

PAULO DORFMAN

A MÚSICA SACRA DE LEO SCHNEIDER: UMA VOZ NO DESERTO

Dissertação de Mestrado  
Para obtenção do grau de Mestre em  
Teologia  
Escola Superior de Teologia  
Instituto Ecumênico de Pós-Graduação  
Área: Religião e Educação

Orientador: Dr. Werner Ewald

São Leopoldo

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D695m Dorfman, Paulo

A música sacra de Leo Schneider : uma voz no deserto /  
Paulo Dorfman ; orientador Werner Ewald. – São Leopoldo :  
EST/PPG, 2008.  
89 f.

Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Teologia.  
Programa de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia.  
São Leopoldo, 2008.

1. Schneider, Leo (1910-1978). 2. Música sacra – Brasil –  
Rio Grande do Sul. 3. Música sacra – Igreja Luterana – Séc. XX.  
4. Música sacra – Igreja Luterana – História e crítica. I. Ewald,  
Werner. II. Título.

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Doutor Werner Ewald pela paciência e dedicação, a Ana Lonardi pela revisão cuidadosa e a Anne Schneider pelas valiosas informações prestadas.

## RESUMO

Este trabalho constitui-se como um estudo analítico da obra musical sacra do compositor Porto Alegreense Leo Schneider (1910-1978) baseado em uma seleção de suas principais composições sacras. É dada especial ênfase no estudo da singularidade de seu projeto estético e suas possibilidades como instrumento de educação religiosa.

Na primeira parte é mostrada a trajetória pessoal de Leo Schneider, desde suas origens familiares, passando por sua educação formal e musical, ressaltando o ambiente em que viveu e o panorama cultural, social e político de sua época. São focados também aspectos musicais dos principais compositores brasileiros de sua época e também breves considerações sobre o panorama internacional da música de sua época.

A ênfase é dada às composições de caráter sacro da época no confronto entre a obra de Leo e seus contemporâneos, buscando também oferecer uma visão da sua obra no contexto das comunidades protestantes em especial as luteranas.

Na segunda parte da pesquisa é abordado um olhar sobre a importância do pensamento de Martin Lutero na vida e obra de Leo Schneider, principalmente no que diz respeito aos princípios do reformador quanto ao sentido e o uso da música na igreja.

A terceira parte da pesquisa é uma análise de cinco das principais composições de caráter sacro de Leo Schneider, composições estas estudadas em seus aspectos musicais e literários, de maneira a tecer relações de caráter pedagógico nas áreas da música, da teologia e da educação religiosa, demonstrando o lado prático do compositor, visto como um diligente e criativo artista a serviço dos ensinamentos do Evangelho através da música.

Palavras- chave: Leo Schneider, História da Música Sacra Brasileira, História da Música Protestante no Brasil.

## **ABSTRACT**

This dissertation proposes an analysis of the sacred musical work by Porto Alegre composer Léo Schneider (1910-1978) based on a selection of his major sacred compositions. It emphasizes the uniqueness of Schneider's esthetic project and its possibilities as a tool for religious education.

The first part of the research introduces Leo Schneider's personal history, from his family background to his formal and musical education, pointing out the environment in which he lived and the cultural, social and political background of his time. Musical aspects of the major Brazilian composers of his time and the international musical scenario of the period will also be taken into consideration.

The focus is on sacred compositions of Schneider's time through a parallel between his work and that of his contemporaries, but the research also provides an understanding of his work within the context of protestant communities, especially Lutheran.

The second part of the dissertation addresses the influence of Martin Luther's ideas on Leo Schneider's life and work, particularly the reformer's principles towards the meaning and the use of music in the church.

The third part of the research analyzes five of Schneider's major sacred compositions, taking into account their musical and literary aspects so as to draw pedagogic connections in the fields of music, theology and religious education, stressing out the practical side of the composer, a diligent and creative artist at the service of the Gospel teaching through music.

**Key words:** Leo Schneider, History of Brazilian Sacred Music, History of Protestant Music in Brazil.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1. LEO SCHNEIDER E SUA OBRA SACRA NO CONTEXTO DE SUA ÉPOCA.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Traços biográficos.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 Leo Schneider e o contexto brasileiro de sua época.....</b>	<b>18</b>
1.2.1 Contexto musical durante o amadurecimento artístico de Leo Schneider.....	20
1.2.2 Música sacra na época de Leo Schneider.....	28
1.2.3 Leo Schneider e a música brasileira.....	30
<b>1.3 A obra sacra de Leo Schneider frente às outras da mesma época.....</b>	<b>32</b>
<b>2. A OBRA SACRA DE LEO SCHNEIDER NUMA PERSPECTIVA MUSICAL LUTERANA.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 O pensamento de Lutero quanto ao uso da música na igreja visto a partir do seu olhar sobre a música e os músicos de sua época.....</b>	<b>39</b>
<b>2.2 Ecos luteranos em Leo Schneider.....</b>	<b>46</b>
<b>3. ESTRUTURA MUSICAL E PENSAMENTO TEOLOGICO EDUCACIONAL DE LEO SCHNEIDER: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DE SUAS PRINCIPAIS OBRAS SACRAS.....</b>	<b>57</b>
<b>3.1 Oratório São João Batista.....</b>	<b>57</b>
3.1.1 João Prega no Deserto.....	58
3.1.2 João Anuncia a Vinda de Jesus.....	61
3.1.3 O Batismo de Jesus.....	65
3.1.4 Prisão de João Batista.....	66
3.1.5 João Envia Dois Discípulos Seus a Jesus.....	67
3.1.6 Jesus Fala à Multidão Acerca de João.....	68
3.1.7 A Morte de João Batista.....	69
3.1.8 Invocação.....	71
<b>3.2 Kyrie Eleison.....</b>	<b>72</b>
<b>3.3 O Sermão da Montanha.....</b>	<b>76</b>
<b>3.4 Magnificat.....</b>	<b>80</b>

<b>3.5 Entrega Teu Caminho ao Senhor.....</b>	<b>83</b>
<b>3.6 Considerações finais.....</b>	<b>87</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

Leo Schneider foi um compositor brasileiro do século XX e que teve sua trajetória musical e educativa focada praticamente no âmbito do estado do Rio Grande do Sul. Esteve sempre voltado para os assuntos da religião e nela procurou exercer seu conhecimento e sua criatividade através tanto do ensino religioso como da composição musical, sempre procurando combinar estes dois temas na busca da transmissão do Evangelho.

Religião e música foram os alicerces tanto da sua vida profissional como pessoal, pois sempre esteve presente como líder musical e como membro ativo das comunidades cristãs das quais fez parte. A educação foi o elemento que encontrou para unir sua fé com seu talento musical e assim poder ensinar as lições do Evangelho através do que sabia fazer bem: compor.

Pois isto ele o fez e de maneira a nos legar um acervo musical que inclui hinos religiosos, músicas sacras de pequeno e médio porte e um significativo conjunto de cinco oratórios musicais completos. Este legado por si só indica que existiu na cidade de Porto Alegre um compositor singular e praticamente único no sentido de compor um ciclo de oratórios voltados para as comunidades cristãs das quais participava.



Isto foi o motivo que me levou a escolher Leo Schneider e sua obra sacra como tema de minha dissertação de mestrado, pois não havia nenhum trabalho científico anterior que tivesse tratado da música deste compositor, o que foi decisivo para minha escolha. Também devo dizer que se trata de obra importante e que ainda não foi devidamente divulgada e pesquisada, sendo esta dissertação o primeiro trabalho neste sentido e, portanto, com possibilidades de abrir caminhos para outros pesquisadores.

A importância do trabalho de Leo foi algo que constatei aos poucos, na medida em que fui me familiarizando com sua atuação como professor de música, pois tive a honra de ser seu aluno. Também o apreciei como regente e concertista em vários recitais de música erudita em Porto Alegre. Mas da sua obra de compositor sacro passei a tomar conhecimento quando me aproximei do Conservatório de Música que levava seu nome postumamente e por conseqüência de sua filha Anne Schneider. Lá travei conhecimento de algumas partituras suas principalmente do Oratório São João Batista, do qual lá estão guardados vários exemplares da partitura.

Quando tive que definir o tema do meu mestrado surgiu a oportunidade de desenvolver um trabalho que propiciasse o estudo de suas obras musicais, e no caso as que interessavam no campo da música sacra. Primeiramente me deparei com a dificuldade de conseguir as partituras, dificuldade esta que foi afastada com o auxílio de Anne Schneider. Depois houve a necessidade de levantar dados de sua biografia, da qual existia muito pouco.

Aos poucos a pesquisa foi crescendo e mostrando a realidade, ou seja, a importância do compositor por mim escolhido e da qual eu não tinha uma exata noção. Estas duas direções, a religião e a educação me fizeram buscar dados em Leo Schneider que o apontassem como uma pessoa inserida no contexto cristão nas duas

formas: a de compositor de obras sacras e educador nos assuntos da fé. Isto em princípio não foi difícil, uma vez que Leo foi membro ativo da comunidade luterana, mas também tendo participado de outras denominações, como a metodista e a anglicana.

Por outro lado as dificuldades se apresentaram na medida em que faltavam documentos precisos sobre o compositor, obrigando-me a buscar dados com sua filha Anne e nas poucas referências em livros existentes sobre ele. O compositor Flavio Oliveira prestou auxílio neste sentido com um trabalho escrito sobre Leo Schneider, me franqueando a leitura do mesmo. Então a partir destes dados colhidos através de relatos pessoais, das escassas referências escritas e da leitura das partituras iniciei esta pesquisa que foi revelando aspectos inusitados na medida em que se desenvolvia. A elaboração da parte biográfica de Leo requereu a junção de escritos pequenos sobre sua pessoa e espalhados em fontes diversas, mas também não especializadas no assunto que interessa a esta pesquisa, que é o campo da música sacra brasileira e a educação religiosa através da música. Mas a parte disso eu fui formando um pequeno acervo de informações sobre o maestro, o qual foi tomando forma na medida em que eu refletia sobre o tema.

Algumas informações são aproximadas, tais como as datas de algumas composições, pela falta de indicação na própria partitura ou em qualquer outra fonte. Para obter uma data aproximada tive que recorrer mais vez a Anne Schneider, a qual informou o melhor que pôde. A estada de Leo Schneider nos Estados Unidos para fins de estudo é uma parte de sua vida com pouquíssimas referências e algumas conclusões de minha parte sobre as influências recebidas neste período são inferências retiradas de sua atuação posterior a sua volta ao Brasil.

Em se tratando de um primeiro estudo formal de levantamento de fontes históricas e análise da vida e obra musical sacra de Leo Schneider, como já mencionei anteriormente, friso que se trata antes de um trabalho de perfil exploratório, em alguns momentos generalista, não tendo a pretensão de ser definitivo.

No primeiro capítulo da dissertação apresentarei o compositor, situando-o no contexto de sua época, compreendendo a situação política, econômica, social, mas principalmente cultural, na primeira metade do século XX, época da formação musical do compositor. Serão tratados os principais aspectos que influenciaram Léo Schneider, como, por exemplo, a música religiosa das comunidades cristãs nesta época, com ênfase nas luteranas, a música em geral da época, particularmente a sacra.

No segundo capítulo, será desenvolvido um olhar em perspectiva da atuação de Léo Schneider no meio luterano. Será prioridade a formação luterana do compositor e quais os ensinamentos que recebeu neste meio e de que forma pôde transmitir seu conhecimento musical e religioso nas comunidades em que atuou. Serão tratados aspectos do pensamento de Lutero, principalmente sua abordagem sobre a utilização da música como meio de transmissão da palavra de Deus, como veículo de educação das crianças e pessoas em geral, bem como tais idéias influenciaram a obra de Léo Schneider.

O terceiro capítulo constará do estudo das partituras da obra sacra de Leo Schneider, a saber: *Oratório São João Batista*, *Kyrie*, *O Sermão da Montanha*, *Magnificat* e a peça avulsa bastante executada *Entrega o teu caminho*. O interesse estará focado na contribuição da obra do compositor para a educação musical e religiosa das comunidades em que atuava, bem como de que modo a forma e o estilo

que deu a suas obras musicais sacras, representam um caminho de renovação na música sacra brasileira. Será feita a análise musical e literária das partituras citadas.

Por fim, faço algumas considerações de ordem geral a respeito do legado musical sacro do compositor. Leo Schneider buscou uma direção em sua vida que desse sentido tanto as suas convicções de fé quanto ao seu conhecimento musical. Para tanto desde cedo procurou aperfeiçoar seu conhecimento nos assuntos da fé, da educação e da música, tal como o fizera Lutero em sua época. Veremos a seguir como foi este processo ao mesmo tempo rico e de muito trabalho.

## **1 LÉO SCHNEIDER E SUA OBRA SACRA NO CONTEXTO DE SUA ÉPOCA**

### **1.1 Traços biográficos**

Léo Schneider nasceu na cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, em dez de fevereiro de 1910. O compositor realizou seus estudos musicais no “Instituto Brasileiro de Piano” com João Schwarz Filho, renomado professor do recém criado Instituto de Belas Artes (1908),<sup>1</sup> o qual anos mais tarde, desgostoso com a orientação dada ao referido Instituto, retirou-se para fundar sua própria escola. No ano de 1949, Léo Schneider complementou seus estudos na escola de música da Southern Methodist University, em Dallas, Texas, onde teve a oportunidade de estudar com o Prof. Dr. Paul van Katwijk (1885-1974), pianista e maestro holandês que atuava como diretor da Orquestra Sinfônica de Dallas, da Sociedade de Oratório de Dallas e do Coro Municipal da mesma cidade. Tal fato vem justamente ao encontro das inclinações de Léo Schneider para a Música Sacra, já que, nesta época, o compositor já havia concluído a criação de quatro de seus cinco oratórios. Pode-se fazer, assim, um exercício de reflexão sobre a influência do Prof. Paul na estrutura do oratório Jesus Nazareno, datado de 1950, ano em que Schneider já havia retornado ao Brasil.

---

<sup>1</sup> O Instituto de Artes completou 100 anos no ano de 2008.

Como professor, Léo Schneider teve intensa atuação no meio musical de Porto Alegre, destacando-se no ensino de piano no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como no Conservatório de Música do Colégio Americano. Neste contexto, o compositor assumiu a direção de diversos coros como o Coral Evangélico, juntamente a Hans Rothmann; o Coral da Escola de Iniciação Agrícola e o Coral da Secretaria de Educação. Além disso, por muitos anos foi maestro da Orquestra do Clube Haydn, sociedade de concertos fundada no ano de 1897, entre outros, pelo médico e crítico de arte Olympio Olinto Oliveira (1866-1956) e pelo compositor porto alegreense Araújo Viana (1872-1916).

Como professor de piano foi extremamente metódico, exigindo o cumprimento das tarefas semanais de maneira produtiva, mas sempre acrescentando novos detalhes e aconselhando melhoras aqui e acolá, o que, como aluno, tive a oportunidade de vivenciar. Sua exigência, porém, não se restringia à orientação de seus alunos; Léo Schneider era marcadamente exigente consigo mesmo, o que o fez estudar com afinco o piano e o órgão. Seus esforços, mais tarde, refletiram-se em suas composições, onde se percebe o cuidado e o esforço empregado através da escrita clara, simples e direta. Um aspecto curioso de sua personalidade é o de que praticava esportes com afinco, sendo um homem forte e atlético, talvez em decorrência de uma herança cultural germânica calcada em valores de trabalho e disciplina.

Além do exercício do magistério, Léo Schneider dedicou-se a diversas outras áreas da criação e execução musical. Além de atuar como concertista de piano e órgão em igrejas e teatros da capital gaúcha, Schneider também trabalhou na composição de música para dança. No Colégio Americano, era responsável por criar

peças para as meninas que se iniciavam na arte do Ballet Clássico, compondo pequenas valsas e outras composições de ritmos variados.

Atividade bastante relevante na carreira de Schneider foi seu trabalho na Composição Musical. Inicialmente elaborando peças leves para piano, como valsas e noturnos; e, posteriormente, acrescentando ao seu pequeno, porém consistente acervo de composições, peças de caráter sacro, Léo Schneider teve, através de sua obra, oportunidade de mostrar seu conhecimento e versatilidade enquanto estudioso, pesquisador, e criador de peças musicais. De suas produções sacras, destacam-se os hinos, dos quais o mais antigo que encontramos foi a “Benção” de 1933 o qual me foi enviado em manuscrito original por Anne Schneider, organista, professora renomada e filha do compositor. “Benção” foi incluída no repertório da Paróquia Porto Alegre- Paz, pertencente à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, e na Catedral da Santíssima Trindade de Porto Alegre, pertencente à Igreja Anglicana. Schneider também compôs as importantes obras sacras “Magnificat” e “O Sermão da Montanha”,<sup>2</sup> em cujas partituras não são encontradas referências quanto a data de sua composição<sup>3</sup>. Finalmente, Schneider criou o que considero sua obra mais significativa, o ciclo de seus cinco oratórios musicais: “O Calvário” (1943), “São João Batista” (1946), “Purificação do Templo” (1947), “Conversão de São Paulo” (1948) e “Jesus Nazareno” (1950).

Além de sua dedicação para a criação puramente musical, Léo Schneider procurou contribuir para a educação cristã, representando nesta prática uma preocupação que levava para suas aulas nas escolas em que lecionou como os colégios Americano e Ipa, sempre se utilizando de mensagens da Bíblia para ilustrar suas aulas de música. Neste contexto de envolvimento com os princípios religiosos, o

---

<sup>2</sup> Estas obras serão tratadas mais especificamente no capítulo 3.

<sup>3</sup> Segundo Anne Schneider, as referentes composições datam provavelmente da década de 1940.

compositor também organizou a Escola Dominical na Comunidade Evangélica de Porto Alegre Centro. Ali, Schneider atuava como uma espécie de guia leigo, cujas responsabilidades variavam entre formatar a Escola, realizar palestras e acompanhar os cantos. Assim, Schneider atraía, a cada domingo, uma multidão de cerca de 300 pessoas a estes encontros, o que, inclusive, causava certo desconforto, pois, segundo Anne Schneider em correspondência a mim enviada através de e-mail<sup>4</sup>, a igreja recebia menos da metade deste número de pessoas em seus cultos. Nunca teria sido sua intenção fazer concorrência com os pastores, pois era um homem fraterno e de uma simplicidade tal que não lhe permitia colocar-se em uma posição que atestasse superioridade. Um pequeno artigo de jornal de 2007<sup>5</sup> aborda este assunto, destacando que aí aparecem fatores ligados às mudanças um tanto bruscas que alteraram a seqüência da vida diária da comunidade da época. Léo Schneider promovia algo de diferente dos padrões religiosos ali estabelecidos: que as pessoas cantassem e que participassem mais ativamente dos cultos, preocupação sua expressa em escrito do próprio punho, do qual trataremos no segundo capítulo.

O pastor Ricardo Nor, em depoimento ao jornal citado anteriormente, faz algumas referências interessantes no que diz respeito à personalidade do maestro Léo Schneider enquanto educador religioso. Em primeiro lugar, chama a atenção o fato de Nor apontá-lo como um “evangelizador” na comunidade evangélica. O pastor comenta o jeito de Léo evangelizar através da música, ressaltando sua afetividade e carinho. Nor lembra que, aos sete anos, em 1956, passou a freqüentar a escola dominical, onde o maestro e sua esposa Maria Helena recebiam as crianças afetuosamente às sete da manhã de domingo com um café. O pastor conta que

---

<sup>4</sup> SCHNEIDER, Anne. **Scanners Jornal IECLB** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vini952002@yahoo.com.br> em 27 fev. 2008.

<sup>5</sup> O TEMPO da escola dominical na Igreja Matriz. **Jornal da Reconciliação da IECLB**, Porto Alegre, 07 jul 2007, p.8 e 9. E-mail ao autor



quando adultos também passaram a freqüentar a escola, o casal passou a separar seus alunos em grupos por faixa etária; após uma breve liturgia, eram iniciadas palestras sobre temas bíblicos. Nör lembra-se com muito carinho desta fase de sua vida, agradecendo a Deus por ter vivenciado a escola dominical naquele período, o que dá bons indícios do carisma e da habilidade de Léo Schneider no trato com as pessoas e no cuidado com os assuntos da fé.

Anne Schneider, professora concertista de órgão e filha do compositor, em correspondência eletrônica<sup>6</sup>, revela que eram convidadas para testemunhar e referendar o trabalho educativo religioso grandes personalidades eclesiásticas, como, por exemplo, o arcebispo da igreja católica de Porto Alegre; e que muitas lideranças comunitárias foram formadas nestes anos de escola dominical. O presbítero João Pedro Bohme, figura de destaque na comunidade, falou ao mesmo jornal que o maestro Schneider, com seu carisma e sua fé cristã, foi o responsável pelo crescimento da escola dominical, levando muita gente a freqüentá-la, mas como não desejava que suas palestras rivalizassem com os cultos, liberava as pessoas pelo menos cinco minutos antes do início dos mesmos. Segundo Bohme, Léo dizia que o culto era “a igreja em adoração” e a escola dominical era “a igreja em reflexão”. Este pensamento será abordado também nos capítulos 2 e 3, pois, devido à liderança espiritual de Léo Schneider, muitos guias leigos surgiram nesta época, a exemplo de Ricardo Nör, Walter Ludwig e Ciro Jost.

Na década de 40, Léo Schneider assumiu o cargo de organista e regente dos corais da Igreja Matriz de Confissão Luterana e da Igreja Metodista Central. Posteriormente, a junção destes dois corais resultou no Coral Evangélico de Porto Alegre.

---

<sup>6</sup> SCHNEIDER, 27 fev 2008.

Sua atuação nos colégios Americano e Ipa deixou boas conseqüências para a música gaúcha. Ali ele desenvolveu um trabalho musical durante décadas, formando muitos alunos e seguidores, entre os quais destaco sua filha Anne Schneider, exímia professora e organista de renome internacional; e Beatriz Sassem, formadora de dezenas de crianças na iniciação musical. O conservatório por ele dirigido, que até hoje leva seu nome, é constantemente impulsionado pela lembrança de sua figura e pelo legado de seus ensinamentos. Nestas duas escolas, Schneider promoveu inúmeros concertos memoráveis, além de participar dos cultos religiosos tocando órgão e ensinando hinos religiosos para as crianças. Em meus anos de trabalho na instituição metodista, freqüentemente ouço relatos de pessoas que passaram pelos ensinamentos do maestro e vejo fotos e documentos de programas que atestam seu espírito de iniciativa e organização.

Léo Schneider faleceu em 1978, deixando-nos, como herança cultural, inúmeros discípulos e, principalmente, sua importante obra musical sacra de conteúdo bastante original.

## **1.2 Léo Schneider e o contexto brasileiro de sua época**

Antes de situar o panorama cultural brasileiro da época de Léo Schneider, procurarei abordar seus antecedentes musicais, mais precisamente referentes ao período colonial, uma vez que não devemos tratar da música do século XX isoladamente, mas como uma produção implicada num ciclo sócio-evolutivo de acontecimentos que, a partir do final do século XIX, proporcionaram o surgimento de novos estilos musicais.

A música sacra brasileira, desde o início da colonização, esteve sempre marcada pela importação. Num país de história recente e de poucos compositores,

nossos músicos, especialmente os eruditos, frente à carência de referenciais culturais próprios, procuravam inspiração no tipo de música que lhes era mais familiar, herança da influência metropolitana: a música sacra européia. Os holandeses, com Maurício de Nassau (1604-1679), trouxeram hinos protestantes em 1637. Naturalmente, os colonizadores portugueses também deram sua contribuição através de suas canções religiosas. No entanto, ainda era impróprio falar de uma música sacra propriamente local. O padre José Maurício (1767-1830), músico mulato ligado à Capela Real, criada por Dom João VI em 1808, destacou-se como compositor; porém, não conseguiu ser uma alavanca para o florescimento de uma música cristã brasileira.

No que tange à composição de música sacra, existe, ainda que de forma implícita, uma ligação entre o padre José Maurício e Léo Schneider. José Maurício deixa transparecer influências do classicismo musical em suas obras, construindo frases musicais semelhantes a Mozart (1756-1791) e Haydn (1732-1809), os dois principais nomes que simbolizaram aquela corrente musical. Schneider, por sua vez, ainda que distanciado um século e meio de seu antecessor, também apresenta trechos musicais um tanto clássicos, misturando a estes outras influências do século XX como, por exemplo, a música ibérica.

No século XIX passaram a chegar em maior número missionários protestantes da Europa, trazendo diversos hinos aprendidos em suas terras de origem. Dentre estes, destacou-se Sarah Kalley (1825-1907), organizadora do primeiro hinário protestante em português realizado em terras brasileiras. Professora culta e com pendores poético-musicais<sup>7</sup>, Sarah ajudou seu marido, o Dr. Robert Kalley (1809-1888), a traduzir e compor hinos, dando origem ao primeiro hinário

---

<sup>7</sup> BRAGA, Henriqueta R.F. **Música Sacra Evangélica no Brasil**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1960, p. 109.

evangélico brasileiro: “Salmos e Hinos” (1861). Com suas adaptações, este hinário tornou-se provavelmente um estímulo para os músicos que se identificavam com o canto sacro cristão, uma vez que foi altamente difundido entre as comunidades de origem luterana.

Nas três décadas seguintes ao surgimento de “Salmos e Hinos”, não houve nenhum compositor que se notabilizasse por uma criação voltada diretamente à música cristã, aparecendo apenas alguns abnegados que compunham hinos avulsos. Oliver Toni, maestro paulista e pesquisador, em entrevista a Neldson Marcolin<sup>8</sup>, aponta que a música sacra no Brasil começou a morrer na época da Independência, com a extinção da capela de música, uma função da igreja para produzir e tocar música sacra de acompanhamento durante as missas. Acredito que, com a proclamação da República em 1889 e a conseqüente separação entre igreja e estado, houve uma intensificação neste processo de “extinção” da música sacra brasileira. Segundo Toni, este foi um fenômeno interessante por ter acompanhado não só a Independência brasileira, mas também a independência de quase todas as repúblicas da América do Sul.

### 1.2.1 Contexto musical durante o amadurecimento artístico de Léo Schneider

Após estas breves considerações sobre a música sacra no século XIX, passarei a abordar mais precisamente o período que compreende desde o nascimento do maestro Schneider (1910) até a década de 1950. A obra de Léo Schneider, produto do contexto cultural do século XX e fruto de uma formação religiosa luterana, acredito, sofreu sensível influência do cuidado que tiveram os protestantes

---

<sup>8</sup> MARCOLIN, Neldson. **Música para Deus**. Disponível em <<http://www.agencia.fapesp.br/materia/1799/divulgacao-cientifica/musica-para-deus.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2008.

em fomentar, no Brasil, o uso de hinos nos cultos. Provavelmente, isto concedeu a Schneider diretrizes à escolha de seu caminho enquanto compositor de música sacra cristã e na forma de oratórios.

Muito difundido na época em que o maestro desenvolvia sua criatividade musical, o livro “Música Sacra” (1868), versão do primeiro hinário “Salmos e Hinos” para a qual Sarah Kalley harmonizou 76 hinos a quatro vozes, por muito tempo serviu para todas as denominações não católicas em nosso país, sendo de grande importância na hinariologia brasileira até que as diversas denominações pudessem organizar seus hinários.<sup>9</sup>

No Colégio Americano de Porto Alegre, Schneider teve apreciável contato com os hinos metodistas dos irmãos Wesley através da professora de música Harriet Hofmann, missionária norte americana que diariamente ensinava os cânticos religiosos aos seus alunos. Além deste contato, o maestro também participou de cultos da Igreja Anglicana e da Igreja Metodista, o que, acredito, sugere a forte possibilidade de serem encontrados, em sua obra sacra, elementos musicais semelhantes às produções dos Wesley, principalmente no que concerne à eficiência educacional<sup>10</sup>. Em vista disso, vê-se que a atividade criativa de Léo Schneider foi marcada pela flexibilidade, ou seja, ele elaborou músicas e letras para a liturgia cristã de uma maneira simples e muitas vezes tradicional; mas também procurou moldar algumas partes destas composições sacras com novos motivos rítmicos e melódicos, na tentativa de fazer com que os cantos se tornassem atraentes. Esta comparação com os compositores metodistas é baseada na afirmação da atualmente professora do Seminário Teológico Batista do Sul (Rio de Janeiro) Denise Frederico, que diz que

---

<sup>9</sup> BANCO de Dados (Etno) Musicológicos e Hinológicos. Prof. Responsável: Dr. Werner Ewald. São Leopoldo. Disponível em < <http://www3.est.edu.br/cgi-bin/wxis> >. Acesso em 30 mar 2008.

<sup>10</sup> FREDERICO, Denise C.S. **CANTOS PARA O CULTO CRISTÃO**. São Leopoldo: Sinodal, 2001. p.348.

“em termos de eficiência para a educação, os cantos ‘Wesleyanos’ mostraram-se flexíveis: tanto retiveram a essência cristã quanto se moldaram às exigências contextuais.”<sup>11</sup> Pode-se ver este caráter de flexibilidade representado, por exemplo, pela segunda parte da obra “O Sermão da Montanha” (Mateus 5. 1-12)<sup>12</sup>, onde Schneider realiza uma adaptação musical aos versos literais, com seis variações melódicas (todas com características rítmicas e estruturais bem diferentes umas das outras) e dois duetos. Procurando principalmente estabelecer ali uma seqüência de cantabilidade, Schneider promove, através de alterações rítmicas, que o início da frase “bem aventurados” sempre apresente uma surpreendente riqueza em termos de novidade musical e quebra de uma possível monotonia. Para mim, este é um exemplo de composição onde Léo não pensou apenas em fazer uma melodia cristã nos moldes mais tradicionais, mas também em inscrever alguma marca de brasilidade sobre o ritmo, tentando integrar a música no contexto cultural e religioso de que ele participava.

Após este comentário sobre uma obra de Léo Schneider e voltando ao contexto musical mais específico de sua época, observo que parte da música brasileira composta ao longo do tempo de amadurecimento musical de nosso maestro sofria influência direta do chamado nacionalismo musical, o que se mostrava no emprego cada vez mais freqüente de temas folclóricos e ritmos afro-brasileiros e indígenas. Compositores contemporâneos a Schneider como Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986) e Lorenzo Fernandes (1897-1948), para citar três dos mais importantes, tiveram marcadamente em sua obra características musicais influenciadas pela corrente nacionalista.

---

<sup>11</sup> FREDERICO, 2001, p.348.

<sup>12</sup> Esta obra será analisada mais detalhadamente no capítulo 3.

Basílio Itiberê da Cunha (1846-1913), compositor e pianista, havia iniciado o ciclo precursor do nacionalismo musical brasileiro através da utilização de temas do folclore, como, por exemplo, "Balaio, meu bem, Balaio", que aparece em sua obra para piano solo "A sertaneja". Alexandre Levy (1864-1892) demonstrou a mesma inclinação, usando o conhecido "Vem cá bitu" em "Variações sobre um tema brasileiro". Tivemos também Alberto Nepomuceno (1864-1920) com a utilização de "Sapo cururu", já dentro de um contexto orquestral, em sua "Alvorada na serra", bem como o famoso "Batuque". Encerrando este ciclo precursor, cito Ernesto Nazareth (1863-1934), com seus "tangos" brasileiros (que, na realidade, eram choros), numa mistura que ia de Chopin (1810-1849) aos músicos populares da época.

No contexto musical brasileiro desta época, compositor importante foi Henrique Oswald (1852- 1931). Apesar de ser acusado de seguir formas européias, se manteve fiel a um estilo muito próprio, contribuindo para a música sacra brasileira com missas e cânticos religiosos (algo de que trataremos mais adiante em 1.2.2 e 1.3). Já com Villa-Lobos, consolida-se o ciclo nacionalista da música brasileira, o que veio a caracterizar uma segunda geração desta corrente. Compositor de formação musical bastante variada, com intensa participação na música popular tocada em cinemas e, ao mesmo tempo, também em contato com a vanguarda parisiense, Villa-Lobos, que se utilizou amplamente dos recursos da música folclórica brasileira, dedicou-se a pesquisar sobre novas formas musicais. Inicialmente, na época da Semana de Arte Moderna (1922), ainda compunha dentro de um caráter de importação, semelhante às criações dos compositores franceses da escola moderna de Erik Satie (1866-1925), principalmente às de Claude Debussy (1862-1918). Porém, aos poucos foi desenvolvendo outra forma de compor, integrando suas pesquisas ao piano e violão às suas experiências orquestrais; com ritmos brasileiros e harmonias

estruturadas em combinações novas, Villa-Lobos mantinha o objetivo de dar às suas composições uma conotação de originalidade. Com suas Bachianas Brasileiras tornou-se bastante conhecido, e sua musicalidade foi reconhecida publicamente em países como Estados Unidos e França. Lorenzo Fernandes, por sua vez, dá seguimento ao trabalho de Villa-Lobos, pontificando uma segunda geração nacionalista e obtendo sucessos do porte de "Batuque". Jaime Ovalle (1894-1955), com seu "Azulão" e suas canções de câmara, Heckel Tavares (1896-1969) e Ernani Braga (1868-1945) consolidam esta geração que, se não teve uma preocupação exagerada com o nacionalismo dos chamados modernistas, ajudou a traçar caminhos para a nossa música.

Armando Albuquerque (1901-1986), considerado um compositor *sui generis* por ter uma obra completamente desvinculada de correntes, procurava fazer suas composições dentro de seu espírito fortemente gaúcho, porém, sempre atento aos outros movimentos musicais de sua época. Nesse sentido, Albuquerque mantinha uma posição inflexível quanto aos seus colegas compositores gaúchos, apontando Léo Schneider como músico de excelente formação e ótimo professor, porém, como costumava nos dizer em aula, com idéias ultrapassadas como compositor. Posteriormente, em meados da década de 1930, surge, com Luis Cosme (1908-1965) e Radamés Gnattali (1906-1988), uma terceira geração nacionalista. O primeiro nos deu sua preocupação com temas do Rio Grande do Sul, através de seu bailado "Salamanca do Jarau", onde aparece o tema da canção "Boi Barroso". Radamés Gnattali, por sua vez, representa a formação mais sólida dos músicos brasileiros de sua época, pois, de virtuoso do piano, passou a orquestrador da Rádio Nacional, onde, através de suas experiências orquestrais, passou a compor uma vasta gama musical. De marcante versatilidade, Radamés foi capaz de compor concertos para



instrumentos tradicionais como o piano, mas também para outros insólitos como harmônica de boca e acordeom, sempre procurando dar características musicais brasileiras à sua obra, mas também se utilizando de seu vasto conhecimento de Bach, Chopin, Ravel (1875-1937) e outros. Considero firmemente que Radamés Gnatalli não teve a genialidade de Villa-Lobos, mas foi, sem dúvida, o maior nome desta terceira geração.

Em 1936, Hans Joachim Koellreuter (1915-2005) e Egidio de Castro Silva criaram o grupo Música Viva, ao qual aderiram posteriormente Luis Cosme, Otavio Bevilaqua e Luis Heitor. Música Viva era um movimento musical e artístico que pretendia divulgar principalmente as idéias do compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) através do Dodecafonismo, ou seja, por meio de uma reestruturação sonora com características científicas a partir dos doze sons musicais. Tal movimento pregava a liberdade em relação às regras acadêmicas da composição musical para possibilitar uma gama maior de expressividade. Léo Schneider não se identificou com estas idéias e não gostava dos efeitos sonoros criados pela técnica do Atonalismo desenvolvida por Arnold Schoenberg, admitindo claramente a evolução da música erudita até Claude Debussy (1862-1918).

Em 1950, o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) redigiu um manifesto aos músicos, criticando o Música Viva e dizendo inclusive que este movimento servia de refúgio para músicos medíocres. Guarnieri defendia a corrente nacionalista e a utilização de elementos musicais de origem brasileira, embora ele mesmo bem aproveitasse a influência de compositores russos como Igor Stravinsky (1882-1971) e Sergei Prokofief (1891-1953).

A partir desta estética musical brasileira da primeira metade do século XX, variada e rica, certamente resultavam reflexos sobre a música de Léo Schneider,

como, por exemplo, num Kyrie de 1941, onde o compositor mostra curiosamente uma mistura de influências: quando fala na compaixão do Senhor, Léo usa um ritmo de *habanera* à maneira brasileira, como era costume do final do século XIX ao meio do século XX; e, no final de frase, o maestro usa o acorde do quarto grau menor, sugerido por Mozart e consagrado por Chopin.

Retomando o passado e reforçando alguns dados importantes, vemos que o panorama cultural da época de Léo Schneider e da imediatamente anterior foram ricos e variados em nuances musicais de um mundo novo como era o Brasil. Havia, ao mesmo tempo, músicos como Ernesto Nazareth, que conseguia obter sonoridades chopinianas com ritmos brasileiros, e Alberto Nepomuceno, que se utilizava de recursos folclóricos junto a orquestrações sinfônicas baseadas na linha traçada por Beethoven (1770-1827) e Schumann (1810-1856). Os compositores, embora estivessem ainda muito atrelados aos padrões europeus, agora eram influenciados por escritores como o grande Machado de Assis (1839-1908), bem como por outros artistas ligados à cultura popular como o músico Joaquim Calado (1848-1880) e os artistas plásticos Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Pedro Américo (1843-1905), que retratavam um Brasil ainda desconhecido ou ignorado. Estas questões, emergentes no contexto artístico da época, refletiam-se também em nossa música. Como exemplos, é possível situar em Carlos Gomes (1836-1896) o aparecimento da temática indígena e em Nepomuceno a presença do elemento africano.

Dentro deste panorama, começaram a florescer novas idéias musicais que procuravam mesclar elementos da cultura musical européia aos ritmos e melodias oriundos da modinha portuguesa e do lundu africano. Exemplo disso encontra-se na obra de Alexandre Levi, que, em 1884, compôs as *Variações sobre um tema*

*brasileiro*, integrando tendências românticas<sup>13</sup> ao seu tema principal *Vem cá bitu*, de ritmo claramente africano. Após o impacto da Semana de Arte Moderna, em 1922, com suas exigências um tanto radicais, nossa música passou a ter uma marca de brasilidade cada vez mais acentuada. Léo Schneider, precedido na educação musical do Colégio Americano por Luis Cosme, teve oportunidade de acompanhar concertos como o de 1931<sup>14</sup>, onde Gnatalli e Cosme apresentavam, na sala Beethoven, composições próprias. Estes dois compositores já demonstravam, em sua criação, características da influência dos modernistas, podendo ser considerados, ainda que não de influência decisiva, um balizamento musical da trajetória de Léo Schneider.

No que diz respeito ao ambiente musical mais próximo do maestro, o historiador Corte Real, em seu livro sobre subsídios para a música rio-grandense,<sup>15</sup> cita fatos interessantes da música gaúcha, como a criação do Orfeão Rio-grandense, do Clube Haydn, da Banda Municipal, da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, enfim, de várias entidades ligadas à difusão da música em nosso estado. Inclusive, o livro relata fatos da vida musical em nossa capital, como concertos, óperas e recitais em geral, citando Léo Schneider em participações nestes eventos, o que o coloca como historicamente ativo no contexto musical gaúcho.

De tudo, o mais importante que observei consiste no estilo musical divulgado na cidade de Porto Alegre, mais ligado à música ligeira e a apresentações eventuais de trechos de ópera ou excertos sinfônicos. Sabemos que os eventos de caráter mais complexo, como montagens completas de óperas e apresentações de sinfonias completas, sempre estiveram ligadas às cidades de Pelotas e Santa Maria. Pelo caráter de riqueza material e cultural da primeira e pelo fato de haver um centro

---

<sup>13</sup> MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.97.

<sup>14</sup> MARIZ, 1983, p.199.

<sup>15</sup> CORTE REAL, Antonio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

ferroviário importante na segunda, nestas cidades havia mais aporte de companhias estrangeiras vindas principalmente da Itália e de países do Prata.

Enfim, esta é uma descrição do ambiente cultural que envolveu Léo Schneider e sua posição única e firme, com convicções religiosas, musicais e educativas sólidas que o tornaram figura balizadora na composição musical brasileira. Figurando enquanto compositor específico de oratórios, Léo Schneider oferece material para o culto cristão e aponta um caminho para que novos compositores de música sacra possam surgir no horizonte.

### 1.2.2 Música sacra na época de Léo Schneider

No que diz respeito à composição de música sacra, houve uma nítida preocupação de vários compositores com o espiritualismo de origem africana e indígena, como atestam as composições de Villa-Lobos, Mignone e Fernandes. Henrique Oswald foi um compositor que, em seus últimos anos de vida, compôs música sacra, movido pela adesão de seu filho Alfredo à vida religiosa. Talvez Oswald tenha sido o único que conseguiu atender às necessidades brasileiras de uma nova música sacra em sua época, pois, ao mesmo tempo em que não mudou bruscamente o estilo para um nacionalismo musical emergente, procurou dar um tratamento coral próprio. Este tratamento não estava exatamente de acordo com os preceitos de Frei Sinzig (1876-1952), (divulgador das normas rígidas do “Motu Próprio”)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup>MOTU Próprio di Sua Santità PIO PP. X Sulla Música Sacra. Vaticano: 1903. Disponível em <http://www.museosanpiox.it>. Acesso em 30 mar 2008. Motu Próprio era um decreto do Papa Pio X, datado de 1903, que estabelecia critérios de renovação da música sacra, entre os quais destacavam-se a abolição de melodias operísticas, a valorização do canto gregoriano e o tratamento musical europeu; ao mesmo tempo em que recomendava a simplicidade adequada a uma liturgia onde os fiéis pudessem participar cantando.

Parece-me, no entanto, que, nesta época, justamente faltava um compositor que atendesse de maneira mais integrada e participativa a cultura religiosa cristã. Neste contexto aparece Léo Schneider, que compõe um ciclo de oratórios, vários hinos e canções sacras, envolvendo-se com comunidades religiosas e oferecendo-lhes composições que, por suas qualidades musicais, se estendem para além delas. De um lado, Villa Lobos compôs música de caráter religioso, mas ao mesmo tempo não litúrgica.<sup>17</sup> Sua Missa de São Sebastião, sobre o padroeiro do Rio de Janeiro, foi dedicada ao Frei Pedro Sinzig, um batalhador pela pureza da música sacra brasileira.<sup>18</sup> No entanto, apesar da boa acolhida desta obra musical, não houve exatamente uma correspondência entre a mesma e os preceitos do Frei.<sup>19</sup> De outro, Pedro Sinzig, como estudioso da música sacra, procurava seguir os preceitos musicais ditados pelo “Motu Próprio”. Foi neste contexto, acredito, que Léo Schneider procurou buscar seu lugar como um compositor voltado para a transmissão dos ensinamentos cristãos através da música, especialmente em seus oratórios. Qual outra forma musical teria sido adequada para este ícone musical rio-grandense adquirir maturidade e projeção cultural de relevo? Sinfonias, concertos e suítes? Parece-me claro que qualidades para tal não lhe faltavam; pelo contrário, as músicas por ele compostas anteriormente, principalmente para piano, denotavam conhecimento dos processos de composição e das formas musicais, além de grande sensibilidade. Seus noturnos e valsas, bem como a própria configuração orquestral dos oratórios, mostram a capacidade de seu trato com grandes formas sinfônicas. Por outro lado, as missas baseiam-se quase sempre no canto coral com alguns solos e não

---

<sup>17</sup> MARIZ, 1983, p. 157.

<sup>18</sup> MARIZ, 1983, p. 158.

<sup>19</sup> MARIZ, 1983, p. 158.

possuem recitativos, enquanto que o oratório, consagrado mundialmente após Haendel (1685-1757), parece ter herdado o estilo operístico surgido em “Eurídice” (1607) de Monteverdi (1567-1643), considerada a primeira ópera. Os oratórios mais conhecidos a partir do período barroco muitas vezes possuíam melodias que lembravam árias de ópera. Léo Schneider sempre gostou de cantar e ver cantar, encontrando provavelmente no oratório e em seus recitativos uma forma mais comunicativa para integrar os participantes dos cultos. Com base nesta observação é possível concluir que o maestro escolheu a forma do oratório como a mais conveniente e também de mais fácil compreensão, pois o que ele mais queria, dentro de seu caráter simples, mas carismático, era ser um servo dedicado ao seu Senhor, oferecendo-lhe o que tinha de melhor para doar: sua música.

### 1.2.3 Léo Schneider e a música brasileira

Sobre a música brasileira, Léo Schneider tinha uma visão muito pessoal. Percebia a sua desvalorização pela crítica e pregava a divulgação de seus compositores, pois acreditava que somente assim o Brasil se tornaria uma referência cultural para o mundo das artes. Em sua época, assim como hoje, dava-se preferência à execução de música estrangeira, o que se via tanto na música erudita como na música popular. Nesse contexto, como expressa em seu livro “Desenvolvimento musical- bosquejo histórico”<sup>20</sup>(1938), o maestro pregava a libertação da música brasileira, traduzindo o espírito “novo” do país que, em sua opinião, deveria dar uma poderosa contribuição para a arte internacional. Mas, ao mesmo tempo, Schneider, longe de qualquer visão pessimista, advertia que tudo estava ainda por ser feito em

---

<sup>20</sup> SCHNEIDER, Léo. **Desenvolvimento musical**. Bosquejo histórico. Porto Alegre: Colégio Cruzeiro do Sul, [1938?].

matéria de arte. Sua tese era de que as rádios deveriam transmitir, prioritariamente, as composições sinfônicas e instrumentais e a música vocal para recitais dos músicos brasileiros, sem deixar de valorizar o brilho da música popular nacional, a qual ele considerava fonte genuína de arte brasileira. Schneider dizia que as pessoas, ao ouvirem diariamente uma sinfonia de Beethoven, assobiariam as melodias da mesma maneira que assobiavam pequenas músicas de caráter comercial. Nisso, com ele concordo plenamente. Esta é uma experiência já feita em países mais desenvolvidos como a Suécia, onde rádios estatais poderosas transmitem música clássica, alicerçadas por instituições estatais de amparo e divulgação nacional da cultura.<sup>21</sup> Em contextos culturais como esse, a população ouvinte passa a ter a música erudita como arte muito presente em sua vida, mesmo em comparação ao seu contato com a música popular. Schneider era um homem aberto às inovações. Em depoimento informal em sala de aula, apontou como Debussy fora rejeitado por muitos críticos e compositores de sua época, que o consideravam excessivamente avançado ou demasiado atrevido em suas inovações harmônicas e melódicas; ao passo que, nos dias atuais (da época deste depoimento), estas mesmas composições soam de maneira romântica e perfeitamente acessível. Quanto a Stravinsky e Schoenberg, o maestro já possuía algumas restrições quanto à forma, embora considerasse aqueles dois compositores como grandes músicos.

No que tange à música brasileira, era cultor da boa música popular de nossa terra, apreciando desde o choro e as canções melodiosas de Noel Rosa (1910-1937) e Ari Barroso (1903-1964) à obra de compositores como Camargo Guarnieri e Vila Lobos.

---

<sup>21</sup> SWEDEN.SE. Disponível em <[www.sweden.se](http://www.sweden.se)>. Acesso em 02 mar. 2008.

Léo sempre apoiou o desenvolvimento e o estudo da música popular brasileira, tendo assistido e aplaudido alguns recitais com base em compositores como Antonio Carlos Jobim (1927-1994), representante de uma corrente chamada bossa nova. Em 1972, tive a oportunidade de participar de uma audição de composições de Jobim aplaudida pelo maestro. Porém, claro quanto aos objetivos de seu trabalho criativo, Schneider preferiu não utilizar elementos folclóricos ou melodias de cunho mais popular, em suas composições sacras, decidindo-se por utilizar melodias próprias compostas especialmente para o que julgava ser adequado a um culto religioso. Tais melodias até continham alguns elementos da música popular brasileira, como por exemplo, certo ar nostálgico, mas jamais carregavam caracterizadamente ritmos brasileiros.

### **1.3 A obra sacra de Léo Schneider frente às outras da mesma época**

Tentarei agora estabelecer um panorama da música sacra brasileira que veio ecoar nos ouvidos de Léo Schneider. Ao final do século XIX, por volta de 1898, houve uma preocupação expressa em reabilitar as composições do Padre José Maurício Nunes Garcia, compositor saliente de música sacra da corte brasileira tanto com Dom João VI como com Dom Pedro I. Visconde Taunay (1843-1899) e seu filho Afonso Taunay (1876-1958), estudiosos e patrocinadores da cultura brasileira, foram os artífices deste importante resgate. Eram ventos nacionalistas que se manifestavam na cultura brasileira como um todo, inclusive sobre a música sacra.

Alberto Nepomuceno destacou-se como compositor de missas e outros gêneros de música para a igreja, onde procurava dar um caráter nacionalista às suas



criações principalmente através do uso da língua portuguesa, já que, no tocante à parte musical, ainda conservava suas influências européias.

Em 1903, o Papa Pio X divulgava o Motu Próprio para a música sacra, onde eram estabelecidas regras para a composição de música religiosa que valorizavam principalmente o canto gregoriano e a polifonia vocal renascentista. No Brasil, isto se refletiu amplamente por meio da atuação de missionários e músicos europeus, o que resultou numa certa “europeização” da música sacra brasileira, que teve como destaques João Baptista Lehmann (1873-1955) e o frei franciscano Pedro Sinzig.<sup>22</sup>

Esta restauração da música religiosa brasileira baseada num historicismo europeu explica em parte a escassez de música sacra no início do século XX por parte dos seus principais compositores. Villa-Lobos, Mignone, Fernandez e outros já tinham suas características de composição bem desenvolvidas, que não coincidiam exatamente com as normas provindas do Vaticano. Villa-Lobos, em sua Missa São Sebastião, procurou se adaptar a estas normas seguindo as orientações de Frei Pedro Sinzig, deixando de lado suas escolhas de material folclórico brasileiro em favor de uma polifonia vocal mais simples e um tanto modal. Porém, sob certo aspecto, isto vinha a contrariar sua fase inicial na composição sacra, quando compôs Ave Maria (1909) para canto violoncelo e orquestra e a missa Vida Pura (para alguns classificada de oratório) para orquestra e coro.<sup>23</sup> As recomendações do “Motu Próprio”, segundo Frei Sinzig, eram a não utilização de elementos orquestrais. Nesse sentido, Villa-Lobos simplificou tanto no uso dos instrumentos quanto na forma vocal, estabelecendo assim esta transição das composições sacras iniciais da década de 1910 para a de 1930, quando compôs a Missa de São Sebastião.

---

<sup>22</sup> BISPO, Antonio Alexandre. Heitor Villa-Lobos e a pesquisa da música sacra. **Revista Brasil Europa**, abril de 2001.

<sup>23</sup> BISPO, abril de 2001.

Schneider aproximou-se de Villa- Lobos neste sentido, utilizando-se basicamente de coro e órgão na intenção de não deixar que uma orquestração demasiadamente pesada, ainda que bem construída, pudesse sobrepujar o interesse no que deveria ser cantado e ouvido: a mensagem do Evangelho.

Francisco Mignone (1897- 1986) foi outro compositor contemporâneo de Schneider que compôs música voltada para a religião, embora não de caráter litúrgico, como podemos escutar na ótima gravação da Orquestra Sinfônica de São Paulo<sup>24</sup>, onde é executada a Festa das Igrejas. O caráter de suas criações é às vezes sinfônico ao estilo de Korsakov (1844-1908) e Stravinsky, às vezes organístico, com semelhança às bachianas de Villa- Lobos. Eventualmente, é camerístico mesclado com ritmos brasileiros.

Lorenzo Fernandez (1897-1948), em sua Ode a Santa Cecília<sup>25</sup>, demonstra claramente as normas estabelecidas por Pio X no Motu Próprio, como a polifonia vocal ao estilo renascentista, mas com caráter modal. Henrique Oswald nos mostra em Missa de Réquiem (aproximadamente 1930), principalmente no Kyrie Eleison<sup>26</sup>, uma simplicidade vocal, mas imbuída de algum caráter impressionista na parte harmônica, conseguindo, em minha opinião, ser o compositor que mais se aproxima de Léo Schneider na busca de uma música sacra melhor integrada ao espírito de seu tempo.

Na verdade, fica claro que os principais compositores da época não tinham uma preocupação maior com a liturgia, mas com a música de concerto, na qual também podiam escrever composições de caráter religioso. Nesse sentido, Schneider

---

<sup>24</sup> MIGNONE, Francisco. **Festa das Igrejas**. Direção artística: John Neschling. São Paulo: gravadora BIS, 2005. CD(72.40).

<sup>25</sup> DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO. Biblioteca Nacional. **Um piano como companheiro**. Disponível em:< <http://www.bn.br/fbn/musica/lorenzo/lorenzo.htm>>. Acesso em 31 jan. 2008.

<sup>26</sup> MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Henrique Oswald e família**. Disponível em <<http://www.oswald.com.br>>. Acesso em 06 mar 2008.

desponta como um compositor que expressa sua religiosidade através de duas formas: da vinculação com as comunidades cristãs em que atuava e da composição de música sacra voltada para um estilo mais simples, não necessariamente atrelado a esta ou aquela corrente musical culturalmente em voga.

As composições sacras de Léo Schneider bem representam este caráter funcional, por exemplo, através da simplicidade de sua escrita musical. Eu o comparo a Henrique Oswald no sentido de uma personalidade musical e de uma consciência completa sobre a forma como deveria compor música e inseri-la num contexto comunitário, educacional e religioso. Está claro que os caminhos dos dois compositores tiveram diferenças significativas, pois Oswald foi um homem de família requintada, tendo viajado bastante pela Europa, onde adquiriu boa parte de seu conhecimento musical. Oswald, católico praticante<sup>27</sup>, tomou a decisão de fortificar sua vida religiosa na maturidade. Léo Schneider, por sua vez de origem mais simples e menos cosmopolita, percorreu o caminho do luteranismo por toda a vida. Mas, apesar de suas diferenças, o que me faz pensar numa ligação entre os dois compositores é o fato de ambos terem sustentado firmemente sua posição de compor música sacra engajada numa relativa simplicidade e funcionalidade. Desta maneira, estas composições, mais facilmente compreensíveis pela comunidade, poderiam realmente transmitir uma mensagem cristã e marcar a memória dos fiéis. Villa-Lobos, apesar de sua religiosidade, não teve um maior envolvimento com as comunidades religiosas das quais fez parte, nem como compositor específico de música sacra, nem como educador religioso. Henrique Oswald, por outro lado, primeiramente também fora um excelente compositor de obras pianísticas e orquestrais; mas, a partir de um determinado momento de sua vida, optou por

---

<sup>27</sup>MONTEIRO, acesso em 06 mar 2008

engajar-se de corpo e alma na vida religiosa. Por causa disso, pôde refletir sobre questões da cristandade e compor obras musicais sacras inspiradas nesta sua dedicação maior ao cristianismo. Léo Schneider, semelhantemente, teve um período, durante a juventude, em que compunha pensando na sua carreira de brilhante pianista. Em determinado momento, talvez movido por algum acontecimento significativo, se decidiu por ser um compositor que pudesse contribuir com seu conhecimento musical para a educação religiosa das comunidades de que participava; o que não significa um decréscimo relevante de sua qualidade ou uma mudança estrutural criativa, mas sim um posicionamento mais dirigido às suas convicções religiosas.

Assim, Leo Schneider foi praticamente *Uma voz no deserto*, pois teve a convicção e a opção estético-musical de desenvolver sua obra sacra em Porto Alegre, onde não havia outros músicos caminhando nesta direção. Realizou a música que julgava adequada aos seus propósitos educacionais religiosos, a estes integrando os conhecimentos adquiridos na sua formação musical em Porto Alegre e na América do Norte, conhecimentos estes que, no dizer do compositor Flavio Oliveira (1942)<sup>28</sup>, eram bastante amplos com relação às formas musicais.

Reitero que existem poucas informações documentadas sobre o maestro Schneider, e que é preciso ter cuidado na análise de sua obra sacra, não podendo haver comentários definitivos na comparação com o que acontecia na época por parte dos principais compositores de música religiosa. É extremamente importante considerar a singularidade de sua história de vida e personalidade, pois, ao contrário do cosmopolita Henrique Oswald, Schneider teve sempre menos recursos financeiros.

---

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Flavio. **Considerações sobre Léo Schneider**. Porto Alegre: 21 set 2005. Correspondência enviada a Anne Schneider.

Apesar de possuir conhecimento da cena musical mundial, optou por dedicar-se de corpo e alma à sua cidade natal e às comunidades religiosas das quais participava.

Finalizo este capítulo dizendo que Léo Schneider obteve em vida alguns resultados de sua atividade como educador cristão e também como compositor de música sacra, mas certamente ainda estão por vir outras conseqüências. O estudo, a divulgação e a gravação da sua produção singular e sincera haverão de revelá-las.

## **2 A OBRA SACRA DE LEO SCHNEIDER NUMA PERSPECTIVA MUSICAL LUTERANA**

Na primeira parte deste capítulo abordarei os principais aspectos das idéias de Lutero (1483-1546) sobre a música em geral, mas principalmente do seu uso como elemento integrado à igreja e como instrumento de educação das crianças e dos jovens, tanto na escola, como no lar e na comunidade. Meu objetivo é discutir as idéias sobre a relação de música e igreja postas em prática por Lutero na direção da maneira de educar uma comunidade cristã através da música composta e executada séculos mais tarde por Léo Schneider.

É evidente que o distanciamento temporal e todas as demais diferenças existentes entre Lutero e Léo representam um obstáculo a possíveis comparações diretas, mas ao mesmo tempo um desafio instigante que proporciona um mergulho na pesquisa não só musical e religiosa, mas também de comportamento, de sentimentos e principalmente na funcionalidade da composição de música sacra no Brasil.

Pois se esta foi uma lição fundamental de Lutero, a da funcionalidade e de praticidade da música para fins litúrgicos como também para seu uso como instrumento educacional em geral, podemos a partir da obra de Léo Schneider vislumbrar horizontes promissores para o estudo de como proceder na integração contemporânea do binômio música- educação religiosa.

## 2.1 O pensamento de Lutero quanto ao uso da música na igreja visto a partir do seu olhar sobre a música e os músicos de sua época

Lutero foi um apaixonado pela música antes de qualquer coisa. A tal ponto que, além de ser a figura central de um movimento teológico, também foi o centro de um movimento musical que teria papel preponderante na igreja que posteriormente levou seu nome; isto é explicado por John Julian, que aponta Lutero como “o Ambrósio da hinodia alemã”<sup>29</sup>. Já aos sete anos aprendeu a cantar, absorvendo ensinamentos sobre os cânticos e os responsórios nas funções religiosas. Com 22 anos, quando foi estudar no “Mosteiro Negro”<sup>30</sup> em Erfurt, que era a sede dos Eremitas de Santo Agostinho, participou das orações, que eram realizadas sete vezes ao dia e onde todos participavam do coro e entoavam o Salve Regina, o Pater Noster e a Ave Maria.

Estas experiências musicais, tanto no lar como na escola e no serviço religioso eram habituais, porém, talvez o que diferenciou Lutero de outras pessoas que seguiram um caminho semelhante ao seu foi o entusiasmo que passou a nutrir cada vez mais pela música<sup>31</sup>. Ao mesmo tempo ele percebeu que o tratamento que os antigos filósofos gregos davam à música como sendo uma ciência de caráter especulativo era adequado como pensamento filosófico, mas em relação à teologia Lutero julgou que música não seria primordialmente motivo para especulações filosóficas, mas sim uma arte prática para louvar o Criador e proclamar a palavra.<sup>32</sup>

Lutero possuía um ótimo conhecimento da música de seu tempo. Admirava a obra do compositor Josquin dês Préz (1445-1521) na fluência musical, liberdade de

---

<sup>29</sup> JULIAN, John. **A Dictionary of Hymnology**. New York: Dover Publications, 1957. v. 1. p. 704-705.

<sup>30</sup> SCHALK, 2006, p.17.

<sup>31</sup> SHALK, 2006, p. 7 e 8.

<sup>32</sup> SHALK, 2006, p 21.

expressão, suavidade e alegria.<sup>33</sup> Sobre este compositor, Lutero afirmou que ele fazia com que as notas musicais expressassem seus desejos enquanto outros compositores, ao contrário, se submetiam a uma imposição das notas.<sup>34</sup>

Ludwig Senfl (1486-1542) era amigo de Lutero e destacado compositor católico, tal como Josquin. Inclusive foi de Senfl que Lutero lembrou e a quem decidiu escrever uma carta melancólica, na qual, além de expor algumas decepções resultantes do momento que passava (no aguardo do processo de Augsburg),<sup>35</sup> solicitava um arranjo de um “cantus firmus”<sup>36</sup>, o que poderia ser feito após sua morte.

Lutero, em seus estudos do Quadrivium, conjunto de quatro disciplinas ensinadas na época medieval, a saber, aritmética, geometria, música e astronomia, conheceu as idéias dos filósofos gregos (Platão e Aristóteles), que compreendiam a música como doação dos deuses aos poetas e músicos, os quais eram quase como emissários submetidos e possuídos pelo divino. As musas apareciam como uma garantia divina deste poder dos artistas e o justificavam. É comum observarmos figuras de divindades gregas empunhando instrumentos. Também faziam parte deste estudo musical as idéias de Pitágoras sobre relações numéricas nas notas musicais e que integravam sua concepção também matemática do funcionamento dos corpos celestes. Importa destacar que neste contexto a música era vista mais como um ponto de partida em torno da especulação filosófica e não como uma arte prática a serviço da religião. Isto se explica em parte pela companhia que a música tinha no Quadrivium, a aritmética, a geometria e a astronomia, e, por outro lado, pelo conceito grego de que a música estava relacionada com as divindades pagãs e não

---

<sup>33</sup> SHALK, 2006, P.25

<sup>34</sup> SHALK, 2006, p.25.

<sup>35</sup> SHALK, 2006, p.26

<sup>36</sup> Melodia tradicional a qual se adicionavam outras vozes para a composição de músicas sacras na idade média.



serviria para o culto a Deus no dizer de vários pensadores medievais. Basílio de Cesareia (330-379) apresentou restrições ao uso da lira e da cítara; Jerônimo (348-420) recomendou o coração para louvar a Deus, mas não a voz.

A partir de Ambrósio (340-397), bispo de Milão, houve a introdução de hinos especialmente compostos por ele na liturgia e também de cantos antifonais<sup>37</sup>. Agostinho (354-430), filósofo e teólogo, também estava presente nos estudos musicais de Lutero e sua idéia de que Deus mostrava sua presença através da música, bem como seus estudos sobre as palavras na poesia e sua métrica, foram importantes para o uso da música na liturgia por parte do líder do movimento posteriormente chamado de Reforma. Lutero chegou a estabelecer comparações, como em sua preleção ao salmo 81<sup>38</sup>, onde diz que a lira é uma representação alegórica de Cristo, o saltério é sua obra e palavra e a harpa é a igreja unida a ele. Tais concepções eram advindas dos escritos dos Pais da Igreja, como Tertuliano, Clemente de Alexandria e outros<sup>39</sup>.

Quanto ao tipo de música que vigorava na Igreja católica no século XVI, podemos dizer que em sua maioria era composto de cantos tradicionais oriundos do canto gregoriano e de outras fontes litúrgicas; neste ponto ele foi extremamente cuidadoso ao procurar conservá-los no novo conceito de liturgia que desenvolvia. Lutero afirmou que “os cantos que o coro hoje canta sozinho ou com os quais responde a oração do pastor, outrora eram cantados por todo povo”<sup>40</sup>

O uso de melodias populares na elaboração de cantos litúrgicos não foi uma idéia original de Lutero, mas sim um aproveitamento do seu provável

---

<sup>37</sup> Consiste na alternância de vozes entre dois corpos corais.

<sup>38</sup> SHALK, 2006, p.21.

<sup>39</sup> WESTERMEYER, Paul. **Te Deum: The church and music**. Minneapolis: Fortress Press, 1998. p. 67-74.

<sup>40</sup> LUTERO, Martinho. Vida em comunidade. In: \_\_\_\_\_. **Obras selecionadas**, v. 7. Tradução de Adolpho Schmidt e outros. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2003.

conhecimento<sup>41</sup> da música de compositores da época como Guillaume de Dufay (1400-1474), compositor francês que utilizou melodias populares em suas missas, e Johannes Ockeghem (1410-1497), compositor flamengo e professor de Josquin, o qual também utilizou o mesmo recurso, entre outros. Mas o que é inusitado para a época e que interessa ressaltar é que Lutero, ao invés de transformar estas melodias populares em elaborados cantos em latim, como estes compositores haviam realizado, procurou adaptar melodias populares em alemão e transformá-las em hinos e cantos litúrgicos para a comunidade poder cantar.

Podemos dizer que a música do século XVI era o resultado da evolução musical e do pensamento no período renascentista. Evolução rápida, se pensarmos que durante a Idade Média jamais houve um movimento tão grande que, partindo de idéias de renovação das letras e das artes em geral, influenciou todas as demais áreas do conhecimento humano no continente europeu. Lutero soube tirar proveito do fato que em sua época o ser humano se voltou para ele mesmo após ter explicado todo saber humano através do teocentrismo. O ser humano tomou-se ao mesmo tempo como objeto de observação e como observador, e isto aparece, por exemplo, em Galileu Galilei como observador do universo e contestando a teoria geocêntrica.<sup>42</sup>

Lutero percebeu o poder da música como produtora de mudanças de estado de ânimo, indo possivelmente além da racionalidade. Isso se identifica com a contemporaneidade admirada por ele, onde o homem renascentista podia também ultrapassar limites na navegação marítima, na perspectiva do desenho de Leonardo da Vinci (1452-1519), no uso da pólvora como arma de guerra ou na conclusão de que o Sol era o centro do universo. Todo este conhecimento adquirido conferia capacidade de estímulo criativo ao ser humano e me parece que através de Lutero

---

<sup>41</sup> SCHALK, 2006, p.24.

<sup>42</sup> ENCICLOPÉDIA Digital Máster Online. **RENASCENÇA**. Disponível em <[http://www.pitoresco.com.br/art\\_data/renascimento/index.htm](http://www.pitoresco.com.br/art_data/renascimento/index.htm)>. Acesso em 12 jul 2008.

ficou constatado também a criatividade na música neste novo contexto e seu uso como uma maneira alegre de louvar a Deus.

Sua preocupação maior em relação à música não foi de comparações e especulações, mas sim de tratá-la como uma arte performativa, mas ao mesmo tempo prática e funcional na vida e no culto religioso. Neste rumo Lutero concluiu da necessidade de um amadurecimento dele próprio como músico, dos jovens, das pessoas e da sociedade em geral. De nada adiantariam inovações grandes e rápidas com relação à música sacra, pois ele percebia que as pessoas eram sensíveis e se sentiriam violentadas em sua liberdade se submetidas a mudanças de mentalidade e atitude de um dia para o outro.<sup>43</sup> Lutero era muito atento e cauteloso com as inovações em relação ao culto e da mesma forma no que diz respeito à música no culto. Traduzir pura e simplesmente canções do latim para o alemão e conservar as notas originais seria uma imitação como fazem os macacos, dizia Lutero.<sup>44</sup> Era necessária a adaptação literária, a qual deveria ser feita por poetas, mas também a melodia deveria ser revista. Para tal utilizou-se de seus conhecimentos musicais, mas também recorreu a mestres do canto como Johan Walter<sup>45</sup> (1496-1570).

Finalmente em sua “Missa em língua vulgar para leigos”<sup>46</sup>, em 29 de outubro de 1525, Lutero referiu-se à não rigidez daquela nova ordem de culto, inclusive admitindo outras liturgias em outras regiões alemãs. Enquanto mantinha dois tipos de culto, um em latim e outro em alemão, este considerado de caráter mais pedagógico<sup>47</sup>, criou uma terceira forma para pequenos grupos, onde não seriam necessários cantos longos e demorados. Isto atesta o pensamento cuidadoso, mas

---

<sup>43</sup> LIENHARD, Marc. **Martim Lutero: tempo, vida e mensagem.** São Leopoldo: Sinodal, 1998. p.170.

<sup>44</sup> LIENHARD, 1998, p.170

<sup>45</sup> Considerado o primeiro Cantor da Igreja Luterana.

<sup>46</sup> LIENHARD, 1998, p.172

<sup>47</sup> LIENHARD, 1998, p.172

flexível de Lutero com relação à liberdade no culto, e principalmente no que mais diretamente nos interessa que é a música sacra.

Podemos afirmar que houve a introdução da noção de desempenho musical<sup>48</sup> quando Lutero passou a dar importância maior à praticidade da música no culto. Na verdade a música fazia parte do cotidiano de Lutero, que tocava flauta e alaúde, sendo que neste instrumento improvisava bem acompanhamentos para o canto e transcrevia composições polifônicas vocais para tocar no alaúde.<sup>49</sup> Ele era cuidadoso com a precisão da execução musical e pedia seguidamente que os compositores o perdoassem por eventuais erros de habilidade. Para Lutero a música deveria servir de veículo para a divulgação do Evangelho com fluência e liberdade, o que nos mostra o Reformador com um conceito estético claramente expresso. Ele queria uniformizar as cerimônias, mas sem legalismo<sup>50</sup> e que pudesse haver liturgias diferentes em diferentes lugares da Alemanha. Suas próprias palavras esclarecem isto:

Todos os que virem ou quiserem seguir essa nossa ordem no culto, que de forma alguma façam dela uma lei rígida, nem enredem ou prendam a consciência de ninguém, mas que a usem na liberdade cristã enquanto, como, onde, quando e por quanto tempo acharem conveniente e útil.<sup>51</sup>

Sua maneira de configurar a seqüência litúrgica tinha um caráter pedagógico, pois era destinada aos leigos e simples na fé.<sup>52</sup> Na forma de culto prevista por Lutero para grupos pequenos, foi dispensado o uso de cantos mais elaborados, e o foco centrado naqueles que queriam ser “cristãos com seriedade e que confessassem o evangelho com mãos e boca”,<sup>53</sup> e não havendo necessidade de estilos musicais mais

---

<sup>48</sup> SCHALK, 2006, p.22

<sup>49</sup> SCHALK, 2006, p.23.

<sup>50</sup> LIENHARD, 1998, p.172.

<sup>51</sup> LUTERO, 2003, p.178.

<sup>52</sup> LUTERO, 2003, p.178.

<sup>53</sup> LIENHARD, 1998, p.173.

rebuscados, os quais Lutero julgava mais adequados às formas da Missa Latina e da Missa Alemã.

Outra questão importante para Lutero era a natureza humana, sobre a qual ele possuía ótimo conhecimento e que lhe conferia uma sensibilidade para relacionar música e afetividade.<sup>54</sup> Também o órgão foi valorizado como instrumento musical pela Reforma, tendo seu uso ampliado<sup>55</sup> combinando-se com o canto comunitário. As mulheres recuperaram espaço musical na liturgia como conseqüência da nova compreensão de igreja que surgia e estas inovações musicais trouxeram outra divergência com a Igreja Católica, pois a Reforma trouxe para dentro da igreja as “sonoridades do mundo”.<sup>56</sup>

É importante dizer que Lutero não propôs na prática um tipo novo de música para o uso nos cultos. Na verdade ele valorizou tanto a cultura artística tradicional quanto a de seu tempo, o que não torna isto uma contradição, mas sim o resultado de uma reflexão sobre o valor de agregar tendências. Inclusive concluiu que a música artística era uma expressão da bondade de Deus e não reconhecer isto seria negar a obra criadora do Senhor<sup>57</sup>.

Depois de situar brevemente a música à época de Lutero e de apresentar algumas de suas idéias mais centrais, a seguir irei focalizar mais especificamente em Leo Schneider buscando pontos de convergência de sua obra e de sua atuação com os ensinamentos de Lutero sobre a música e seu uso na prática religiosa.

---

<sup>54</sup> ZIMMERMANN, Cleonir G. **Música teológica**. 2005. 51 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2005. p. 28.

<sup>55</sup> ZIMMERMANN, 2005, p. 29.

<sup>56</sup> ZIMMERMANN, 2005, p. 29.

<sup>57</sup> Porém, outros reformadores como Calvino e Zwinglio opuseram-se ao uso da música na igreja tal como era vista por Lutero.

## 2.2 Ecos luteranos em Leo Schneider

Leo Schneider certamente não premeditou sua trajetória na carreira como músico sacro. Certamente teve motivos variados que o levaram para este caminho, e um deles, no dizer de sua filha Anne,<sup>58</sup> poderia ter sido um trauma sofrido pelo maestro quando de um acidente ocorrido em sua família. E é neste contexto familiar e cristão que pretendemos situar o maestro Leo Schneider, um líder educacional, mas também um pregador da Palavra de Deus em sua singela e bem elaborada obra musical, repleta dos ensinamentos luteranos que recebeu, mas também entremeada pela influência metodista, educacional e religiosa, lugar onde dedicou grande parte de sua vida.

Leo Schneider escreveu e ensinou. Escreveu música e ensinou a cantar, o que o aproxima do que estamos desenvolvendo aqui, embora possamos pensar da seguinte maneira: ora, muita gente ensina a cantar e a tocar um instrumento, e também escreve música. Mas a questão principal é que o maestro Leo fez isso num contexto onde não havia similaridade, ou pelo menos não havia quantidade suficiente de obras sacras de compositores brasileiros que atendessem as necessidades das comunidades religiosas e representassem uma tendência para este estilo composicional.<sup>59</sup>

Isto o mostra pensante, reflexivo, ativo e capaz de dar uma guinada forte em sua vida, deixando as preocupações mais rotineiras permitirem um espaço para a música sacra e o ensinamento da palavra do Evangelho através dela. Neste momento de sua vida, por volta de 1945, o maestro vira o mundo acabar de passar por um conflito bélico assustador e ao mesmo tempo haviam acontecidos fatos no governo

---

<sup>58</sup> SCHNEIDER, Anne. Relato ao autor, Porto Alegre, 10 fev 2008.

<sup>59</sup> Veja capítulo 1, ponto 1.2.2, onde menciono algumas das obras sacras compostas à época de Leo.

de Getúlio Vargas que o preocuparam, como as restrições impostas à língua alemã. Talvez a guerra e o ambiente de tensão por ela gerado tenham sido fator determinante para sua decisão de compor oratórios. Era uma fase onde as notícias bélicas se sucediam e as comunidades luteranas compostas majoritariamente por descendentes de alemães se viam atingidas, principalmente quando o governo Getúlio Vargas declarou guerra às potências do Eixo.

Também Leo Schneider perante esta lacuna na música sacra brasileira, a qual era uma espécie de deserto em gestação (com referência à integração dos compositores em geral com as comunidades religiosas), aproximou-se do Metodismo através de sua atuação como professor de música nos colégios Ipa (Instituto Porto Alegre) e Americano, que são as escolas da instituição IMEC<sup>60</sup>. Ali batalhou por suas convicções na educação musical, o que está expresso na redação de seu escrito intitulado “A missão da música sacra,”<sup>61</sup> onde ele nos diz que sua atividade na liturgia era MUSICAL e que isto não seria possível realizar sem pessoas “musicais”. Explicando sua afirmação Schneider dizia que a educação musical dos colégios era extremamente deficiente, o que fazia as congregações religiosas não serem “cantantes”<sup>62</sup>.

Lembremo-nos de que Lutero estimulou a participação das crianças no culto, pois acreditava que o povo iria aprender como proceder com o canto durante as cerimônias religiosas através da imitação das crianças.<sup>63</sup> Esta dinâmica com relação às crianças e à música litúrgica vamos encontrar também em Leo Schneider na

---

<sup>60</sup> IMEC- Instituto Metodista de Educação e Cultura- Instituição Mantenedora dos Colégios IPA e Americano-POA.

<sup>61</sup> SCHNEIDER, Leo. **A missão da música sacra**. UFRGS, [c.a. 1955]. Datilografado.

<sup>62</sup> SCHNEIDER, [1955], p. única.

<sup>63</sup> SCHALK, 2006, p.36.

Escola Dominical<sup>64</sup>, onde além de dar palestras sobre assuntos religiosos para as crianças, preparava-as para cantar e participar dos cultos.

Outra preocupação de Léo era com respeito ao número de execuções dos cantos sacros, afirmando que “a repetição é a mãe da aprendizagem e do culto ordeiro”. Com isto queria dizer que o Evangelho era sempre o mesmo e o ano cristão com seus cantos se repetia sempre.<sup>65</sup>

Leo Schneider jamais deixou de se preocupar com o mundo a sua volta. Como bom pai de família e um homem culto, sabia e acompanhava os acontecimentos mundiais, tendo algumas vezes me comentado em aula sobre questões variadas, como política ou esporte. Mas isto jamais se colocou em primeiro plano em sua vida, pois preferia cantar. Cantar a boa música, fosse popular ou erudita, o que fazia com extrema competência, sendo um admirador das belas canções brasileiras que estavam sendo compostas na sua época. Semelhantemente a Lutero, que fazia questão dos jovens conhecerem a música polifônica e sofisticada da época, mas também os hinos congregacionais simples, Léo Schneider procurava divulgar aos seus alunos e aos seus ouvintes nos concertos a música dos grandes mestres, mas também fazia com que seus pupilos cantassem pequenas canções simples e hinos.

O ambiente musical onde viveu Leo Schneider foi, sem dúvida, base cultural com muitas possibilidades, uma vez que era homem nascido na classe média e com formação educacional sólida, de tradição luterana. Desde cedo conviveu com a música e estudou piano com afinco, sendo considerado um prodígio na execução do instrumento. Porto Alegre, na sua juventude, era uma cidade relativamente pequena, mas com um ambiente cultural agitado e repleto de acontecimentos musicais, tanto

---

<sup>64</sup> Veja capítulo 1, ponto 1.1.

<sup>65</sup> SCHNEIDER, [1955], p. única.



de elementos locais, como nacionais ou estrangeiros. A indústria do disco prosperava, bem como a do rádio e do cinema, e isto colaborava para um crescente interesse na cultura internacional, cujo acesso antes era restrito aos livros e jornais.

Em parte e guardadas as diferenças históricas e culturais poder-se-ia dizer que foi um ambiente que lembrava o da juventude de Lutero, que aos dezoito anos se matriculou na Universidade de Erfurt, onde cursou as chamadas Artes Liberais, que constituíam um departamento e no qual Lutero pôde desenvolver as matérias do “Quadrivium” e ter uma intensa vida cultural. A tal ponto que seu colega Crotus Rubianus disse anos mais tarde sobre Lutero: “Você era o músico e o filósofo erudito de nosso velho círculo”.<sup>66</sup>

Um desafio que se apresenta de imediato é tentar estabelecer relações entre a obra sacra de Leo Schneider, elaborada no século XX, e o pensamento musical e religioso de Lutero, tendo em vista todo este tempo decorrido desde a Renascença, com as transformações acontecidas na sociedade em geral e no cristianismo e conseqüentemente na música sacra. Para isto temos amostras históricas de compositores e poetas surgidos no decorrer da evolução do pensamento cristão, os quais foram comprometidos com a época em que viveram e com a herança cultural e religiosa cristã.

Uma amostra disso é a história de Paul Gerhard (1607-1676), teólogo e poeta alemão que muito influenciou compositores como Bach, e que se notabilizou pela beleza de seus poemas religiosos, os quais traziam uma dose grande de sofrimento, devido as suas experiências com a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Outro exemplo é o compositor Mendelssohn (1809-1847), que compôs oratórios numa época

---

<sup>66</sup> SHALK, 2006, p.16.

em que a cultura era influenciada pela Revolução Francesa, pela Revolução Industrial e por grandes transformações do pensamento universal.

É claro que quero frisar sobre o estilo de Leo Schneider, ou seja, que é um estilo naturalmente situado num contexto de sua época, o que envolve toda uma situação política, social, cultural e religiosa. Naturalmente este estilo musical utilizado em suas composições sacras incorporou seus sentimentos do momento, seja em relação à Segunda Guerra Mundial, ou a condição da sociedade brasileira no Estado Novo<sup>67</sup> e também da igreja luterana brasileira, onde também apareciam conseqüências deste contexto.

Um exemplo que já citei é a proibição da língua alemã, o que era um fator importante no sentido de se realizarem adaptações e traduções, mas também um motivo para os compositores luteranos se estimularem na composição de uma nova música sacra em português, utilizando-se da música como um fator de integração e adaptação

Schneider empreendeu esta viagem solitária, que era a de compor oratórios para o culto cristão que contivessem os recursos em duas áreas que eram tão caras a ele: a da educação religiosa e a música. Tratou de extrair temas bíblicos que lhe causavam emoção e estabelecer um padrão musical para os mesmos que ainda não havia sido explorado pelos compositores brasileiros de música sacra da época: o do estilo musical, simples, bem trabalhado, sem concessões a modismos internacionais, mas que ao mesmo tempo possuísse algumas características do meio em que atuava: as comunidades luteranas, principalmente, mas também a metodista e a anglicana.

O que seriam estas características? O canto congregacional, o qual, apesar de não ser exclusividade da Reforma, se originou e se desenvolveu a partir dos corais de

---

<sup>67</sup> Período político brasileiro que vai de 1937 a 1945.

Lutero, e a funcionalidade colocada acima da forma. Pois Lutero, como já dissemos na primeira parte deste capítulo, acreditava nisso, no papel da música como função dentro do culto religioso em primeiro lugar, para num segundo momento preocupar-se com a forma musical. É que a Renascença desenvolveu um tipo sofisticado de música sacra que se tornava inacessível para a comunidade religiosa cantar e Lutero tratou de inteirar estas formas musicais mais elevadas com o simples canto comunitário.<sup>68</sup>

Leo Schneider seguiu basicamente este caminho, pois compôs músicas sacras de uma simplicidade que se adaptava ao canto comunitário, mas que possuía a dose de profundidade necessária, pois, se por um lado não seguia certos padrões da modernidade de seu tempo, tinha uma característica marcante: a emoção. Ao ouvirmos a introdução do oratório São João Batista, por exemplo, notamos um caráter de certa grandiosidade, mas sem efeitos fáceis ou explosivos, e que causa uma impressão profunda<sup>69</sup>.

O fortalecimento do canto comunitário foi uma preocupação de Leo Schneider, que com seu estilo pessoal procurou introduzir em seus oratórios melodias que pudessem fazer o povo participar ativamente do ato de cantar a liturgia. Léo pensou de tal forma que suas canções sacras deveriam ser um meio dos crentes entoarem a liturgia, tal como pensou Lutero.<sup>70</sup> Em outras palavras, as melodias não deveriam ser levemente anexadas ao culto, mas sim possuir um papel importante e engajado na liturgia. Deveriam passar a fazer parte da igreja cristã dentro do sentido expressado por Lutero sobre a música como integrada à continuidade com a igreja una: “Por isso cante a igreja cristã”<sup>71</sup>. Com isto, o líder da Reforma estava dizendo que os hinos tradicionais de Ambrósio (340-397) e Gregório (540-604) passavam a ser hinos da

---

<sup>68</sup> SHALK, 2006, p.45.

<sup>69</sup> Isto será motivo de análise no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>70</sup> SHALK, 2006, p.54.

<sup>71</sup> SHALK, 2006, p.65.

igreja. Neste sentido Lutero nos fala em seu “Tratado Sobre as Últimas Palavras de Davi”:

Essas são, pois, agora as canções da igreja, as quais Ambrosio, Sedulio, etc. cantam com a igreja e a igreja com eles. Quando falecem, a igreja sobrevive através deles e continua cantando suas canções.<sup>72</sup>

Com estas palavras Lutero expressou sua postura de solidariedade e continuidade com a igreja universal.

Leo Schneider pensava de uma maneira ecumênica em relação ao culto e participou ativamente das celebrações metodista, anglicana e em algumas ocasiões judaica<sup>73</sup>. Para ele a religião era um elemento decisivo em sua vida e dedicou boa parte de seu tempo em fazer um trabalho musical dirigido para a liturgia e ao mesmo tempo em comunidades cristãs diversas.

Leo Schneider não pensou diferentemente de Lutero quanto ao uso da música na liturgia, pois sabemos de sua capacidade para compor o gênero musical que desejasse, sejam sinfonias, óperas ou concertos. Mas compôs música sacra sem grandes incursões modernistas, mas ao mesmo tempo com a qualidade requisitada pelas comunidades de sua atuação, cantáveis e que servissem ao culto e sua liturgia e que transmitissem a mensagem de um compositor engajado no serviço à igreja.

Qual era esta mensagem? Em seu escrito didático “A missão da música sacra” Schneider, no item três, intitulado Diálogo com Deus, nos fala que, quando entramos numa igreja, deixamos para trás um mundo ruidoso, agitado e com falta de paz<sup>74</sup>. Fica clara a opinião de Schneider na época deste escrito sobre o momento existencial no qual se encontrava. Em seguida ele nos fala que “No culto entramos em diálogo com

---

<sup>72</sup> SHALK, 2006, p.65.

<sup>73</sup> SCHNEIDER, Anne, email recebido por <[vini952002@yahoo.com.br](mailto:vini952002@yahoo.com.br)> em 10 fev 2008.

<sup>74</sup> SCHNEIDER, item 3.{1955}

Deus. Ele nos fala mediante prédica e liturgia” e por sua vez a comunidade responde “igualmente com liturgia, canto e oração”<sup>75</sup>.

Mas enfatiza sobre a má qualidade do ensino musical pelos colégios, lugares onde se deveria cantar e quase isso não é feito. Como consequência, para Léo Schneider esta falta de preparo musical refletia-se na igreja, onde o gosto pelo canto comunitário havia diminuído e não se poderia esperar uma melhora em curto prazo. Então ele concluiu de maneira que envolvia certa frustração: “Não somos mais uma CONGREGAÇÃO cantante!”<sup>76</sup>

Neste ponto é possível dizer que era grande a preocupação de Léo Schneider com a qualidade do canto comunitário e a procura pelo estímulo da mesma comunidade em voltar a ter encanto com os hinos e canções. Esta também foi a preocupação de Lutero quatro séculos antes, embora em outras condições, pois sabia que a igreja produzia música de ótima qualidade na época, porém elaborada de uma maneira que não propiciasse boas condições para o canto na liturgia. A polifonia vocal aplicada à música sacra estava se desenvolvendo cada vez mais, o que dificultava a compreensão musical dos participantes do culto.

Portanto vemos que Lutero não reclamava da qualidade da música sacra de sua época e sim da funcionalidade prática, enquanto que Léo Schneider queixava-se da qualidade musical em seu tempo. Mas ambos tiveram algo em comum, que foi a busca da qualidade funcional para a música sacra, ou seja, de despertar ânimo na comunidade para responder a Deus cantando.

Quando Leo Schneider em seu escrito “A missão da música sacra” faz referencia ao profeta Isaias<sup>77</sup> está expressando sua convicção sobre o uso da música no culto religioso. Pois vejamos o que o profeta fala: “Têm harpas e alaúdes, tamboris e

---

<sup>75</sup> SCHNEIDER, item 3{1955}.

<sup>76</sup> SCHNEIDER, item 3[1955].

<sup>77</sup> SCHNEIDER, item 1[1955].

pífanos, e vinho nos seus banquetes; porém não olham para a obra do Senhor, nem consideram as obras das mãos dele”.<sup>78</sup> Schneider expressa sua preocupação com o uso da música ao olhar para as palavras do profeta Isaías, quando pessoas utilizavam a música em atividades mundanas e sem a preocupação de servir a Deus e considerar a mesma música como um recurso artístico de louvor. No mesmo escrito Leo faz referência ao profeta Amós e mostra novamente a mesma preocupação: “que garganteiam ao som da lira, e inventam para si instrumentos músicos, assim como Davi”.<sup>79</sup> Sobre a vitalidade da música sacra Schneider tem uma posição relacionada com quem escuta, pois ele diz que “esta (a vitalidade) repousa na capacidade de movimentar o ouvinte a participação imediata e decidida”<sup>80</sup>. Aí vemos a tradição Luterana em Leo Schneider fortalecida por suas leituras da Bíblia, a qual citava freqüentemente em suas preleções, seja na escola dominical ou nos colégios em que atuava.

“Texto e som são inseparáveis. Palavra e som são amalgamados”<sup>81</sup>. Vejam a conotação dada por Leo para a relação entre texto e música. Em outra parte do escrito “A missão da música sacra” ele diz que “Deus não abandona a sua própria sorte a música ‘ encontrada’ pelo homem”<sup>82</sup>. Explicando, Leo fala que Deus, assim como escolheu um povo como o eleito, também dentre todos os tipos de música ele escolheu uma: a sacra, a qual Leo Schneider chama de EDIFICANTE<sup>83</sup>. Para ele a música sacra torna-se algo em construção no sentido vertical, devendo ser elaborada e dirigida num único sentido: louvar a Deus.

---

<sup>78</sup> SCHNEIDER, item 1[1955]

<sup>79</sup> AMÓS, 6.5.

<sup>80</sup> SCHNEIDER, item 2,[1955].

<sup>81</sup> SCHNEIDER, item5,[1955].

<sup>82</sup> SCHNEIDER, item 1,[1955].

<sup>83</sup> SCHNEIDER, item 1,[1955].

O envolvimento de Leo na prática musical era assim: no aspecto religioso e na vida em geral. Praticava a música diariamente, seja em ensaios, aulas ou em casa.<sup>84</sup> Vimos que também a atividade musical de Lutero era de um envolvimento constante, sendo levado também ao âmbito familiar.<sup>85</sup>

Embora não pretenda me alongar neste ponto, é importante mencionar a relação de Leo Schneider com o metodismo, uma vez que foi uma comunidade importante em sua trajetória e pode ter contribuído em alguns aspectos para sua formação educacional. Wesley em toda sua existência preocupou-se com a verdade.

Léo Schneider revela um pouco desta busca da verdade nas Escrituras no trabalho didático “A Missão da música Sacra. Schneider apoiou-se nas Escrituras para elaborar sua música sacra e procurou referendar tanto seu conhecimento musical como sua fé nos escritos sagrados. No que tange às qualidades pessoais para ser um bom cristão, John Wesley manteve uma busca espiritual da santidade<sup>86</sup>, de um modo santo de viver e do interesse pela pureza de intenção interior, o que era baseado na sua compreensão da virtude cristã vista de um prisma escriturístico.<sup>87</sup> Ora, Léo Schneider nos fala em “A missão da Música Sacra” sobre a necessidade de possuir dignidade ao enfrentar a responsabilidade perante Deus de louvá-lo com cânticos espirituais. Em seguida Léo nos diz que, se esta missão vier carregada “com gratidão de todo o coração”,<sup>88</sup> ela não permanecerá sem vitalidade.

Independentemente do grau de influência e da possibilidade de aferi-la, gostaria de salientar que Léo Schneider à frente da Escola Dominical da Comunidade Evangélica de Porto Alegre Centro, em meados da década de 1950, exercitou os

---

<sup>84</sup> SCHNEIDER, Anne, 2008.

<sup>85</sup> SCHALK, 2006, p.23.

<sup>86</sup> HEITZENRATER, Richard. **WESLEY e o povo chamado metodista**. São Bernardo do Campo/Rio de Janeiro: Editeo/Pastoral Benett, 1996, p.36.

<sup>87</sup> HEITZENRATER, 1996, P.36.

<sup>88</sup> SCHNEIDER, {1955}, item 2.

ensinamentos que recebeu na Sunday School em Dallas, Texas, onde pôde observar o trabalho metodista feito com os jovens americanos.

Ali tivemos um trabalho educacional cristão advindo logicamente dos princípios luteranos, mas que possuía a idéia metodista de reunir crianças e adultos nos domingos com a finalidade de aprenderem sobre a Bíblia e ao mesmo tempo cantarem hinos de louvor ou mesmo participarem ouvindo composições de música sacra mais elaborada e sendo executadas em alternância com coro, comunidade e instrumentistas. Penso que este esforço de Leo Schneider foi recompensado bastante com os discípulos que ele deixou e que ainda permanecem como testemunhas do pensamento educacional cristão do maestro.



### **3 ESTRUTURA MUSICAL E PENSAMENTO TEOLÓGICO EDUCACIONAL DE LEO SCHNEIDER: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DE SUAS PRINCIPAIS OBRAS SACRAS**

Este capítulo constará da análise das composições sacras mais divulgadas de Leo Schneider, as que, ultrapassando a barreira do tempo, ainda têm uma modesta divulgação em alguns meios musicais na cidade de Porto Alegre. Ali, onde o compositor nasceu, viveu e trabalhou e em algumas poucas comunidades religiosas do centro do Brasil, suas obras foram executadas e admiradas, comprovando a qualidade das mesmas pela lembrança de algumas pessoas mais velhas, as quais puderam de alguma forma participar e mesmo se emocionar diante da mensagem sonora e singela criada por Leo Schneider. Iniciaremos por um de seus oratórios.

#### **3.1 Oratório São João Batista**

Antes de analisar esta composição, citarei uma apreciação do bispo Natanael Nascimento, por mim já citado no primeiro capítulo e que, ao conhecer pessoalmente Leo Schneider em 1945 e ouvir o maestro e coral cantarem a partitura provavelmente de “O Calvário,” disse: “cristão convicto, alma crente e dedicada ao Senhor, sempre votado à divulgação das verdades eternas da revelação. Seus oratórios difundiam o

Evangelho, juntando-lhe à letra, música pura e de indiscutível inspiração divina”.<sup>89</sup> O oratório foi composto em 1946 e é o segundo na ordem cronológica dos cinco oratórios compostos por Leo Schneider, sendo considerado por muitos o melhor e mais significativo como obra musical dedicada às comunidades cristãs das quais Léo participou, mas tendo sido apresentado também em teatros como o Municipal de São Paulo,<sup>90</sup> em igrejas diversas, como a Metodista Central de Belo Horizonte<sup>91</sup> ou a Igreja Martin Luther em Porto Alegre (2005).

É uma composição sacra tradicional para coral e órgão, permitindo a adição de instrumentos indicados na partitura, o que já indica a intenção do compositor para que a peça pudesse servir regularmente para a igreja ou para ocasiões e ambientes onde fosse possível uma maior inclusão de instrumentistas. O oratório nos narra a história do pregador João Batista. Consta de oito secções, a saber: João Prega no Deserto, João Anuncia a Vinda de Jesus, O Batismo de Jesus, Prisão de João Batista, João Envia Dois Discípulos Seus a Jesus, Jesus Fala à Multidão Acerca de João, A Morte de João Batista e Invocação.

### 3.1.1 *João prega no deserto*

Como Leo aborda o tema da pregação de João no deserto como ponto de partida, ele optou por iniciar a obra com uma introdução de carácter majestoso, lento, com uma melodia envolvente, solene, própria para um anúncio importante, que confere certa característica do período musical correspondente ao romantismo italiano do século XIX, representado pelo compositor Giuseppe Verdi (1813-1901).

---

<sup>89</sup> NASCIMENTO, Natanael Inocêncio. **São João Batista- Oratório de Leo Schneider**. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1966.p.5

<sup>90</sup> NASCIMENTO, 1966, p.6

<sup>91</sup> NASCIMENTO, 1966, p 6

Mas dentro das obras mais conhecidas do referido período não vamos encontrar uma composição semelhante, pois temos pronunciadamente caracteres musicais já bem definidos de Leo Schneider nesta abertura e que iremos ver no decorrer deste ponto.

Sem grande sofisticação e simplificando caminhos musicais Leo coloca as notas numa espécie de marcha, que ao mesmo tempo provoca emoção ao ouvirmos e nos conduz em pouco tempo ao objetivo principal, que é a narrativa musical em torno da figura de João Batista. Um conjunto de acordes caminha alternadamente entre dois tons relativos, onde o empréstimo modal<sup>92</sup> é utilizado de maneira simplificada, sem o emprego de muitas notas de passagem ou cromatismos, que desde a época de Bach e Haendel, passando posteriormente por Mozart, Beethoven e os compositores do período musical romântico, foram largamente usados.

Isto já reflete uma escolha do maestro Leo e empresta um caráter firme e decidido na arquitetura musical desta introdução e que vai permanecer até o final do oratório. Após pequena cadência surpreendentemente trocando o acorde maior pelo menor e encerrando com fermata<sup>93</sup> inicia um allegretto para cordas que vai emprestar um caráter mais leve e gracioso, dado ao emprego do stacatto e de um ritmo bem ao estilo da segunda metade do século XVIII, lembrando Clementi (1752-1832) ou mesmo Haydn (1732-1809). Parece justificar-se esta mudança de estilo da seguinte maneira: os acordes iniciais, como dissemos antes, possuem um caráter majestoso e que dá a idéia de como Leo Schneider encarava o assunto que o mobilizou para escrever a composição, ou seja, a narrativa da história de João Batista era algo importante, imponente, grandioso e que precisava ser anunciada desta maneira musical.

---

<sup>92</sup> Utilização em um tom de acordes do tom homônimo.

<sup>93</sup> Espécie de parada em determinada nota: suspensão.

O allegreto é um prenúncio de que algo interessante e com conteúdo profundo vai ocorrer, mas com sinais de felicidade. Pois Leo nos lega este trecho saltitante que em seguida passa para uma melodia mais misteriosa com revezamento dos instrumentos flauta, oboé, clarinete e segundos violinos, para retornar a primeira melodia em stacatto e concluir com uma cadência vibrante e que repentinamente acaba num quase pianíssimo.

A expectativa é preenchida por música mais calma e reflexiva, pois inicia uma narrativa da trajetória de João Batista até chegar ao deserto e ouvir a voz de Deus. O recitativo é feito pelo barítono, numa região média da voz e com o caráter simples e homofônico que sempre caracterizou os oratórios mais importantes, diferentemente da ópera, a qual desenvolveu o estilo “bel canto,<sup>94</sup>” tanto nas principais árias como nas partes narrativas.

O narrador situa o ano dos acontecimentos como sendo o de número quinze do império de Tibério Gaspar e quando governava a Judéa Poncio Pilatos, com os tetrarcas, Herodes, Felipe e Lysâneas. Segue uma voz feminina de soprano dizendo de uma maneira mais pungente e preparando um tom menor, que sendo Anás e Caifás os sumos sacerdotes veio no deserto a palavra de Deus a João, filho de Zacarias. Ora, Leo Schneider repentinamente orienta a melodia tranqüila do barítono narrador para outra revestida de certa seriedade e que além da preparação musical também prepara para o anúncio decisivo por parte de João. Este havia percorrido toda terra ao redor do Jordão pregando o batismo do arrependimento para remissão dos pecados. Musicalmente isto é expresso pela bela melodia da soprano na qual o compositor usa seus conhecimentos dramáticos do uso dos acordes para criar uma atmosfera de envolvimento entre a narrativa e a comunidade. Isto é concebido de

---

<sup>94</sup> Estilo de canto desenvolvido especialmente pelos italianos no período barroco e posterior.

uma maneira simples, mas profunda em seu conteúdo, pois Leo faz primeiro com que nos atenhamos a esta melodia diferente musicalmente das anteriores para podermos ouvir melhor a mensagem de João que está sendo anunciada.

Nesta confluência musical e religiosa culmina a primeira parte do oratório após a narradora anunciar o que João Batista disse: Arrependei-vos, arrependei-vos, porque é chegado o reino dos céus. Aqui aparece o talento de Leo Schneider para compor melodias de acordo com a situação mais ou menos dramática, e onde o coral apresenta um tema de caráter lírico, belo, profundo e reflexivo, com um uso bem articulado das notas, lembrando certo caráter oriental.

Após a exposição do tema, o órgão repete o tema suavemente num intermezzo<sup>95</sup> para voltar o coral no dueto contrapontístico de vozes femininas e masculinas. Então é finalizada a parte principal num súbito pianíssimo nas palavras “arrependei-vos” e “por que é chegado”, arremetendo em seguida para um fortíssimo em “reino dos céus”, ao melhor estilo de Bach e Haendel.

Veja na página a seguir um trecho da partitura do oratório São João Batista que dá uma amostra do estilo melódico empregado por Leo Schneider em suas composições sacras bem como a influência recebida dos compositores barrocos expressa ao final do exemplo.<sup>96</sup>

### 3.1.2 *João anuncia a vinda de Jesus*

Este trecho do oratório mostra a preocupação de Leo Schneider com a educação religiosa e que ele deixa evidente em sua própria música. Ele coloca como fator de unidade entre cantores e a comunidade um intenso diálogo no qual

---

<sup>95</sup> Parte intermediária da música.

<sup>96</sup> SCHNEIDER, Leo. **SÃO JOÃO BATISTA: ORATÓRIO**. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1966. Partitura.

musicalmente vai se esclarecendo a vinda de emissários dos judeus para saber quem era João.

AR - RE PEN DEI - VOS AR RE PEN DEI - VOS PORQUEÉHE

AR-RE PENDEI VOS AR-RE PEN DEI- VOS

GA DO O REI NO DOS CÉUS AR-RE PEN DEI - VOS AR-RE PEN

POR QUEÉCHE GA DO O REI NO DOS CÉUS

DEI - VOS PORQUEÉHE GA DO O REI NO DOS CÉUS AR-RE PEN

AR-RE PEN DEI- VOS POR QUEÉCHE GA DO REI NO DOS CÉUS

DEI - VOS AR-RE PEN DEI - VOS PORQUEÉHE GA DO O REI NO DOS

AR-RE PEN DEI VOS AR-RE PEN DEI-VOS POR QUEÉCHE GA DO O

CÉUS AR-RE PEN DEI - VOS AR-RE PEN DEI - VOS PORQUEÉHE

REI NO DOS CÉUS AR RE PENDEI- VOS POR QUE É PORQUEÉHE

GA DOO REI NO DOS CÉUS AR-RE PEN DEI-VOS

GA DOO REI NO DOS CÉUS

PORQUE CHE GA DO O REI NO DOS

POR. QUE CHE GA DO O REI NO DOS

CÉUS!

CÉUS!

Figura 1: Trecho- ARREPENDEI-VOS.

A parte didática nesta segunda parte é maravilhosa, pois consegue como que atrair a comunidade ao canto, propondo com que participe ativamente em vários trechos claramente indicados e destinados a isso.

João anuncia a vinda de Jesus e isso acontece primeiramente com uma suave introdução pelo registro de cordas do órgão no tom de ré maior seguida do pequeno recitativo da voz feminina de soprano. Esta voz diz que “os judeus mandaram de Jerusalém sacerdotes e levitas para que perguntassem a João, confessando ele:- Quem és tu?”

João responde: “Não sou o Cristo”. Isso é encadeado num diálogo entre as vozes femininas e masculinas numa marcha quase triunfal em moderato. No tom da dominante, que é um tom subordinado ao principal, as vozes femininas questionam: - “Então quem és? És tu Elias?”(acreditando que João fosse a reencarnação do profeta esperado). As vozes masculinas que representam João entoam de maneira vigorosa numa falsa cadência ao tom relativo: “Não sou! Não sou!” Ao que as vozes femininas pedem a resposta:- “És tu profeta?” Agora as vozes masculinas (de João) cadenciam: “Não! Não”. Esta parte no melhor estilo tradicional é repetida para firmar o canto e a seguir uma voz feminina indaga a João: “Quem és? Que dizes de ti?”

Começa um andante suave no qual o coral representando João entoa uma melodia bonita e em estilo clássico que lembra Haydn: -“Eu sou A voz que Clama no Deserto. Endireitai o caminho do Senhor”. Então a mesma frase é repetida, porém de maneira mais enfática e através de elementos musicais que servem para dar ênfase à uma determinada passagem: - “Eu sou a voz que clama no deserto: Endireitai o caminho do Senhor”!

Depois vem um recitativo de soprano referindo-se ao profeta Isaías. -“E os que tinham sido enviados eram dos fariseus; e perguntaram-lhe e disseram: Por que por que batizas, se tu não és não és o Cristo, nem Elias, nem o profeta? Por que batizas, por que?” Estas interrogações de esclarecimento são entoadas numa marcha cadenciada pelo coral e que lembra um estilo de hinos americanos do séc. XIX, os quais tinham certo romantismo à maneira de Schubert e dosados com um pouco do gospel.

Agora a música é suavizada pela voz de João Batista e que é confiada à interpretação das vozes femininas, num canto doce e melancólico, em tom menor



homônimo e que se utiliza do modo aeólio<sup>97</sup>, conferindo-lhe certo caráter medieval: - “Eu batizo com água; mas no meio de vós está um a quem vós não conhecei”. Neste momento o tenor assume a voz de João e anuncia: - “Este é aquele que vem após mim e que é mais poderoso que eu do qual eu não sou digno de desatar as alparcas”.<sup>98</sup> A melodia repentinamente faz uma modulação de volta ao tom maior. Então o órgão anuncia um estilo vivace e o coro entoa triunfalmente: - “Este vós batizará com o Espírito Santo”. É um canto que nos remete imediatamente ao estilo festivo de Haendel e que é cortado bruscamente por um pianíssimo onde o coro diz: - “E com fogo”. A seguir cresce novamente para quase em triunfo repetir: - Este vos batizará com o Espírito Santo. Então o coro arremete majestosamente: “E com fogo!”

### 3.1.3 O Batismo de Jesus

Para comentar e analisar esta parte eu lembrarei o que coloquei no capítulo primeiro desta dissertação, quando o pastor Ricardo Nör referiu-se ao jeito de Leo Schneider transmitir seus ensinamentos evangélicos: com carinho e afetividade, tanto dele como de sua esposa Maria Helena. Isto de certa forma aparece no tratamento musical que o maestro empregou para compor algo singelo, simples e bonito e que pudesse transmitir assim a mensagem do Cordeiro de Deus.

Nesta secção do oratório Leo Schneider emprega seu amplo conhecimento das formas musicais, elaborando como introdução quase como que um “*pas de deux*” dançante, em compasso ternário, singelo e onde a voz feminina anuncia que “No dia seguinte, João viu a Jesus, que vinha para ele e disse”; “Eis o Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo”. No final desta melodia simples repentinamente o tom

---

<sup>97</sup> Tipo de escala musical grega.

<sup>98</sup> Tipo de sandálias citadas na Bíblia. Bíblia online. net, entrada em 20/11/2008.

torna-se menor e meio sombrio, passando para um ritmo lento, marcado e quaternário, onde os trombones preparam para a melodia “Cordeiro de Deus”, entoada pelo coro.

Aqui Schneider nos emociona com linda melodia, que, mesmo com características européias que nos lembram Mozart, assina um misto de simplicidade, pureza e beleza, que resulta em algo profundo, com certa brasilidade expressa na repetição. Brasilidade na verdade vinculada de certa maneira com uma maneira de Villa-Lobos, de adicionar uma voz de soprano sobre a polifonia coral e dando um toque pungente e que lembra certas melodias populares brasileiras da época com origem ibérica. Em última análise é puro Leo Schneider criando música inspirada por este belo episódio bíblico.

Um acorde repentino na dominante do tom relativo traz um recitativo de soprano e que anuncia: “E aconteceu que como todo o povo se batizava, sendo batizado também Jesus, orando Ele, o céu se abriu e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma de pomba; e ouviu-se uma voz do céu que dizia”. A partir de “e o Espírito Santo” a voz de baixo assume a melodia, a qual de repente torna-se maior para caracterizar a parte a seguir.

A soprano entoa uma melodia lenta e com alegria justaposta ao “pas de deux” inicial e que diz: “Tu és meu filho amado, em Ti me tenho comprazido”. A seguir o coro repete a melodia e em pianíssimo encerra-se esta parte com acordes do tom inicial.

### 3.1.4 *Prisão de João Batista*

Nesta parte Leo Schneider elabora um trecho curto e que se apóia no relato das maldades praticadas por Herodes. Para tanto ele preocupa-se em fazer algo simples e sombrio, iniciando com uma introdução instrumental que parece anunciar alguma coisa ruim, e isto em seguida se confirma musicalmente através de um diálogo entre o recitativo do baixo, o coro e o órgão.

O solista anuncia a voz de João que disse a Herodes não ser lícito possuir a mulher do irmão, e isto é reforçado pelo coro. Em seguida o órgão faz a devida intervenção para preparar a fala sobre outras leviandades cometidas por Herodes, como prender João Batista. Mas ao mesmo tempo Herodes temia o povo, pois se matasse aquele que consideravam profeta haveria uma reação. Então o órgão arremete energicamente para uma seqüência de acordes que põem fim nesta secção dramática, de maneira decidida e forte.

### 3.1.5 *João envia dois discípulos seus a Jesus*

Como nesta parte a relação entre Jesus Cristo e os discípulos torna-se o assunto principal, Leo Schneider volta a usar a voz feminina para um episódio mais terno e que é precedido de doce introdução pelo órgão. Como Jesus havia terminado suas instruções aos doze discípulos, partiu para ensinar nas cidades deles. Então João, do cárcere, enviou dois discípulos seus para perguntarem - És tu aquele que há de vir, és tu aquele ou esperamos outro? E o coro é quem canta vibrantemente esta pergunta, demonstrando esperança perante a incerteza.

A música repentinamente fica calma para falar dos milagres de Jesus através da voz do barítono e segue-se uma melodia bonita, tranqüila, entoada pelo coro e dizendo que os cegos vêm, os surdos ouvem e os coxos andam. Então o órgão termina pungentemente o trecho, parecendo evocar algo um tanto meditativo, para subitamente dar lugar a um acorde e uma marcha triunfal que diz dos bem aventurados que crêem em Cristo e não se escandalizam.

Importante é observar que as duas melodias entoadas pelo coro neste trecho são feitas para o público ou a comunidade cantar. Melodias com caráter comunitário, acessível, simples, envolvendo litúrgica e didaticamente a comunidade na ação e levando sempre a marca de Leo Schneider, que faz músicas de estilo tradicional e ao mesmo tempo pessoais e com caráter brasileiro.

### 3.1.6 *Jesus fala à multidão acerca de João*

Quando Leo disse que a Escola Dominical era a igreja em reflexão, como foi apontado no primeiro capítulo desta dissertação, ponto 1.1, procurou mostrar seu pensamento sobre a educação religiosa, pois achava que o culto era um momento prioritariamente de adoração e que deveria haver outro momento para reflexão a respeito dos assuntos religiosos. Na Escola Dominical Leo procurou pensar sobre alguns assuntos da religião que lhe interessavam para poder transmitir este conhecimento para as crianças principalmente. Mas aqui nesta parte do oratório caracteriza-se a reflexão, pois Jesus explica para a multidão quem era João, falando sobre trajes e sobre simplicidade, ao mesmo tempo em que fala do anjo enviado pelo Senhor: e Leo parece refletir musicalmente também, como que levado a criar um ambiente musical para tal.

Quando violinos e depois madeiras entoam primeiramente no tom relativo menor uma introdução lenta e com ares novos musicais, onde desponta o estilo peculiar a Leo Schneider, simples e direto, ao mudar melodias do tom maior para o menor e vice-versa sem preparação musical. Em seguida vem o aparecimento de dramática melodia em bel canto conferida ao tenor.

Após a saída dos mensageiros de João, Jesus fala para a multidão sobre João Batista: -“Que saístes a ver no deserto? Uma cana abalada pelo vento?” Ao que é contraposta a voz de barítono numa melodia menos incisiva: -“Mas que saístes a ver? Um homem trajado de vestidos delicados? Eis que os que andam com preciosos vestidos, e em delícias, estão nos palácios reais.”

O tenor novamente assume a posição dramática: -“ Mas que saístes a ver? Um profeta? Sim, vos digo, é muito mais do que profeta. Este é aquele de quem está escrito:” Ou seja, num diálogo musical de duas vozes com diferentes cores e estilos também diferenciados, Leo Schneider confere interesse no episódio dramático que está por acontecer, através de certa dualidade das vozes, como que tentando demonstrar ao mesmo tempo calma e ação.

O que está escrito, na fala de Jesus, então é explicado pelo coro. Schneider utiliza-se de recursos composicionais voltados ao canto de massa: triunfo marcial em compasso ternário, estilo clássico e com empolgação, de modo que aqui o público possa cantar: -“ Eis que envio o meu anjo diante da tua face; o qual preparará diante de ti o teu caminho.”

### 3.1.7 A morte de João Batista

Nesta parte me parece ficar invertida a ordem de importância entre ensinamento religioso e música, pois valorizando mais o aspecto musical Leo Schneider preocupa-se em criar um ambiente de cores contrastantes com o intuito de descrever um ambiente pesado e sombrio, mas disfarçado de luxúria e dança. Um alegre moderado ao órgão dá inicialmente a idéia de algo alegre e neste momento a voz feminina fala do aniversário de Herodes, anunciando que a filha de Herodias dançaria na frente do tetrarca. Então Leo Schneider utiliza uma célula pentatônica<sup>99</sup> para caracterizar de maneira estilizada na sua visão a cultura semita da época, explicando que a dançarina agradou a Herodes. Subitamente um acorde inesperado interrompe a dança e o baixo diz que Herodes prometeu em juramento dar para a filha de Herodias o que ela quisesse. Ela previamente orientada pela mãe pede dramaticamente, num estilo bel canto italiano, a cabeça de João num prato.

Neste momento Herodes aflige-se, o que é recitado pelo baixo brandamente, mas em vista da promessa e do juramento e também dos presentes ordena que se lhe desse. O coro entoia uma melodia modal um tanto pesada anunciando a ordem de degolar João. Em seguida seguem-se sombrios acordes e uma marcha prepara a fala do baixo, só que desta vez ela é realizada num tom maior de mi e repentinamente o recitativo acontece em mi menor, como que anunciando algo surpreendente e triste.

Parece que tudo se encaminha para um final sombrio quando a voz do baixo anuncia que a cabeça de João Batista foi trazida num prato para a jovem que em seguida a levou a sua mãe. Aí o coro canta em adágio uma melodia pungente bem no estilo de Leo Schneider e que sempre parece reviver o estilo de modinha brasileira da

---

<sup>99</sup> Trecho de escala musical oriental com cinco sons.

época. Isso acontece em si menor, sendo dito que chegaram os discípulos de João, levando seu corpo para sepultamento. A melodia cresce dramaticamente quando o coro vai para as notas agudas e emite fortemente: “E o sepultaram!” Então o órgão toca quase que solenemente tercinas em dominante e realiza a cadência.

Parece-me que aqui é intenção clara de Schneider fazer a comunidade cantar e participar nesta parte bem dramática do enterro de João Batista, o que o faz plenamente do ponto de vista musical. É um final melancólico, solene e grandioso ao mesmo tempo, onde a personalidade musical de Leo Schneider afirma-se totalmente, envolvendo a quem ouve os acordes finais deste episódio.

### 3.1.8 *Invocação*

O coral domina esta parte com participação efetiva e marcante. Nota-se uma preocupação didática de Leo em encerrar a composição de maneira integrada e participativa, onde a comunidade e os músicos cantam conjuntamente uma música de caráter glorioso, de louvor e vitalidade, de maneira a convidar o ouvinte a ser participante ativo. Esta Invocação final aponta o conhecimento de Leo Schneider das formas musicais a ponto de elaborar um intróito a maneira de Haendel para depois simplificar singelamente o conjunto, conseguindo uma síntese prática e musicalmente extremamente feliz. –“Onipotente Deus, por cuja providência teu servo João Batista foi enviado a preparar o caminho de teu filho nosso Salvador”’: Estas palavras estão colocadas num contexto musical barroco, no qual Leo passa de Haendel rapidamente a Bach, com a exploração mais detalhada da harmonização por dominantes secundárias<sup>100</sup> e terminando a primeira parte numa surpreendente cadência ao estilo

---

<sup>100</sup> Tipo de acordes musicais não pertencentes ao tom principal do trecho musical.

século XIX, onde um acorde caracteristicamente muito usado na época (uma inversão de um acorde, chamada ora sexta francesa, ora sexta alemã) define a expressão “pregando arrependimento”.

O tom relativo menor serve novamente para abrigar um contexto meditativo e reflexivo, onde uma simples e bem elaborada melodia nostálgica, ou seja, Leo Schneider puro, fala dos ensinamentos legados por João. Um contraponto duplo entre vozes masculinas e femininas é desenvolvido para dizer: -“ Faze com que sigamos de tal modo a sua doutrina e santa vida, que nos arrependamos segundo a sua pregação e ao seu exemplo falemos sempre a verdade, repreendamos com firmeza os vícios e sofram com paciência por amor da verdade: mediante Jesus Cristo, nosso Senhor”.

Toda esta parte foi justaposta a uma melodia longa, repleta de saltos, mas ainda num contexto simples, de maneira a possuir ainda um caráter de acessibilidade e que finaliza suavemente junto com o órgão. Segue-se um Amém em cânone e depois vertical, onde se percebe a grandiosidade de Haendel expressa na Aleluia do oratório “Messias” <sup>101</sup>, porém, com sugestões de estilo de Schneider, sem grandes desenvolvimentos e caracterizando uma melodia sempre com traços de brasilidade. Estamos diante de uma composição final que consegue ser ao mesmo tempo eloqüente grandiosa e sintética, pois Leo Schneider nos dá uma lição de como simplificar o conhecimento. Ele faz as vozes se dirigirem majestosamente a Deus e à humanidade, mas primordialmente à comunidade que está presente no momento. Pois é nítido o espírito de uma grandiosidade musical unida a uma extrema simplicidade, onde Leo encurta um caminho musical que certamente Bach e Mozart desenvolveram muito mais, conferindo, pois, o seu caráter a esta linda obra: a

---

<sup>101</sup> Composição de Haendel.



assinatura final de um homem profundamente religioso e munido de uma personalidade singela, despojada e ao mesmo tempo com personalidade marcante.

### 3.2 Kyrie Eleison

Esta composição de Leo Schneider data de 1941, portanto, anterior aos oratórios. Nela o maestro já mostra sua intenção de elaborar uma obra musical com características pedagógicas no sentido de transmitir ensinamentos religiosos e ao mesmo tempo integrar a comunidade no culto. Na parte superior da partitura está escrito: Texto da Liturgia Cristã e refere-se ao tradicional Kyrie da liturgia. Provavelmente pela maior simplicidade de sua estrutura, a qual contém três partes, Kyrie, Eleison<sup>102</sup>, - Christe, Eleison<sup>103</sup>, - Kyrie, Eleison, e é apresentada na parte inicial das missas, o compositor tenha escolhido esta forma musical como adequada aos seus propósitos de educar a comunidade através da música.

É uma composição sacra para coro e órgão e que parece ter sido elaborada para o canto comunitário, uma vez que não possui solos. Tem a simplicidade tanto valorizada por Leo Schneider, com um estilo pessoal que viria cada vez mais a ser identificado nas composições posteriores: uma justaposição dos estilos barroco e clássico com um estilo melódico brasileiro de sua época, muito provavelmente identificado com a modinha portuguesa. Inclusive já no início o compositor muda de tom, mas não faz nenhuma preparação para isso, o que seria de esperar pela tradição da música tonal. Talvez ele tenha intuído uma simplificação do conteúdo musical para não ficar um tanto sofisticado e assim torná-lo mais fácil de cantar.

---

<sup>102</sup> Senhor tende piedade de nós.

<sup>103</sup> Cristo tende piedade de nós.

A segunda melodia deste Kyrie é mais triste e lenta, contrastando com o estilo mais vibrante da primeira. A seguir Leo utiliza a frase- Cristo tem compaixão!- num pequeno e virtuosístico trecho musical. Finaliza com a melodia inicial e entoa majestosamente Amém! Portanto, ele usou uma forma circular, onde num conjunto A-B-A, ou seja, parte um, parte dois e novamente parte um, de maneira simplificada conseguiu um resultado belo e de efeito. Na verdade uma composição sacra brasileira, não atrelada às correntes de música sacra vigentes na época, como mostramos no capítulo um e marcadamente ao estilo de Leo Schneider.

Veja na página seguinte trecho da partitura original do Kyrie, onde se pode notar a mudança tonal repentina e a segunda melodia citada como de caráter melancólico.

# Kyrie Eleison

Texto: Da Liturgia Cristã

Música: Leo Schneider, 1941

*Maestoso* *Órgão e coro*

S/C *f* *ff* *p*

T/B *f* *ff* *p*

Se-nhor, tem com-pai-xão! Cris-to, tem com-pai-

6 xão! Se-nhor, tem com-pai-xão, com pai-xão de nós!

11 Se-nhor tem *f* *ff*

Se-nhor, tem com-pai-xão! Se-nhor, tem com-pai-xão! Cris-to, tem

16 com pai-xão de nós! *Lento pp* Ó, Se-nhor, tem

20 com-pai-xão com-pai-xão! *ff* Ó, Se-nhor, tem com-pai-xão!

24 *pp* *ff*

Ó, Se-nhor, tem com-pai-xão, com-pai-xão! *ff* Ó, Se-nhor, tem

Figura 2: primeira parte do Kyrie

### 3.3 O Sermão da Montanha

Esta composição datada aproximadamente do início da década de 1940 é baseada num capítulo da narração sobre Jesus Cristo descrita no Evangelho de Mateus 5.1 e que aborda o discurso proferido por Jesus no qual ele aborda princípios de conduta ética e moral que regem a humanidade, pondo em prática a vontade de Deus e levando à libertação. Isto por si só justifica a escolha do maestro do tema, pois a educação pela fé sempre foi uma preocupação sua, conforme procuramos evidenciar no capítulo 2.2. Ali me refiro mais especificamente ao envolvimento do maestro com a educação religiosa, e também como músico a serviço da religião. Este assunto está em direta relação com sua atuação e preocupação com a igreja, partindo destas questões comunitárias e práticas, como motivo para suas criações musicais.

Na introdução musical aparece a palavra *dolce* em italiano, caracterizando um caráter afetivo, com melodia simples e que mais uma vez mostra em Leo Schneider um estilo de composição nítido, pois, ao ouvirmos as primeiras notas notamos semelhança com trechos do oratório São João Batista e de outras obras suas. Quando Jesus viu a multidão e subiu à montanha para proferir seu discurso e ensinar as pessoas, ele falou das Bem- Aventuranças, as quais anunciam a verdadeira felicidade, a proclamação da plena libertação e a vinda do Reino de Deus. Leo Schneider compôs somente em torno desta parte e utiliza solos e duetos, preferindo não usar o estilo mais grandioso do coral.

“Bem- aventureiros os que têm um coração humilde”, primeira parte do sermão, é um solo em melodia lânguida, suave, simples e cantável. É em modo menor, o que lhe confere certa nostalgia, aliás, uma característica quase que

onipresente na obra sacra de Leo Schneider. Na segunda parte, onde o sermão refere “bem-aventurados os que choram,” Leo usa o tom relativo maior, ou seja, a característica agora é um pouco mais alegre, a julgar pelas notas escritas. Parece intencional a mudança de característica, pois aí talvez Leo tenha refletido sobre “os que choram” e concluído que musicalmente seria interessante expressar o restante da frase, “porque serão consolados” como algo alegre e compensador. Este trecho lembra um pouco Mozart com suas modulações de tonalidade constantes. Faço aqui um comentário de caráter programático por parte de Schneider e baseado apenas na análise musical e literária.

O próximo trecho é construído sobre a frase “bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra”, continuando a tonalidade maior e o mesmo compasso anterior ternário. Trata-se de uma melodia alegre e cantável de oito compassos apenas, quando a anterior possuía doze. Talvez pelo fato de que Leo tenha precisado de um pouco mais de expressividade no trecho antecedente, neste ele economiza modulações e simplifica consideravelmente o estilo melódico. Mas termina subitamente no tom da dominante, que musicalmente deixa a sensação de que algo ficou suspenso e que virá provavelmente uma mensagem importante.

Realmente isto se confirma, pois, retornando ao tom principal, o maestro nos diz sobre “bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, pois eles serão fartos.” Como ele nos diz isso? Através de alegre melodia como a anterior, porém, mais elaborada e mais majestosa, que lembra um pouco certas melodias de óperas da segunda metade do século XIX. Parece existir uma preocupação do compositor com a palavra justiça e Leo lhe confere uma melodia que consegue chamar nossa atenção e destacar-se frente à anterior.

No trecho seguinte, que fala sobre “bem-aventurados os misericordiosos, pois eles alcançarão misericórdia”, volta um estilo marcante de Leo, que é a melodia em tom menor e com caracteres de nostalgia e delicadeza, mas terminando repentinamente na tonalidade maior. Aqui convém fazer uma observação sobre o estilo melódico empregado pelo compositor, em que observamos melodias semelhantes ao panorama musical brasileiro de sua época. No capítulo primeiro nos referimos aos compositores Villa Lobos, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone, os quais inseriram, entre outros, características nacionalistas em suas composições, através de ritmos brasileiros e harmonizações e melodias revestidas de um caráter às vezes ligado com a música popular brasileira daquele tempo. Em Leo Schneider também se percebe isto, nem tanto no ritmo, mas em alguns trechos melódicos carregados de intervalos melódicos dolentes como na modinha portuguesa que tanto nos influenciou.

Voltando ao Sermão da Montanha, no trecho seguinte Leo volta para a tonalidade maior e mais alegre na melodia composta em torno das palavras “bem-aventurados os limpos de coração porque eles verão a Deus”. É utilizado um estilo mais barroco, com um compasso muito empregado por Haendel e Bach, o 6/8 e que era utilizado por danças populares da época.

O trecho “Bem-aventurados os pacificadores, porque eles serão chamados filhos de Deus” tem uma melodia que mostra mais uma vez Leo Schneider usando o compasso ternário lento e a melodia impregnada do estilo ibérico com a chamada escala menor harmônica, que é uma herança moura. Embora os italianos utilizassem esta escala em suas composições para canto, os povos ibéricos e por consequência os brasileiros a usaram sempre com mais insistência, não fugindo a este costume o compositor Leo Schneider. Esta melodia é de uma simplicidade e beleza típicas de

Leo, sendo curta, de caráter bem cantável e com umas pequenas sugestões de recitativo, quando o compositor usa notas rápidas com muitas sílabas.

Agora Leo volta para um estilo triunfante: ao compor sobre “bem-aventurados os que têm sido perseguidos por causa da justiça, pois deles é o Reino dos céus,” o compositor cria uma melodia totalmente voltada para o estilo operístico italiano do século XIX, mas incrivelmente ainda é Leo Schneider! Percebem-se algumas notas muito usadas pelo compositor naquele jeito peculiar seu e que o identificam. Então repentinamente a melodia assume um tom mais dramático e recitativo ao anunciar “bem-aventurados sois quando vos injuriarem, vos perseguirem e mentindo disserem todo o mal contra vós, por minha causa”. Mostra uma preparação para o trecho final ao anunciar musicalmente o fato da composição se dirigir ao seu final, pois esta súbita mudança para um sentido mais dramático nos prende a atenção.

Comprovando e coroando todas estas melodias anteriores, Leo Schneider usa um coro de solistas para reforçar sua melodia final marcante, na qual ele pretende que a comunidade participe com devoção e entusiasmo dizendo as palavras: “Alegrai-vos e exultai, porque é grande o galardão nos céus, pois assim perseguiram os profetas que existiram antes de nós.” É um fecho muito bem construído e de uma simplicidade e cantabilidade próprias de Leo Schneider, que nos proporciona mais uma vez seu estilo que congrega o compasso ternário, a melodia dolente, o pouco desenvolvimento temático, mas com a energia necessária para nos conduzir à emoção de cantar a palavra do evangelho. É o compositor usando sua técnica e criatividade a serviço da transmissão do Evangelho através da linguagem musical. É a música usada com arte como instrumento de educação para a fé.

Abaixo está um trecho das bem-aventuranças em que Leo nos dá uma amostra de simplicidade e alegria.

40 Solo III

Bem - a - ven - tu - ra - dos, bem - a - ven - tu - ra - dos os man - sos, os man - sos por que

*f piú mosso*

46

e - les her - da - rão, her - da - rão a Ter - ra.

Léo Schneider O Sermão da Montanha 3

Figura 3: Terceira parte do Sermão da Montanha

### 3.4 Magnificat

Esta é uma composição datada de 1962, na qual Leo Schneider utiliza o texto escrito em Lucas 1.46, sobre Maria e onde a maturidade do compositor aparece na forma musical, com um desenvolvimento temático e melódico bem mais significativo que suas obras anteriores. O estilo permanece, porém, agora carregado de novos matizes musicais em se tratando de Leo Schneider, pois aqui o compositor desenvolve mais minuciosamente a melodia, alternando o caráter de recitativo com o puramente melódico.



Não há uma preocupação de manter um pequeno trecho musical onde seja possível a comunidade cantar participativamente e sim de estender a melodia conforme a narrativa. Desde a expressão “minha alma engrandece o Senhor” até “me chamarão bem-aventurada” a música segue o padrão constante em Leo, com dolência e certa objetividade no sentido de simplificar. Mas a partir da expressão “porque grandes coisas me fez o Poderoso” a música ganha contornos mais dramáticos e expressivos, adequando-se conforme a narrativa de Lucas e mostrando que aqui não houve uma preocupação com participação e integração comunitária, o que sempre foi característica de Leo.

Mas se perde esta característica, por outro lado ganha-se uma expressividade musical diferente, onde o compositor descreve musicalmente a trajetória de Maria até a fala “a Abraão e sua semente, para sempre” de forma caracteristicamente ao seu estilo musical, mas sem o caráter geral de sua obra sacra voltada para a educação religiosa e através da integração da comunidade com a música. Em outras palavras, parece mais uma composição voltada para a religião, porém, com o olhar na sala de concerto. Poderia se pensar também como se aqui o compositor desafiasse a comunidade a ampliar seus horizontes musicais. Veja na página seguinte a maturidade alcançada por Leo Schneider na composição sacra, numa melodia mais trabalhada em relação a outras melodias suas.

# Magnificat

de Maria

S. Lucas I, 46

Léo Schneider

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**System 1:** The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "A minha al ma\_en-gran-de-ce\_ao Se-nhor e\_o meu es-". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes.

**System 2:** The vocal line continues with "- pí-ri-to se\_a -le-gra em Deus meu Sal-va-dor Por-quan-to a-ten-". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

**System 3:** The vocal line has the lyrics "tou a hu-milda-de de sua ser-va Pois eis que des-de\_a-go-ra todás as ge-ra-". The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking and a slur over several measures.

**System 4:** The vocal line concludes with "ões me cha-ma-rão Bem-aven-tu-ra da. f Porque grandes". The piano accompaniment features an *eresc* (crescendo) marking and ends with a *fp* (fortissimo piano) dynamic.

Magnificat de Maria, em dô menor, de Léo Schneider

Figura 4: primeira parte do Magnificat.

### 3.5 Entrega teu caminho ao Senhor

O Salmo 37.5 estimula as pessoas a não desistirem em face de problemas graves. Leo Schneider, leitor assíduo da Bíblia, encontrou aqui um motivo para uma belíssima composição que representa sua sensibilidade artística em alto grau e a serviço de sua fé e de sua vontade de ensinar sobre o cristianismo. Aqui confluem aspectos musicais ibéricos, italianos, semitas, resultando em melodia fluente e brasileira, sobretudo.

Leo parece querer deixar sua alma cristã e bondosa fluir livremente, expressando sua simplicidade musical com relação às questões educacionais da religião, mas dentro desta mesma simplicidade ele emprega recursos melódicos e harmônicos um tanto diferenciados de outras obras sacras.

Um exemplo destes recursos é a manutenção da mesma tonalidade durante toda a música, o que não ocorreu nas músicas analisadas até aqui. Também a maneira de dispor as notas está um pouco diferente de outras obras, com o uso, por exemplo, do intervalo musical de sétima maior. Mas estas novas combinações musicais estão a serviço de uma musicalidade mais aproximada de sentimentos mais profundos e esta é a sensação que passa. Lembro que no capítulo um discuti a respeito dos compositores contemporâneos de Leo Schneider, os quais, ao escreverem música sacra, não tinham a preocupação de fazer composições engajadas num espírito comunitário e educacional, mas sim com uma tendência de caráter mais artístico e que apenas empregava a religião como temática. Ao contrário Leo compõe deliberadamente pensando na educação cristã através do seu ofício. E esta obra singela “Entrega teu caminho ao Senhor” é um bom exemplo desta sua intencionalidade. Nela Schneider elabora uma melodia nostálgica e reflexiva, quando

repete o refrão “confia nele” e faz uma figura musical de resposta ao serem ditas as palavras “e Ele tudo fará” que tem uma característica harmônica singela e cativante.

É o tipo de hino capaz de ser cantado com entusiasmo e louvor, o que de fato tem acontecido na proporção em que é executado e divulgado. Esta característica deste hino foi atestada pelo compositor Flávio Oliveira em conversa informal comigo comentando sobre a emoção e a receptividade com que as pessoas são tomadas quando da sua execução, e Flávio a executou diversas vezes.

Abaixo está o exemplo de melodia emotiva criada pelo compositor e atestando sua maturidade artística.

# Entrega o teu caminho ao Senhor

Salmo 37

Leo Schneider

*mf* En - tre - ga\_o teu ca - mi - nho ao Se - nhor, en - tre - ga\_o

4 teu ca - mi - nho ao Se - nhor *p* con - fi - a nE - le, con fi - a

7 nE - le con - fi - a nE - le con - fi - a nE - le *poco rall.* e E - le tu - do tu do fa

11 1. rá En - tre - ga\_o ral *p* En - tre - ga\_o teu ca - mi - nho ao Se - *rall*

14

nhor, *mf* En-tra-ga\_o teu ca-mi-nho ao Se-

*poco accel.* *mf* *rall.*

18

nhor *f* e E-le

*poco accel.* *f*

21

tu-do, tu-do fa-rá! *poco rall.* E E-le tu-do tu-do fa-

*poco rall.*

24

ná *dim.* *ppp* Tu-do fa-rá! *alargando* *mf* Tu-do fa-rá!

*dim.* *ppp* *alargando* *mf*

Leo Schneider

Figura 5: Entrega o Teu Caminho ao Senhor

### 3.6 Considerações finais

As obras sacras de Leo Schneider apresentam uma unidade musical e de propósito educacional religioso. Isto é mostrado ao longo do período em que estas composições foram elaboradas e podemos ver isto já no Kyrie de 1941, onde referimos em 3.2 sobre a escolha de formas mais simples e ao uso de material melódico definido como uma mistura de vários estilos, resultando em estilo próprio e adequado para maior participação da comunidade.

Outra característica recorrente nas obras é a dorlência e a nostalgia constantes em partes intermediárias de suas composições, principalmente quando o assunto focado inspira Leo a contrapor melodias neste estilo mais calmo a outras melodias de caráter mais vibrante. Em 3.1.2 abordo estes aspectos extremamente didáticos deste compositor, o qual se preocupa em usar sempre a sua música a serviço da transmissão do Evangelho para as comunidades cristãs nas quais participava.

Por último quero ressaltar a dedicação de Leo Schneider aos assuntos da fé, que sempre estiveram presentes em sua vida através do tempo empregado em compor sistematicamente obras para serem cantadas em grupo. Mas para serem cantadas nas comunidades em que ele atuava tanto pelas crianças como pelos adultos, pois Leo sempre procurou as crianças para ensinar a religião, como mostrou por exemplo, na Escola Dominical da Comunidade Evangélica de Porto Alegre Centro, e ao mesmo tempo chamou as famílias para congregarem nos cultos através da música.

## CONCLUSÃO

Ao chegar ao final deste estudo sobre o compositor Leo Schneider, verifico que é possível extrair alguns dados significativos do mesmo em função dos materiais coletados e analisados. Como não se trata de uma pesquisa definitiva sobre o autor, mas sim a primeira de caráter acadêmico, gostaria de reforçar a existência da pequena quantidade de dados sobre Leo, uma vez que até hoje poucos autores se ocuparam da obra e da vida do compositor. Assim este trabalho, apropriando-se do universo da teologia e da música, caracterizou-se, antes de qualquer coisa, por fazer um levantamento de temáticas e de propor um olhar analítico sobre a obra sacra deste importante compositor brasileiro, aspirando representar um primeiro passo para a abertura de novas pesquisas nesta faceta da música sacra brasileira, do protestantismo no Brasil e da vida e obra do maestro Leo Schneider.

Uma primeira possível conclusão é de caráter educativo e pedagógico, uma vez que Leo Schneider optou por uma carreira de professor, embora sem abandonar as de concertista e compositor, e como tal permaneceu até o fim de sua vida. Sua contribuição como educador religioso através da música é real e de um alcance ainda não avaliável pela pouca divulgação de seu trabalho.

Sim, podemos falar em pedagogia quando nos referimos às composições de caráter sacro de Leo. Pedagogia no sentido de estas composições fornecerem



material didático para a reflexão da transmissão da fé através da música, pois a cada trecho de um oratório seu, ou de algum hino e também nas peças avulsas, existe um conteúdo expresso que revela a preocupação e o cuidado por parte do compositor em transmitir ensinamentos da fé cristã e envolver a comunidade como participante direta através do canto ou como ouvinte construindo suas narrativas musicais de forma que um público musicalmente leigo possa participar da ação musical.

Por exemplo, quando Leo Schneider nos fala em João Batista, ele o faz através de uma composição musical bem construída do ponto de vista técnico, mas também cantável por um grupo de pessoas que não precisam possuir requisitos musicais profissionais para executar trechos da obra e acompanhá-la como um todo. Isto revela um compositor comprometido com a integração comunitária cristã. Seja na *Invocação* final com sua alegria, ou em *João Anuncia a Vinda de Jesus* com suas melodias líricas e simples, Leo consegue captar e compreender o espírito musical comunitário, espírito este que foi defendido por Lutero, conforme visto no capítulo dois, e fazer do canto um instrumento de educação na fé, união e participação das pessoas.

O estilo de ensinar de Leo Schneider é de um homem que foi educado em comunidade luterana e por isto é portador de método e disciplina. Sua metodologia de ensino sempre foi baseada na repetição contínua dos ensinamentos e isto está expresso em seu escrito didático *A missão da música sacra*, onde Leo nos diz que “a repetição é a mãe da aprendizagem e do culto ordeiro”. Outro ponto a ressaltar é que a maneira de Leo Schneider transmitir ensinamentos religiosos está anunciada no referido escrito da seguinte maneira: “A música sacra a serviço do Evangelho é exercida pelo canto congregacional (hino ou coral), pela liturgia e pelo canto artístico”.

Ora, se aplicarmos este conceito as suas composições sacras, veremos que existe a união entre o canto congregacional entendido como algo assimilável pela comunidade e o chamado canto artístico. Explicando melhor, Leo consegue fazer com que a comunidade possa entender e cantar participativamente no culto e ao mesmo tempo conferir um caráter de criatividade na música composta para tal. Para atingir este objetivo o compositor não se insere em correntes musicais presentes em seu tempo, porém, imprime sua personalidade para conferir uma marca de originalidade e principalmente de expressividade em suas composições sacras.

Importante é a atuação de Leo Schneider na Escola Dominical da Comunidade Evangélica de Porto Alegre Centro, onde deixou um legado precioso para a educação religiosa. Os testemunhos e documentos daquela época o apontam como um evangelizador através da música, algo que merece ser considerado e avaliado. Sua metodologia ali empregada era simples e consistia em dar palestras sobre assuntos bíblicos principalmente para um público de crianças, que em seguida eram ilustradas com muita música. Leo fazia com que as crianças cantassem hinos e cânticos religiosos num ambiente de muito carinho e afeto em que tinha a colaboração de sua esposa Maria Helena. Esta atuação produziu frutos e o testemunho do pastor Ricardo Nör, entre outros, está aí para comprovar.

Outro aspecto importante em Leo Schneider é sua atuação isolada e quase que única, uma voz no deserto, no meio da música sacra brasileira. É fácil verificar que quase não existem compositores em sua época que se dedicassem à composição de música sacra voltada para o canto comunitário. O que se observa é que compositores renomados compuseram obras de caráter religioso, porém, sem aquela marca inconfundível de Leo que é seu engajamento nas comunidades cristãs com as quais esteve envolvido.

O maestro esteve sempre ligado com as principais personalidades religiosas em seu estado e procurou sempre colaborar e ao mesmo tempo aprender sobre os assuntos da fé. Provavelmente então passou a manifestar sua vontade de usar seu conhecimento musical a serviço da religião, da educação religiosa e da liturgia para poder preencher um vazio existente no campo da composição de música sacra e ao mesmo tempo participativa.

Se esta foi sua vontade eu creio ter a capacidade de dizer que o maestro conseguiu seu intento. Pois hoje temos em mão, através de Anne Schneider, as partituras como legado musical de Leo Schneider, mas principalmente como legado da fé e da capacidade de ensinar. Penso que muitos anos ainda transcorrerão para a devida divulgação destas obras e uma melhor avaliação do seu conteúdo. Mas ao mesmo tempo fico feliz em saber que esta pesquisa poderá contribuir para que isto aconteça, na medida em que alguns dados contidos nela foram obtidos da simples audição de algumas obras do compositor. Explicando melhor, ao ouvi-las pude perceber melhor seu conteúdo e relacionar a parte exclusivamente musical com o que interessava a pesquisa, que era a educação religiosa através da música.

Embora eu não sendo pessoa oriunda ou ligada aos assuntos que dizem respeito à religião, creio ter conseguido perceber a profundidade da mensagem de caráter educativo por parte de Leo Schneider, a simplicidade contida em suas melodias, mas ao mesmo tempo com capacidade de provocar a reflexão no simples ouvinte ou no cristão convicto. Podemos dizer que sua música sacra é única, no sentido do conjunto de cinco oratórios ter sido composto na metade do século XX em meio a um vazio neste campo, e é única no sentido da originalidade criativa e com simplicidade, mas ao mesmo tempo com profundidade. Mas também é única no

sentido deste conjunto de cinco oratórios ser parte de um engajamento comunitário do compositor, visto como um músico a serviço da comunidade cristã.

Suas outras obras sacras que não os oratórios possuem o mesmo caráter, porém, são menores em tamanho, mas não em qualidade. Apenas têm um caráter mais prático, pois podem ser cantadas em várias ocasiões, ao passo que os oratórios requerem um aparato maior em termos de estrutura, e por isto são feitos para eventos religiosos especiais ou para também serem apresentados ocasionalmente em concertos.

Outra conclusão a que cheguei é que a obra sacra de Leo Schneider é única em termos de estilo e de criatividade. Ela difere da obra de seus contemporâneos, os quais, segundo Flávio Oliveira, buscavam rumos pré-modernistas (talvez à maneira dos românticos), modernistas ou da chamada música contemporânea de vanguarda da época. O estilo composicional de Leo Schneider incorpora influências de compositores clássicos, românticos e dos primeiros músicos denominados modernos ao raiar do século vinte. Leo procura adaptar-se ao estilo da sua época com liberdade musical e procurando imprimir uma marca pessoal, diferindo, portanto, dos seus colegas. Leo tinha muito conhecimento dos mais variados estilos musicais, e como adquiriu muita experiência regendo e tocando em concertos, teve à sua própria disposição as ferramentas necessárias para compor de maneira criativa, principalmente no que diz respeito aos seus oratórios. Foi legitimado pelas comunidades onde atuou pelo fato de haver criado estas obras para as próprias comunidades, tal como Bach, por exemplo, e de maneira diferente de outros compositores seus contemporâneos.

Acredito também que estas obras serão úteis nos serviços religiosos das comunidades luteranas, pois Leo Schneider é oriundo destas e sempre esteve

integrado e participante da educação cristã, como dirigente inclusive que foi da escola dominical da igreja matriz da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) em Porto Alegre. Creio que a obra sacra de Léo Schneider por sua qualidade musical e estética e contribuição no âmbito religioso e litúrgico deva continuar a ser pesquisada para que possa chegar aos ouvidos das pessoas que não conhecem seu significado, e conquistar o lugar que lhe é devido na musicologia brasileira.

Quero terminar este trabalho dizendo que muito me orgulho de ter sido aluno de Leo Schneider, embora apenas de piano e que tendo conhecido o mestre pessoalmente posso afirmar sobre seu bom caráter e sua dedicação total ao ensino. Devo também dizer seu nome hoje é reverenciado na instituição em que trabalho, pois todos os alunos de música que por mim passam lá sabem que aquele nome que está afixado na Escola de Música do IPA- IMEC é figura no mínimo importante para o ensino da música e seu uso como instrumento de transmissão da fé. Para pesquisadores e interessados em música sacra, em música em geral, para todos aqueles envolvidos com a educação para fé reitero que todo esforço no sentido de desvendar e divulgar a obra musical de Leo Schneider é tarefa necessária e gratificante. Leo Schneider é sem dúvida figura referencial na música sacra brasileira e tem importante papel e contribuição na musicologia brasileira.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. **Pequena História da Música. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.**

BANCO de Dados (Etno) Musicológicos e Hinológicos. Prof. Responsável: Dr. Werner Ewald. São Leopoldo. Disponível em < <http://www3.est.edu.br/cgi-bin/wxis>>. Acesso em 30/03/2008.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Música Sacra Evangélica no Brasil.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1960.

BISPO, Antonio Alexandre. Heitor Villa Lobos e a pesquisa da música sacra. **Revista Brasil Europa.** São Paulo: abril, 2001.

CANDÉ, Roland. **História Universal da Música** vol.1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música.** São Paulo: Ediouro-Tecnoprint, 2001.

CORTE REAL, Antonio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Movimento, 1984.

CREUTZBERG, Leonhard F. **Estou pronto para cantar.** Subsídios para a Hinariologia da IECLB. São Leopoldo: Sinodal, 2001

DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO. Biblioteca Nacional. **Um Piano como companheiro.** Disponível em <http://www.bn.br/fbn/musica/lorenzo/lorenzo/htm>

EWALD, Werner. “A música sacra protestante no Brasil: Um panorama dos primórdios à atualidade.” In: **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo: ASTE, no prelo.

EBELING, Gerard. **O pensamento de Lutero**. São Leopoldo: Sinodal, 1988.

ENCICLOPÉDIA DIGITAL MASTER ON LINE. **RENASCENÇA**. Entrada em 12/07/2008

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **Cantos para o Culto Cristão**. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

HEITZENRATER, Richard. **WESLEY e o povo chamado METODISTA**. São Bernardo do Campo/Rio de Janeiro: Editeo/Pastoral Benett, 1996.

JULIAN, John. **A Dictionary of Hymnology**, Revised Edition, Vol. 1, New York, N. Y., Dover Publications, 1957.

KATE, Carlos. **Música Viva e Koelreuter**. São Paulo: Musa, 2001.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1982.

LIENHARD, Marc. **Martim Lutero. Tempo, Vida e Mensagem**. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

LINDBERG, Carter. **As Reformas na Europa**. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

LUTERO, Martinho. Vida em comunidade. In: \_\_\_\_\_. **Obras selecionadas**, v. 7. Tradução de Adolpho Schmidt e outros. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2003.

MARCOLIN, Neldson. **Música para Deus**. Disponível em <<http://www.agencia.fapesp.br/materia/1799/divulgacao-cientifica/musica-para-deus.htm>>.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1983.

MEDAGLIA, Julio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 1988.

MIGNONE, Francisco. **Festa das Igrejas**. Direção artística: John Neshling. São Paulo: Gravadora Bis, 2005. Cd (7240).

MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Henrique Oswald e família**. Disponível em <<http://www.oswald.com.br>>.

MOTU Próprio di Sua Santità PIO PP.X **Sulla Musica Sacra**. Vaticano:1903. Disponível em <http://www.museosanpiox.it>. acesso em 30/03/2008

NASCIMENTO, Natanael Inocêncio. **São João Batista- Oratório de Leo Schneider**. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1966.

OLIVEIRA, Flavio. **Considerações sobre Léo Schneider**. Porto Alegre: 21 set 2005. Correspondência enviada a Anne Schneider.

O TEMPO da escola dominical na igreja matriz. **Jornal da Reconciliação da IECLB**. Porto Alegre: 07 jul 2007.

PALISCA, Claude V.-GROUT, Donald. **História da Música Ocidental**. Lisboa: W.W.Norton & Company, inc., 1988.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHALK, Carl F. **Lutero e a Música. Paradigmas de Louvor**. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SCHALK, Carl F. (Ed.) **Key words in church music**. St. Louis: Concordia Publishing House, 2004.

SCHNEIDER, Léo. **Desenvolvimento musical**. Bosquejo histórico. Porto Alegre: Colégio Cruzeiro do Sul, [1938?].

\_\_\_\_\_. **A missão da música sacra**. UFRGS, [c.a. 1955]. Datilografado.

\_\_\_\_\_. **São João Batista**. Oratório musical para coral e orquestra. Partitura, 1966.



\_\_\_\_\_. **Magnificat**. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Sermão da Montanha**. Partitura.

\_\_\_\_\_. **Peças Avulsas**. Partituras.

\_\_\_\_\_. **São João Batista**, CD. Interpretes: Anne Schneider e coral Promusicata; gravação na Igreja Martin Luther, 2005.

STRECK, Danilo R. **Educação e igrejas no Brasil**: um ensaio ecumênico. São Leopoldo: IEPG/CELADEC, 1995.

SWEDEN.SE. **Música Erudita**. Disponível em <[www.sweden.se](http://www.sweden.se)>Estocolmo: 2008.

ZIMMERMANN, Cleonir G. **Música teológica**, Dissertação de mestrado. EST: 2005.

WESTERMEYER, Paul. **Te Deum**: The church and music. Minneapolis: Fortress Press, 1998.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.