento voltado para a composição musical, contratando os competentes e renomados compositores da época. Louis Bourgeois, Claudin le Jeune e Claude Goudimel foram encarregados para desenvolver o modelo musical da igreja de Calvino. Eles trabalharam para a criação desse modelo e Claude Goudimel se empenhou na sua evolução,



desenvolvendo arranjos harmônicos e atualizando a sua forma de prática conforme os costumes musicais da época. (PICARD, 1929)

A polifonia protestante do século XVI teve o seu marco nos Corais Luteranos que foram definidos por BRAGA (1958):

"Língua vulgar ao invés do latim usado no canto gregoriano; melodia no soprano e desenvolvendo-se em valores longos, lentamente escandidos; harmonização à quatro partes na tonalidade moderna, nota contra nota; seccionamento fraseológico, verso por verso, formando cláusula ou cadência; execução silábica; articulação simultânea de todas as vozes, acompanhamento ao órgão."

Ao transformar a estrutura musical das composições de sua igreja, Goudimel aproximou-a das estruturas desenvolvidas na igreja luterana, reforçando as tendências de sistematização da polifonia protestante nos moldes do coral luterano.

AUSÊNCIA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL EM SALMOS E HINOS COM MÚSICA SACRA

Salmos e Hinos com Música Sacra teve sua primeira edição (Música Sacra), publicada em 1868. Nesta, os cânticos foram apresentados com arranjos harmônicos realizados a quatro vozes mistas, com a melodia situada na voz do



soprano, configurando um modelo musical da forma coral. Assim, a nova coletânea brasileira se apresentou como uma extensão daquelas usadas nas Igrejas Protestantes européias e americanas, reforçando as tendências polifônicas protestantes no século XVI.

A forma coral aplicada em **Salmos e Hinos com Música Sacra** não foi uma criação original do casal Kalley, mas sim o resultado dos seus esforços em adaptar um material musical já existente nas igrejas protestantes européias e americanas às práticas musicais que se dariam nas Igrejas de Tradição Reformada, fundadas no Brasil. O trabalho do casal Kalley foi na direção do tratamento textual quando eles traduziram, adaptaram e criaram os textos para a nova coletânea.

É clara a presença de um desequilíbrio criativo entre a produção dos textos e a de melodias em **Salmos e Hinos com Música Sacra**. Além dos muitos textos traduzidos e adaptados, houve o exercício da criação poética de brasileiros e missionários que ao escreverem novas letras poeticamente tratadas, contribuíram efetivamente no desenvolvimento da coletânea brasileira. Porém, esta prática era contrastada com o descaso com que os criadores da coletânea trataram a composição musical. Poderíamos afirmar que o trabalho especificamente musical do casal Kalley foi, na realidade, o de coletar melodias já existentes no universo musical protestante europeu e americano, para adaptá-los aos textos na língua portuguesa e usá-los nas novas igrejas brasileiras.



Nas referências que BRAGA (1961) faz aos compositores protestantes brasileiros no seu livro **Música Sacra Evangélica no Brasil**, somente José Severino Calazans dos Santos (1884 - 1956) é indicado como compositor brasileiro participante e colaborador da coletânea brasileira, com a melodia "A Criancinha", que deu suporte melódico ao Hino 615 "A Criancinha em Oração" (ver partitura em anexo) (5a. edição). Nessa citação de 1961, a coletânea se encontravam em sua quarta edição e continham seiscentos e oito títulos dos atuais seiscentos e cinquenta e dois. Nas novas quarenta e quatro composições que foram acrescentadas à coletânea, estavam presentes outros compositores brasileiros, como é o caso da autora em questão Henriqueta Rosa Fernandez Braga, que contribuiu com a melodia para o Hino 168 "Senhor, Eu Preciso de Ti" (ver partitura em anexo) e também do compositor João Wilson Faustini, que contribuiu com a melodia para o Hino 91 "O Anjo da Paz" (ver partitura em anexo). Sendo assim, constatamos que mesmo com o pequeno acréscimo de compositores que participaram na elaboração da coletânea, continuou sendo inexpressiva e inócua a contribuição desses para a formação estilística de **Salmos e Hinos com Música Sacra**.

Isto comprova que o casal Kalley, ao idealizar a coletânea brasileira, não valorizou a expressão composicional, por não ter investido na composição musical e ter influenciado a conduta musical das gerações seguintes. Ao definir o modelo, o casal Kalley determinou o padrão musical que seria usado na coletânea da sua criação até a sua última edição.



CRIAÇÃO COMO IDENTIDADE MUSICAL

Se fizermos um paralelo com os propósitos musicais existentes na Igreja de Tradição Reformada nos seus primórdios e os propósitos musicais da igreja fundada no Brasil, iremos detectar alguns pontos que serão fundamentais para a conclusão do nosso trabalho.

A criação de um modelo musical próprio na igreja de Calvino, só foi possível porque ele valorizou a composição como uma forma de expressão independente, com valores próprios, e digna de compor o culto com os outros elementos litúrgicos da sua igreja. Com isso, foram realizados investimentos consistentes na área especificamente musical, criando-se um corpo profissional competente para que esse encaminhasse os projetos musicais da Igreja de Tradição Reformada. Nesse ambiente musical estruturado, criou-se um modelo musical "Saltério de Genebra", que primariamente foi realizado de forma simples mas que foi trabalhado e desenvolvido no decorrer da história dessa igreja. (BAILEY,1987)

A AUSÊNCIA DE IDENTIDADE MUSICAL EM SALMOS E HINOS COM MÚSICA SACRA

Nas cinco edições de **Salmos e Hinos com Música Sacra**, houve um total aproveitamento composicional das obras musicais já realizadas nas igrejas européias e americanas. Não existiu no decorrer da história da igreja brasileira nenhuma sistematização da composição musical por parte dos seus idealizadores,



Logo, o modelo musical praticado nas Igrejas de Tradição Reformada fundadas no Brasil, correspondem a uma adaptação literal dos costumes musicais de outras culturas.

As músicas populares sempre serviram como fonte de inspiração para as músicas protestantes. Lutero usou a música popular como tema melódico de muitos dos seus corais, os compositores calvinistas também se inspiraram nos temas folclóricos franceses para executarem as melodias dos seus Salmos e, como já citamos anteriormente, a hinódia evangélica, que surgiu no fim do século XVIII, também foi inspirada nos *Corals* ingleses. Na realidade, a reforma protestante assumiu essa característica que possibilitou uma aproximação das práticas musicais eclesásticas com as da cultura da população que formavam a igreja.

Ao nos concentrarmos nos cânticos de **Salmos e Hinos com Música Sacra**, percebemos que, com a conseqüente ausência de uma sistematização composicional em função do uso praticamente integral das colêctaneas pelas igrejas protestantes americanas e européias, a aproximação com os motivos populares ocorreu na direção da cultura dos Estados Unidos e Europa, que naturalmente contribuíram para a inspiração dos seus próprios motivos culturais eclesásticos e não para os pressupostos elementos litúrgicos brasileiros. FAUSTINI (1980), um influente líder musical da Igreja da Tradição Reformada do Brasil, advertiu quanto ao perigo da presença de elementos culturais



brasileiros na música sacra. Ele acreditava que estas provocariam associações com as manifestações seculares praticadas na sociedade brasileira.

Calvino acreditava na composição musical e ao estimular essa prática, possibilitou a criação de um modelo que simbolizou a música da Igreja de Tradição Reformada.

Sendo assim, concluímos que sem a sistematização da composição musical, não existiu o produto criativo que possibilitaria as manifestações culturais e religiosas dos protestantes reformados brasileiros. A sua ausência foi provocada pela imposição de um modelo musical estranho à cultura brasileira, sendo adotado, praticado e sacralizado como um modelo ideal para os novos cultos. Com a implantação desse modelo, os espaços existentes nas práticas da igreja brasileira propícios para o desenvolvimento de sua personalidade musical, foi preenchido pelo comportamento musical paternalista e colonizador dos missionários. Esses, ao expandirem os seus pensamentos musicais, provocaram a formação de uma igreja brasileira com práticas passivas sem identidade musical que ao ter o exercício composicional coibido, distanciou-se do espírito renovador e criativo presentes no pensamento musical da reforma.



SINTONIA COMPOSICIONAL COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA E A SUA AUSÊNCIA EM SALMOS E HINOS COM MÚSICA SACRA

Martinho Lutero foi o reformador que centralizou a sistematização da forma coral, porém toda a sua iniciativa não ocorreu de forma individual e isolada. (VOVCHENKO, 1976) Ao idealizar o Coral, Lutero se apropriou das práticas de tratar polifinicamente as canções populares alemãs, que existiam na Alemanha na época como também das práticas musicais da França e Itália que tinham as suas músicas harmonizadas, com a melodia assumindo o papel dominador, destacando-se na voz do soprano. (ANDRADE, 1980)

A sintonia de Lutero com o universo musical fez com que ele usasse os elementos musicais da música da sua época e criasse o seu sistema musical (Forma Coral) que serviu como base para toda a polifonia protestante influenciando a música de todas as tradições protestantes.



Exemplo: Coral Luterano

Ein feste Burg.

Johann Cäcilius (1640).

Quando surgiu a hinódia evangélica no fim do século XVIII, as melodias dos seus hinos também eram apresentadas em suas partituras com os arranjos harmônicos realizados na Forma Coral. Quando criada, a música luterana correspondeu as tendências musicais contemporânea da sua época, o que não ocorre com a hinódia evangélica que ao assumir especificamente o produto musical da reforma do século XVI, não assimilou o que era mais importante no pensamento musical dos reformadores, o espírito renovador. Isso resultou nas inúmeras publicações de hinários, apresentados na forma acima descrita, no fim do século XVIII e que foram adotadas pela grande maioria das Igrejas da Tradição Reformada do Brasil e usadas até os dias de hoje.

Como já vimos, **Salmos e Hinos com Música Sacra** não rompeu com as tendências retrógradas da hinódia evangélica do século XVIII e XIX, pois quando as suas partituras não eram cópias exatas de hinos das coletâneas de outros países, eram apresentadas exatamente com o tratamento musical das outras copiadas. Logo, o padrão composicional da nova coletânea brasileira, que correspondeu objetivamente aos padrões da hinódia evangélica da Europa e principalmente a dos Estados Unidos, foi estruturado indiretamente nos Corais Luteranos, não podendo entretanto, assumir e vivenciar o espírito musical progressista dos reformadores e realizar uma composição moderna e coerente com seu tempo e com seu espaço.



Vimos que a música da igreja de Calvino, ao ser criada, também progrediu da sua forma original para as tendências musicais da sua época, conseqüentemente se assemelhando à forma Coral Luterana. Existia um grupo de profissionais atentos que no decorrer da história da Igreja de Tradição calvinista primitiva, tratou a música de forma adequada, possibilitando que esta tivesse sintonia e fosse realizada de forma coerente com a sua época.

O que percebemos é que no decorrer da história da música protestante na era da Reforma, a possibilidade de criação se torna uma das características mais importantes, vindo a possibilitar, em função dos seus resultados, a sua projeção no contexto musical universal. Esse espírito também esteve ao alcance dos compositores da hinódia evangélica do século XVIII e XIX. Por iniciativa própria dos compositores e em função da teologia que estes seguiam, optaram por um modelo musical retrógrado que conservou na sua prática a estrutura da música da igreja do século XVI.

Foi com este pensamento musical conservador, que os primeiros missionários semearam a música nas igrejas da Tradição Reformada no Brasil. Detentores de um modelo musical estático, condenaram os brasileiros a perpetuar a sua prática, rompendo com toda a iniciativa composicional e criativa presente nos pensamentos reformador progressistas da Igreja de Tradição Reformada. Eles não permitiram que os novos protestantes brasileiros da Tradição Reformada vivenciassem o espírito musical da reforma que, transcendendo as fronteiras da



estrutura da forma Coral, possibilitariam, através da criação e do uso de elementos culturais, a formação da identidade musical própria e autêntica, com resultados coerentes à sua época e ao seu espaço.



CONCLUSÃO



Ao realizarmos as nossas análises sobre o material levantado referente ao desenvolvimento da música nas Igrejas de Tradição Reformada, chegamos às nossas conclusões.

Iniciamos o nosso trabalho a partir da definição da postura musical presente na Igreja Reformada primitiva, para que pudéssemos estabelecer um referencial nas raízes da música da qual se desenvolveria a música brasileira.

Nas igrejas primitivas, os salmos foram praticados como a principal forma musical litúrgica. Eles foram metrificados na língua vulgar e receberam tratamento musical com melodias especificamente compostas para esse fim.

Estavam presentes nas idéias musicais dessa igreja a determinação composicional. Através do estímulo à criação musical, o reformador Calvino almejava alcançar uma forma de expressão elevada que, praticada como louvor, possibilitasse a edificação dos homens e a glorificação de Deus. (BAILEY,1987)

Através de uma observação pragmática desse comportamento, concluímos que o exercício composicional das músicas calvinistas possibilitou o desenvolvimento de uma cultura musical, que, definida, se projetou na história da música protestante.

A definição da composição, como meio possível para se desenvolver a música e transformá-la numa fórmula elevada de expressão, foi enriquecida quando os compositores, utilizando temas de canções populares como inspiração



para as suas composições, pois deram caráter mais autêntico às suas obras, aproximando as suas realizações eclesiais da vivência cultural da população reformada.

Sendo assim, concluímos que as práticas dos salmos musicalmente tratados, presentes no Saltério de Genebra, personificaram a identidade musical da Igreja de Tradição Reformada primitiva. Isso ocorreu, porque durante um período da história dessa igreja, o sentimento cultural e religioso da sua população estavam presentes nas idéias musicais que eram expressas através do exercício da composição. O resultado dessa prática foi a confecção do Saltério de Genebra, que representou, no decorrer da história da igreja, o modelo musical calvinista.

Após definirmos o modelo musical original das igrejas de Tradição Reformada primitivas, trabalhamos sobre um modelo musical desenvolvido nas igrejas do fim do século XVIII e século XIX da Europa e Estados Unidos. No contexto eclesiástico avivalista do século XVIII e XIX, surgiu a hinódia evangélica que correspondeu à música praticadas nas igrejas de Tradição Reformada deste período.

Concluímos através das nossas análises que a estrutura musical desta hinódia era pequena e simples, explorando muito pouco os recursos musicais referentes ao ritmo, harmonia e desenvolvimento melódico.



Suas melodias foram inspiradas nos *Carols* ingleses, o que representou uma tendência musical da sua época, projetando, através das composições, as manifestações culturais da população protestante.

Esses dados foram fundamentais para concluirmos como a música se desenvolveu nas novas igrejas brasileiras.

As Igrejas de Tradição Reformada surgiram no Brasil através de missionários norte americanos e ingleses. Distinto dos movimentos reformadores, as igrejas calvinistas se instalaram no Brasil com o modelo musical pronto, já praticado nas igrejas de origem dos missionários.

Foi neste contexto que o casal Kalley desenvolveu a coletânea **Salmos e Hinos com Música Sacra** para que fossem praticada nas novas igrejas do Brasil. Ao realizar a sua coletânea, o casal Kalley enxertou nas igrejas brasileiras, a prática de um material musical previamente realizado, inspirado nas culturas musicais das igrejas européias e norte americanas e estruturados harmonicamente na forma Coral do século XVI. Eles usaram cópias literais das partes musicais nos hinos das coletâneas estrangeiras para musicarem as letras preparadas para nova coletânea.

A forma Coral, que representou na sua época o espírito progressista reformador, caracterizado como um modelo moderno, integrado com seu tempo e seu espaço, teve apenas o seu contorno assimilado pelo casal Kalley ao usarem



integralmente um modelo musical praticado nas igrejas americanas e européia. Na realidade, o casal Kalley negligenciou a composição musical, não possibilitando que cultura brasileira se manifestasse nas práticas musicais eclesiais da nova igreja.

Concluimos que o aspecto criativo representou a vitalidade da música calvinista. O casal Kalley, ao enxertar nas Igrejas de Tradição Reformada brasileiras o modelo musical de outros países, impôs um modelo que além de descompromissado com a suas próprias raízes, não possibilitou que brasileiros usassem seus talentos, contribuindo criativamente na produção especificamente musical. A Igreja de Tradição Reformada recebeu um modelo musical envolto em conceitos teológicos definidos e rígidos, assim, a manifestação do pensamento musical brasileiro não teve oportunidade de aparecer no processo criativo das músicas. Com isso, além de se implantar um modelo musical que não correspondia à realidade cultural brasileira, negando aos brasileiros o direito de compor, negou-se mais uma vez a Tradição Reformada, desprezando a valorização composicional que estava presente nos pensamentos de Calvino.



BIBLIOGRAFIA



- ANDRADE, Mario de. **Pequena História da Música**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1980.
- AUGE, Matias. **Critica ed Ermeneutica dei Documenti Liturgici**. Roma, Ateneo Anselmiano, 1972.
- BAYLEY, Adrienne Thompson. *Music in The Liturgies of The Reformers: Martin Luther and Jean Calvin*. In: **Reformed Liturgie and Music**. v. XXI, nº 2, Michigan, The ministry unit on teology and worship of the presbyterian church, 1987.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Do Coral à sua Projeção na História da Música**. Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1958
- _____. **Música Sacra Evangélica no Brasil**. Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1961.
- _____. **Salmos e Hinos, sua origem e desenvolvimento**. Rio de Janeiro, CLC Editora, 1983.
- BRINK, Emily R. *Metrical Psalmody: a tale of two traditions*. In: **Reformed Liturgie and Music**. v. XXVIII, nº 1, Michigan, The ministry unit on teology and worship of the presbyterian church, 1989.
- CABRAL, F. & LECLERC, H. **Dictionnaire d'Archeologie et Liturgie**, Paris, Letouzey et Ané, 1924 -1953.
- Cantor Cristão** - Hinário das Igrejas Batistas do Brasil. Rio de Janeiro, Casa Publicadora Batista, 1983.
- Canteiro**. São Paulo, Igreja Presbiteriana Independente do Brasil, v. I - IV
- DAWSON, W. J. **The American Hymnal**. Nova Iorque, The Century Co., 1914.
- DUBA, Arlo D. *The Psalter in Reformed Worship*. In: **Reformed Liturgie and Music: The Psalter**. v. XXVI, nº 2, Michigan, The ministry unit on teology and worship of presbyterian church, 1989.
- FAUSTINI, João W. **Música e Adoração**. São Paulo, Publicação Coral Religiosa "Evelina Harper", 1973.
- _____. **Música e Teologia Hoje** (apostila). São Paulo, agosto 1980.
- FAUSTINI, Loyde & Zuinglio. **Seja Louvado**. Newark, St. Paul's United Presbyterian Church, 1972.
- HAHN, Carl Joseph. **História do Culto Protestante no Brasil**. São Paulo, ASTE, 1989.



HOPSON, Hal H. *Psalm tones and the psalters: psalms and canticles for singing*. In: **Reformed Liturgie and Music: The Psalter**. v. XXVI, n° 2, Michigan, The ministry unit on teology and worship of presbyterian church, 1989.

IRWIN, Ricardo. *O ano litúrgico*. In: **Jornal Estandarte** - Orgão Oficial da Igreja Presbiteriana Independente. São Paulo, n° 11, nov. 1990.

_____. **A música e a renovação do culto** (apostila). São Paulo, out. 1992.

_____. *Nosso Culto, passo a passo*. In: **Boletim de culto da Primeira Igreja Presbiteriana Independente**. São Paulo, jul. 1993.

JULIAN, J. **A dictionary of hymnology**. Nova Iorque, Dove Publication, 1957

KEITH, Edmund D. **Hinódia Cristã**. 2ª ed. rev. e at., Rio de Janeiro, JUERP, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre, Movimento, 1976.

KNIGHT, Lida E. *Amor, que por amor desceste*. In: **Jornal Louvor Perene**. Belo Horizonte, 76: 3 -4, janeiro/fevereiro 1979.

_____. *Grandioso és Tu*. In: **Jornal Louvor Perene**. Belo Horizonte, 77: 1 - 3, abril/maio/junho 1979.

KOSHIBA, Luis e PEREIRA, Denise M. F. **História do Brasil**. Atual Editora, 6ª edição, São Paulo, s/d

LAVINAC, A. & LAURENCIE, Lionel de la. **Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire**. Paris, Librairie Delagrave, 1929

LEONARD, Emile G. **O Protestantismo Brasileiro**. São Paulo, ASTE, s/d.

LIMA, Eber Ferreira Silveira. *Reflexões sobre a corinhologia brasileira atual*. In: **Revista Reformanda**. São Paulo, Fundação Eduardo Carlos Pereira, 2: 67-75, agosto/1990.

MARASCHIN, Jaci. *Uma estética a serviço do Ministério*. In: **Revista Simpósio**. São Paulo, ASTE, 16: 35 - 58.

MAXWELL, William. **El culto cristiano, su evolución y sus formas**. Buenos Aires, Methopress editorial y grafica, 1963.

_____. **Reformed Worship**. In: **A dictionary of Liturgy and Worship**. Londres, SCM Press, 1974.

MENDONÇA, Antonio G. **Tradição Reformada e Culto** (apostila). Osasco, Páscoa 1991.

_____. **Introdução ao culto protestante no Brasil**. São Paulo, Loyola, 1990.



- _____. **O Celeste Porvir.** São Paulo, tese de doutorado - Universidade de São Paulo - no prelo, 477 p., 1982.
- MESQUITA, Felipe. *A liturgia e seus aspectos lúdicos.* In: **Revista Simpósio.** São Paulo, ASTE, 16: 24 - 34.
- MONTEIRO, Simeí de Barros. **Cântico da Vida.** São Bernardo do Campo, ASTE/Instituto Ecumênico de Pós-graduação em Ciência Religiosa.
- Psaumes et cantiques.** Lausanne, Imprimeries Reunies S.A./Payot & Cie, 1928.
- REILY, Duncan A. **História Documental do Protestantismo no Brasil.** ASTE, São Paulo, 1984.
- Salmos e Hinos com Música Sacra.** 5ª ed., Rio de Janeiro, Igreja Evangélica Fluminense, 1975.
- SANKEY, Ira D. (org.). **Sacred Songs and Solos with Standard Hymns.** Londres, Morgan and Scott, s/d.
- SCHALKWIJK, Frans Leonard. **Igreja e Estado no Brasil Holandês 1630 - 1654.** FUNDARPE, 2ª edição, Pernambuco, 1989.
- SIMONTON, Ashbel Green. **Ashbel Green Simonton, 1852-1867.** trad. de D.R. de Moraes Barros, São Paulo, Casa Editora Presbiteriana, 1982.
- SPANN, James Frederick. *A influência da Música Popular na Música Sacra Contemporânea.* In: **Revista Simpósio.** São Paulo, ASTE, 16: 12 - 23.
- TERRY, Richard B. **Calvin's First Psalters [1539].** London, Ernest Benn Ltd., 1932.
- The Methodist Hymnal - Official Hymn of the Methodist Church.** Nashville, The Methodist Publishing House, 1939.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Washington D.C., McMillan Publishers Ltd., 1980.
- The Scottish Psalter - 1929.** Oxford University Press, Humphrey Milford, 1939.
- VARNHAGEN, F. A. **Holandeses no Brasil.** Edições Cultura, São Paulo, 1943.
- WALKER, Williston. **História da Igreja Cristã.** São Paulo, ASTE, 1967.
- WANDERLEY, Rui. **História da Música Sacra.** São Paulo, Redijo Gráfica e Editora Ltda, 1977



ANEXOS

PSAUME V (5).

p *mf* *mf*

1. (3) Sour - ce de lu - miere et de vi - e. Des
 2. (7) Dieu juste et bon, prends ma dé - fen - se; Ne
 3. (11) Ton bras est tou - jours se - cou - ra - ble A

p *mf* *mf*

le ma - tin e - xau - ce - moi. Car des le ma - tin
 permets pas que je sois mis Sous la main de mes
 l'homme juste. ô Dieu Sau - veur. Tou - jours ta puis - san -

p

de - vant toi, J'im - plo - re ta grâce in - fi - ni -
 en - ne - mis; Fais que je garde a - vec cons - tan -
 te ta - veur Est le rem - part im - pe - né - tra -

p

e Et m'y con - fi - e.
 ce Ton al - li - an - ce.
 ble Du mi - se - ra - ble.

HARMONIA

pe - la Tu - a gra - ça, Hei sem - pre de ven - cer.
 pe - la Tu - a gra - ça, Hei sem - pre de ven - cer.
 pe - la Tu - a gra - ça, Hei sem - pre de ven - cer.

Propriedade de Novelto & Cia. Com a devida permissão.

Se alguém Me serve, siga-Me, e onde Eu estou, ali estará também o Meu servo. João 12:26.

1. Eu tenho resolvido
 Seguir-Te até o fim,
 Pois Tu, Senhor, prometes
 Guiar-me sempre a mim.
 Eu sei que sou mui fraco
 E o bem não sei fazer,
 Mas, pela Tua graça,
 Hei sempre de vencer.
2. O mundo Tu venceste
 E suas obras más;
 E sobre tudo reinas,
 Ó Príncipe da Paz!
 No céu e aqui na terra
 Impera o Teu poder,
 E, pela Tua graça,
 Hei sempre de vencer.
3. Cercado de inimigos
 Aqui no mundo estou;
 As tentações apertam
 Por onde quer que vou.
 Mas Tu estás mais perto,
 Pois vens em mim viver,
 E, pela Tua graça,
 Hei sempre de vencer.
4. A todos que Te seguem
 E tomam sua cruz
 Prometes que contigo
 Irão morar, Jesus.
 Descansarão na glória
 Contigo, ó Vencedor,
 Pois, pela Tua graça,
 Venceram, Salvador!

JOHN ERNEST BODE. 1868
Trad. HENRY MAXWELL WRIGHT. 1897

JAMES WILLIAM ELLIOTT. 1874

1. Eu te - nho re - sol - vi - do Se - guir-Te a - té o
2. O mun - do Tu ven - ces - te E su - as o - bras
3. Cer - ca - do de i - ni - mi - gos A - qui no mun-do es -

fim. Pois Tu. Se - nhor, pro - me - tes Gui -
mas; E so - bre tu - do rei - nas, Ó
tou; As ten - ta - ções a - per - tam Por

ar - me sem - pre a mim. Eu sei que sou mui
Prin - ci - pe da Paz! No céu e a - qui na
on - de quer que vou. Mas Tu es - tás mais

fra - co E o bem não sei fa - zer, Mas,
ter - ra Im - pe - ra o Teu po - der, E,
per - to. Pois vens em mim vi - ver, E,

UNISSONO

TUDO ENTREGAREI

335

I SURRENDER ALL. 8.7.8.7 — 5.5.8.5.

JUDSON W. VAN DE VENTER (1855-1939)
Trad. SALOMÃO LUIZ GINSBURG, 1907

WINFIELD SCOTT WEEDEN (1847-1908)



1. Tu - do a Ti, Je - sus, en - tre - go; Tu - do, tu - do dei - xa - rei.
2. Tu - do a Ti, Je - sus, en - tre - go! Tu - do quan - to é meu, Se - nhor!
3. Tu - do a Ti, Je - sus, en - tre - go! Que - ro ser so - men - te Teu,



Re - so - lu - to, mas sub - mis - so, Sem - pre a Ti eu se - gui - rei.
Tu - do, tu - do, Cris - to a - ma - do, Dei - xa - rei por Teu a - mor!
Tão sub - mis - so a - qui vi - ven - do Co - mo os an - jos lá no céu.

ESTRIBILHO



Tu - do en - tre - ga - rei! Tu - do en - tre - ga - rei!



Sim, por Ti, Je - sus ben - di - to, Tu - do dei - xa - rei!

Então eles, no mesmo instante, deixando o barco e seu pai, O seguiram. Mat. 4:22.

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 4. Tudo a Ti, Jesus, entrego! | 5. Tudo a Ti, Jesus, entrego! |
| Oh! Eu sinto o Teu amor | Quanto gozo, meu Senhor! |
| Transformar a minha vida | Paz perfeita, paz completa! |
| E meu coração, Senhor! | Glória! Glória ao Salvador! |

SARAH POULTON KALLEY, 1865

JUSTIN HEINRICH KNECHT, 1799
Alt. por EDWARD HUSBAND, 1871


1. Je - sus, quão in - fi - ni - to É Teu di - vi - no a - mor!
2. Por is - so, a - le - gre - men - te, Che - ga - mo - nos a Ti,



A - lém do nos - so al - can - ce, Pro - fun - do é seu va - lor!
Que - ren - do o - be - de - cer - Te Na - vi - da bre - ve a - qui.



Os céus por nós dei - xas - te, Vi - es - te a - qui mor - rer,
Em - bo - ra des - pre - za - dos, Em a - fli - ções e dor,



E i - re - mos, re - di - mi - dos, Con - ti - goa - lém vi - ver.
É sua - vee bom ser - vir - Te, Ben - di - to Sal - va - dor!

Humilhou-se... pelo que Deus O exaltou. Filip. 2:8,9.

Passou para De um polo ao outro polo a música "Missionary Hymn" (America) por pertencer àquele hino.

JOSEPH MEDLICOTT SCRIVEN, 1855
Trad. ROBERT HAWKEY MORETON, 1896
através do espanhol

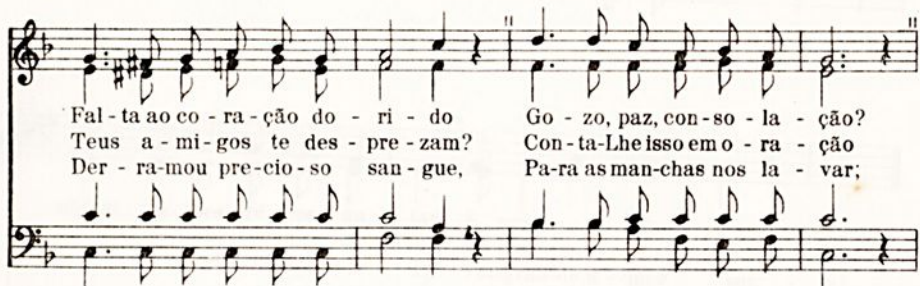
CHARLES CROZAT CONVERSE, 1868



1. Quão bon-do-so a-mi-go é Cris-to! Re-ve-lou-nos Seu a-mor
2. An-das tris-te e car-re-ga-do De pe-sa-res e te-mor?
3. Cris-to é ver-da-dei-ro a-mi-go! Dis-so pro-va nos mos-trou



E nos man-da que le-ve-mos A Seus pés a nos-sa dor.
A Je-sus, re-fú-gio e-ter-no, Vai, com fé, teu mal ex-por.
Quan-do, pa-ra ver re-mi-do Ao cul-pa-do, se en-car-nou.



Fal-ta ao co-ra-ção do-ri-do Go-zo, paz, con-so-la-ção?
Teus a-mi-gos te des-pre-zam? Con-ta-Lhe isso em o-ra-ção
Der-ra-mou pre-cio-so san-gue, Pa-ra as man-chas nos la-var;



É por-que não con-fi-a-mos Tu-do a E-le, em o-ra-ção.
E, por Seu a-mor tão ter-no, Paz te-rás no co-ra-ção.
Go-zo em vi-da e no fu-tu-ro Já po-de-mos al-can-çar!

E será que antes que clamem, Eu responderei; estando eles ainda falando, Eu os ouvirei. Isaías 65:24.

AMOR SUBLIME

ST. MARGARET. 9.9.9.8.6.

GEORGE MATHESON, 1882
Trad. HENRY MAXWELL-WRIGHT, 1912

ALBERT LISTER PEACE, 1885

1. A - mor, que por a - mor des - ces - te! A - mor, que por a -
 2. A - mor, que com a - mor se - gui - as A mim, que sem a -
 3. A - mor, que tu - do me per - do - as! A - mor, que a - té mes -

mor mor - res - te! Ah, quan - ta dor não pa - de - ces - te! Mi -
 mor Tu vi - as! Oh! Quan - to a - mor por mim sen - ti - as, E -
 mo a - ben - ço - as Um réu de quem Tu Te a - fei - ço - as! Ven -

nha al - ma vies - te res - ga - tar E meu a - mor ga - nhar!
 ter - no Deus, Se - nhor Je - sus, So - fren - do so - bre a cruz!
 ci - do, ó Sal - va - dor, por Ti, Teu gran - de a - mor sen - ti!

Com amor eterno Eu te amei, por isso com benignidade te atraí. Jer. 31:3.

4. Amor sublime, que perduras,
 Que em Tua graça me seguras,
 Cercando a mim de mil venturas!
 Aceita agora, ó Salvador,
 O meu humilde amor!



