



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

JOSÉ JOAQUIM SANTOS RIBEIRO

**100 anos de influências do *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*» nos documentos do Magistério**

Dissertação Final  
sob orientação de:  
Prof. Doutor José Paulo da Costa Antunes

Porto  
2014



## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de mestrado foi elaborada graças à colaboração directa ou indirecta de muitos. É digna e justa a referência a pessoas e instituições que foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Em primeiro lugar, dou graças a Deus pela força que me deu e continuará a dar para ir em frente.

Agradeço, pois, ao Doutor José Paulo da Costa Antunes, que desde o primeiro momento aceitou fazer este caminho a meu lado. Sem a sua perseverança, lealdade e dedicação não teria chegado esta dissertação onde chegou.

À Biblioteca da Universidade Católica do Porto e à Biblioteca do Seminário Maior do Porto, o meu muito obrigado, pois foi nestas duas instituições que encontrei a maior parte da bibliografia usada neste trabalho.

Àqueles que me ajudaram na correcção gramatical desta dissertação expresse a minha profunda gratidão, fazendo questão de os nomear: o Dr. Ivo Brandão, Pe. José Domingos Ferreira (SCJ), o meu mestre Dr. António Mário Costa, a Dra. Maria do Céu Silva e o Pe Tony Neves (CSSp). Ao Dr. Diogo Brito agradeço a sua colaboração na parte da uniformização metodológica.

À Paróquia de S. João da Foz do Sousa, na pessoa do seu pároco, o Rev. Pe. Álvaro Manuel Rocha, e demais paroquianos, pelo apoio, pela compreensão e pela paciência.

Não posso de deixar referir o Dr. Emanuel Pacheco e o Cón. João Peixoto, e demais amigos, pelo apoio que me deram, quer seja a nível bibliográfico, quer seja a nível anímico.

Por último, faço o meu tributo ao Seminário Maior do Porto, que me possibilitou tanto a frequência do mestrado integrado em Teologia, como a elaboração da presente dissertação. O meu preito deve-se também ao facto de ser a comunidade que me acolheu e me formou e à qual devo quanto sou hoje.

*“Beati qui habitant in domo tua, Domine;  
in saecula saeculorum laudabunt te.”*

(Sl 83, 5)

## SIGLÁRIO

### Siglas Bíblicas

1Cor	Primeira Epístola do Apóstolo São Paulo aos Coríntios
Col	Epístola do Apóstolo São Paulo aos Colossences
Ef	Epístola do Apóstolo São Paulo aos Efésios
1Pe	Primeira Epístola do Apóstolo S. Pedro

### Outras

AAS	<i>Acta Apostolicae Sedis</i> (Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1909s).
AQ	BENTO XIV, <i>Annus qui</i> .
ASS	<i>Acta Sancta Sedis</i> (Typis Polyglottis Vaticanis, 1865-1908).
Quirógrafo	JOÃO PAULO II, <i>Chirographum</i> .
DC	PIO XI, <i>Divini cultus</i> .
MP	PIO X, <i>Tra le sollecitudini</i> .
MS	SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, <i>Musicam sacram</i> .
MSD	PIO XII, <i>Musicae sacrae disciplina</i> .
MSSL	SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, <i>De musica sacra et sacra liturgia</i> .
SC	CONCÍLIO VATICANO II, <i>Constitutio de sacra liturgia, Sacrosanctum concilium</i> .
SCR	Sagrada Congregação dos Ritos



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação enquadra-se no âmbito do mestrado integrado, do curso de Teologia da Universidade Católica Portuguesa – Porto. Na redacção deste trabalho não foi adoptada a grafia do novo acordo ortográfico.

A escolha do tema “*100 anos de influências do Motu Proprio «Tra le sollicituni» nos documentos do Magistério*” surge associada ao gosto pessoal pela música, a par da vocação ao ministério ordenado. A génese deste interesse pela área musical, concretamente pela música sacra, data de há muito tempo e tem sido desenvolvido ao longo dos anos das mais diversas formas: quer pela conclusão do IV Curso Nacional de Música Litúrgica, na vertente de direcção coral; quer pela frequência da sua V edição, nas vertentes de órgão litúrgico e de salmista; quer pelo estudo de órgão ao longo de todo o percurso de formação no seminário, e acompanhamento da Liturgia; quer ainda na área da composição, tanto em obras originais, como em arranjos musicais.

A combinação de todos estes factores espoletou a necessidade de compreender a evolução da música litúrgica até aos dias de hoje, percebendo qual a sua génese e as suas diversas linguagens.

Ao contactar com os documentos actuais do Magistério surgiu várias vezes a referência ao *Motu Proprio* de Pio X do início do séc. XX (1903). Numa leitura do *Motu Proprio* e dos documentos do Magistério sobre a música sacra, foi possível identificar alguns pontos concordantes, mas também alguns aspectos em que não existe uma perfeita consonância. Embora a maioria dos temas abordados por Pio X no seu *Motu Proprio* perdurem até hoje, verifica-se uma evolução de pensamento sobre os mesmos, devido à

evolução da reflexão teológica e da própria praxis litúrgica. Esta evolução teve como ponto de charneira o Concílio Vaticano II.

A análise dos documentos é delimitada tanto a nível temporal, como a nível das fontes por questões de ordem metodológica. A nível temporal, essa delimitação é marcada pela publicação de dois documentos: o *Motu Proprio* de Pio X e o Quirógrafo de João Paulo II, ao serem celebrados os cem anos da publicação do primeiro documento. Quanto às fontes, optou-se pelos documentos da Igreja que tratam especificamente da questão da música sacra, com a excepção da *Sacrosanctum concilium*, pois é um marco no campo da Liturgia e na reflexão da música destinada ao culto. Por uma questão metodológica e de restrição do âmbito de investigação não foram contemplados alguns documentos que discorrem sobre a música sacra: a Encíclica *Mediator Dei* (1955) de Pio XII, que se reflecte na Instrução *De musica sacra et sacra liturgia*, a Instrução Geral do Missal Romano, a Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas e o *Ordo Cantus Missae* (1972).

As questões às quais se pretende dar resposta neste trabalho são: em que contexto histórico-musical surge o *Motu Proprio*? Quais os temas fundamentais relacionados com a música sacra que Pio X abordou no seu *Motu Proprio*? Como aborda este Papa os diferentes temas sobre a música sacra no seu documento? Como é que essas temáticas e o seu conteúdo aparecem espelhados nos documentos sobre música sacra ao longo de cem anos? O que perdura ao longo deste período de tempo e o que sofreu alteração? Quais os motivos que estão por detrás na mudança da concepção de alguns temas?

O método utilizado foi, numa primeira instância, a análise comparativa dos documentos, tentando perceber os pontos em comum e as discrepâncias. Depois de identificadas as respectivas semelhanças e diferenças, procura-se perceber o que está na génese das diferenças, pretendendo-se fundamentar com reflexões já lavradas sobre esta temática da música sacra.

Para uma abordagem inicial a esta dissertação, segue-se uma breve sinopse dos capítulos desenvolvidos: para podermos perceber o ambiente em que Pio X escreve, o primeiro capítulo versa sobre o segundo milénio da história da música sacra, começando, primeiramente, por uma análise muito genérica, que se vai adensando e focalizando na questão ceciliana, ao aproximar-se do *Motu Proprio* de 1903; o segundo capítulo principia com a análise deste documento e prolonga-se com a análise dos documentos situados entre Pio X e o Concílio Vaticano II: Constituição Apostólica *Divini cultus* de Pio XI (1928), Encíclica *Musicae sacrae disciplina* de Pio XII (1955) e a Instrução *De musica sacra et sacra liturgia* da Sagrada Congregação dos Ritos (1958); o terceiro capítulo inicia-se com a análise comparativa entre a Constituição Conciliar *Sacrosanctum concilium* (1963) e o *Motu Proprio*, prossegue com a análise da Instrução *Musicam sacram* (1967), terminando com o Quirógrafo de João Paulo II (2003). Terminaremos com uma conclusão geral onde são resumidas as principais teses deste trabalho.



# 1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-CULTURAL DO SURGIMENTO DO *MOTU PROPRIO*

O aparecimento do *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*” de Pio X<sup>1</sup> (MP) não pode dissociar-se de um contexto social, histórico, musical, eclesial e teológico. O MP surge inserido no movimento Ceciliano, cuja génese está associada ao Historicismo ou Restauracionismo, que, por sua vez, é característico do Romantismo. Neste capítulo não só apresentamos o panorama musical de então, como também iremos expondo as intervenções do Magistério mais significativas a respeito da Música Sacra a ser usada na Liturgia.

A Igreja, ao longo do segundo milénio, procurou determinar princípios segundo os quais deveria ser escrita e executada a música que ecoaria nos templos, especialmente aquela

---

<sup>1</sup> De nome próprio Giuseppe Sarto, era natural de Riese (Veneza), estudou no Seminário de Castelfranco, onde se destacou pelo curso que fez, e recebeu ordenação sacerdotal em 1858. Desde cedo nutriu afecto especial pela Liturgia e sua música. O gosto pela música litúrgica desenvolveu-se ao ponto de ter sido mestre-capela no seminário. Cultivou também o gosto pela Sagrada Escritura e pelos Padres da Igreja. Foi nomeado coadjutor de Tombolo, onde formou um coro gregoriano de jovens. Mais tarde, foi nomeado pároco de Salzano, onde criou uma *Schola Cantorum* de meninas, que na época gozou de grande simpatia de quantos a ouviam. Foi cónego de Treviso por nove anos. Em 1884 foi nomeado bispo de Mântua, onde atravessou um período difícil marcado pelo laicismo e doutrinas modernistas erróneas. A resposta a isto caracterizou-se pela vida simples e amor à Igreja, objectividade doutrinal e dedicação ao povo. O seu episcopado teve presente a necessidade de uma formação sólida dos futuros presbíteros, pois aquela época era assolada pelo indiferentismo e por preconceitos no que diz respeito à Igreja. Enquanto bispo, foi Reitor do Seminário e Professor de Teologia, de canto gregoriano e mestre-de-cerimónias. S. Gregório Magno era sua figura de inspiração, pois fora um formador de jovens no que diz respeito à música. Leão XIII, em 1892, faz de Giuseppe Sarto Patriarca de Veneza. Foi o Patriarcado de Veneza que gozou do ensaio da reforma musical e litúrgica que se alargou a toda a Igreja, quando foi eleito Papa. A sua Carta Pastoral de 1 de Maio de 1895, que versava sobre o canto e música sacra foi influente para a sua ascensão à Cátedra Romana. Esta carta surge em reacção a toda a uma prática musical que fazia sua serva a Liturgia, pois o repertório executado então era de carácter teatral e aligeirada, fugindo assim às normas que Bento XIV, em 1749 pela *Annus qui*, tinha ditado. Giuseppe Sarto sempre teve em consciência a primazia da Liturgia sobre a música. O seu *Motu Proprio* surge apenas três meses depois de ser eleito Papa, a 22 de Novembro de 1903, onde aparece plasmada a Carta Pastoral de 1 de Maio de 1895, do então Cardeal Giuseppe Sarto, Patriarca de Veneza. (Cf. AMORIM, Manuel – “S. Pio X e a Restauração da Música Sacra: Para uma leitura do Motu Próprio de 1903”. In *Boletim de Música Litúrgica* 150-151 (Dez. 2003), p. 42-46).

que se fizesse ouvir durante as celebrações litúrgicas. Por isso, temos desde o século XIV até ao MP de Pio X um conjunto de documentos significativos sobre esta temática<sup>2</sup> que, de modo muito genérico, procuraremos analisar no que concerne à forma como surgem, aos objectivos que perseguem e aos resultados que obtiveram.

## 1.1 A música sacra até ao séc. XVIII

O canto gregoriano é incontornável na história da música sacra, pois quase que é a única música que conhecemos anterior ao séc. IX<sup>3</sup>. É comumente referido que a música sacra atingiu o seu clímax a partir da segunda metade do séc. IX, pois o canto gregoriano tinha alcançado então o grau máximo em termos técnicos, estéticos e religiosos, depois da sua evolução secular. Segundo José Lopez-Calo, a perfeição em termos de interpretação manteve-se até ao séc. XI, sendo de extrema dificuldade a sua aprendizagem e execução<sup>4</sup>, sobretudo até à vulgarização dos sistemas de fixação, através de notação musical (em campo aberto, sem um sistema fixador das notas, e, mais tarde, com recurso ao sistema de linhas).

O canto gregoriano caracteriza-se por ser monódico e por não ter acompanhamento instrumental. Mas, pelos finais do séc. XII, surge a “Polifonia”, que apresentava características diferentes relativamente ao canto gregoriano<sup>5</sup>. A evolução bissecular desta

---

<sup>2</sup> Encíclica *Docta Sanctorum Patrum* de João XXII (1324); “Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa” de 17 de Setembro de 1562, da Sessão XXII do Concílio de Trento; *Ceremoniale Episcoporum* (Cerimonial dos Bispos), publicado por Clemente VIII em 1600, reformado por Bento XIV em 1752 e por Leão XIII 1886; Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos (1602-1609): A Constituição *Piae sollicitudinis studio*, de Alexandre VII (23 de Abril de 1657); A Carta Encíclica *Annus qui hunc*, do papa Bento XIV (19 de Fevereiro de 1749); *Ordinatio quoad sacram musicam*, da Sagrada Congregação dos Ritos (25 de Setembro de 1884); Decreto *Quod sanctus Augustinus* de Leão XIII (7 de Julho de 1894), ratificado pela Sagrada Congregação dos Ritos como decreto n.3830; O Motu Proprio *Tra le sollecitudini* de Pio X (22 de Novembro de 1903).

<sup>3</sup> Cf. MATÉU, Emilio – *La música e el canto en las celebraciones cristianas*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2014. Dossiers «CPL» 133, p. 82.

<sup>4</sup> Cf. LÓPEZ-CALO, José – “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”. In *Príncipe de Viana* 67 (2006), p.577.

<sup>5</sup> Cf. LÓPEZ-CALO, José – “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, p. 577-578

polifonia primitiva<sup>6</sup> culminou na “Ars Antiqua”, tendo como principal sede a catedral de Notre-Dame em Paris. Este género estendeu-se rapidamente por toda a Europa, ao ponto de, no séc. XIII, ter evoluído para um novo género apelidado de “Ars Nova”, que se estende até ao séc. XVI<sup>7</sup>.

Na Encíclica *Docta Sanctorum Patrum* (1324) de João XXII, a Igreja, pela primeira vez, define a sua posição relativamente a questões da música sacra. João XXII condenava os elementos que a “Ars Nova” tinha trazido à música sacra, sendo esses considerados estranhos à música sacra praticada até então: a passagem do monodismo gregoriano à polifonia. Eram considerados abusos: a medição rítmica compassada, a criação e o uso de novas melodias em detrimento das antigas, a inserção de obras em vernáculo, fazendo com que o cariz imprescindível do antifonário e do gradual fosse relativizado. Chega mesmo a dizer que há quem tente dar expressão aos cantos novos com expressões faciais e gestos. Para resolver esta problemática relacionada com os abusos, ordena que os bispos dispensem os cantores que não estejam dispostos a cumprir estas indicações. João XXII, para além das críticas, defendia que a música sacra tinha por objectivo o louvor a Deus e provocar nos fiéis a devoção.

Embora tivesse havido várias intervenções papais durante a Idade Média acerca da música sacra, José Lopez-Calo menciona que se revelaram inúteis, pois conservam-se composições dos séculos XIII e XIV a partir das quais nos é permitido conjecturar sobre aquilo que se cantava nos templos<sup>8</sup>. À circulação de temas do profano para o sacro chamou-se *Musica contrafacta*<sup>9</sup>. A este respeito, o Cardeal Joseph Ratzinger diz:

“Na tardia Idade Média desenvolve-se a polifonia e os instrumentos voltam a formar parte da liturgia (...). Deste modo, há novos factores que se introduzem na música da

<sup>6</sup> Um canto a várias vozes, onde começa a ganhar forma o conceito de polifonia, assente em dois tipos de forma: *Organum* e *Discantus* (Cf. MATÉU, Emilio – *La música e el canto en las celebraciones cristianas*, p. 87).

<sup>7</sup> Cf. LÓPEZ-CALO, José – “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, p. 577-578.

<sup>8</sup> Cf. LÓPEZ-CALO, José – “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, p. 578-579.

<sup>9</sup> Cf. JUNIOR, Manuel – “Religião e Música: variações em busca de um tema”. In *Cardeno CRH*, vol. 26, n.º 69 (Set./Dez. 2013), p. 480.

Igreja: a liberdade artística vai reivindicar cada vez mais espaço no serviço litúrgico; a música da Igreja e a música profana misturam-se agora, como é evidente, sobretudo, nas chamadas missas espectáculo, em que o texto da Missa está subordinado a um tema, a uma melodia, que se baseia na música profana, de modo que para os ouvintes poderia mesmo soar como uma canção cativante”<sup>10</sup>.

No séc. XV, com o Renascimento, surge outro estilo musical. Neste período, as personalidades mais proeminentes foram Dufay e Josquin, cuja música era revestida de um espírito religioso que a música do séc. XIII e XIV emanava. Este estilo possuía uma harmonia mais equilibrada e também mais regrada, usava um contraponto imitativo que lhe conferia um cariz solene e capaz de fazer despoletar a devoção, próprio do espaço a que se destinava<sup>11</sup>. As mudanças musicais renascentistas não trouxeram grandes problemas. Havia apenas alguma renitência relativamente ao uso de temas profanos<sup>12</sup>.

O Concílio de Trento<sup>13</sup> esforçou-se por inverter o caminho que a música estava a tomar, ao apelar à compreensão do texto. Este mesmo Concílio recomendava que se criasse música seguindo um estilo musical próprio da Igreja. A este respeito diz Alfredo Teixeira:

“O reformismo de Trento, visando a conservação de uma delimitação pragmática da música para a liturgia, não deixará de ter como consequência segunda a canonização de modelos estilísticos. Se esses modelos se delimitam, em primeira linha, numa ordem pragmática – para responder à forma como se ordena a ação litúrgica -, abrirão caminho, também, a uma ideologização do conceito de *música sacra*”<sup>14</sup>.

O Concílio, tendo surgido como resposta à Reforma protestante, vai vincar a posição da Igreja Católica, distanciando-se das Igrejas Reformadas, ao reafirmar diversos aspectos

<sup>10</sup> RATZINGER, Joseph – *El espíritu de la liturgia: Una introducción*. 5ª ed. Madrid: San Pablo, 2009, p. 186.

<sup>11</sup> Cf. LÓPEZ-CALO, José – “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, p. 579.

<sup>12</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra: Dall’Ottocento al Concilio Vaticano II*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1996, p. 33.

<sup>13</sup> O Concílio de Trento (1545-1563) foi convocado pelo Papa Paulo III como resposta à Reforma Protestante. Neste Concílio a Igreja Católica procurou assegurar a unidade da fé e da disciplina eclesiástica.

<sup>14</sup> [http://www.snpcultura.org/o\\_pentecostes\\_da\\_musica\\_para\\_alem\\_dos\\_catalogos.html](http://www.snpcultura.org/o_pentecostes_da_musica_para_alem_dos_catalogos.html). 11-06-2014 15:30.

como: o uso do latim, o canto gregoriano em latim na Liturgia, a proibição de se cantar em vernáculo na Liturgia, a valorização da polifonia e a rejeição das influências da música profana<sup>15</sup>. As consequências musicais foram a exaltação do gregoriano e da música de Giovanni da Palestrina (1525-1594)<sup>16</sup>, e a limitação do uso dos instrumentos<sup>17</sup>, como fará novamente Pio X, no seu *MP*. A partir deste momento em diante podemos falar de uma tradição musical Católica Romana<sup>18</sup>.

Com o aparecimento do Barroco há uma divisão estilística<sup>19</sup>: o antigo ou *prima pratica*, associado ao estilo polifónico antigo, e o moderno ou *seconda pratica*, que punha em relevo o texto<sup>20</sup>. Felice Rainoldi, a respeito desta época diz:

“No moderno musical, a partir do séc. XVII, prevalece, sem dúvida, o “profano”, no sentido de um uso cada vez mais geral e generalizado da música para práticas sociais que ficam de fora da cadência ritual cristã, do controle pastoral, da tutela das entidades eclesiásticas (madrigalismo, ópera lírica, cantata profana de entretenimento, concertos...). Não quer dizer que a música de estilo novo seja removida dos vários âmbitos e projectos pastorais; bem pelo contrário, por vezes é acolhida de bom grado, como se fosse possível “reenvangelizá-la” com um “baptismo” ou pelo menos com uma “roupagem” de sagrado. Em bom rigor, mesmo a nível de reflexão teórica e de actividade compositiva, serão introduzidas, cada vez com mais frequência, distinções, a respeito do regime estilístico das músicas de Igreja. Estes dados estilísticos poderão contrapor-se ou elidir-se, mas poderão também justapor-se e aliar-se em variadas combinações”<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Cf. DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 21, p. 544-545.

<sup>16</sup> Cf. ANTUNES, ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria: Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*. Porto: U.C.P. Porto; Fundação Eng. António de Almeida, 1996, p. 61.

<sup>17</sup> Cf. RATZINGER, Joseph – *El espíritu de la liturgia*, p. 186.

<sup>18</sup> Cf. DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”, p. 545.

<sup>19</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 33.

<sup>20</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*. Brescia: Editrice Queriana, 2006, p. 82.

<sup>21</sup> RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 34.

Ao séc. XVII está associado a ópera, o canto solístico e a orquestra, que, para além de terem conquistado o mundo, iam ganhando terreno na função litúrgica<sup>22</sup>.

“A música deste período (1600-1750) apresenta um carácter dramático e representativo, sem precedentes, em que o jogo das intervenções solísticas, corais e orquestrais, das ideias e, sobretudo, dos sentimentos, fazem apelo à sensibilidade, à fantasia, à emoção. (...) Compositores, cantores e músicos trabalham tanto para o teatro como para a liturgia”<sup>23</sup>.

Apesar de terem nascido no mundo profano, entretanto estes novos estilos de composição foram bem aceites pelas entidades eclesiais e adoptados por elas<sup>24</sup>, ainda que com limites<sup>25</sup>. A perspectiva de então era de que quanto mais elaborados fossem os trechos musicais, mais aptos estariam para serem apresentados no culto, levando a que a solenidade das liturgias chegasse a níveis elevados, tendo como patamar mais alto os pontificais<sup>26</sup>.

Embora o estilo moderno tenha aparecido, este não anulou o anterior, sendo que, neste momento, há duas correntes estilísticas na música sacra que coabitam no mesmo espaço: o antigo e o moderno. Denominações como *prima prattica*, *stile antico* ou *stilus gravis* eram relativos ao estilo antigo, enquanto *seconda prattica*, *stile moderno* ou *stilus luxurians* eram referentes ao estilo moderno. Embora o segundo surja no âmbito do mundano, houve compositores que aplicaram o estilo moderno na música sacra. No Barroco não havia a dificuldade em aceitar o estilo moderno na Liturgia, ao contrário do que se passou no Cecilianismo<sup>27</sup>, como veremos mais adiante.

---

<sup>22</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p.61

<sup>23</sup> AMORIM, Manuel – “A Igreja e a Música no séc. XVIII: O Jubileu de 1750”. In *Boletim de Música Litúrgica*, 133-134 (Jun. 2000) p. 4-5.

<sup>24</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 34.

<sup>25</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 61.

<sup>26</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 62.

<sup>27</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 65-66.

Vai-se dando, no entanto, maior relevo ao *stile antico*<sup>28</sup>, como sendo o mais adequado à música sacra<sup>29</sup>. O estilo moderno era visto como mundano. Contudo, há um estilo misto, que surge entre ambos os estilos já falados. Este estilo misto era capaz de promover a seriedade e a extroversão<sup>30</sup>. A música sacra deveria ser revestida de “nobre simplicidade e calma grandiosidade”<sup>31</sup>. A música era vista como meio de edificação, sendo factor de estimulação de devoção. Esta mentalidade perdurará até ao séc. XIX<sup>32</sup>.

Embora a partir do séc. XVII o *stile antico* tivesse passado a ser a referência e o ponto de partida para a música sacra, sendo considerado e nomeado como a base desta, (Johann Fux [1660-1741], em 1725, referiu que o *stile antico* continuava a ser o alicerce da composição da música, chegando a apelar Giovanni da Palestrina de “pedra angular”)<sup>33</sup>, a divisão estilística música sacra – *prima prattica*, música profana – *seconda prattica*, não era tão linear como possa parecer, pois temos exemplos de música profana desta época em *stile antico* e música sacra em *stile moderno*<sup>34</sup>.

No Período Clássico há uma reacção diferente à coexistência de estilos, a Associação *Caecilienbruderschaft*, fundada em Viena em 1775 e presidida por Pio de Savoia, embora privilegiando o estilo de Johann Fux e Antonio Caldara (1670-1736), era aberta a novas formas composicionais e outros estilos. O protótipo de música sacra era o *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1896). Esta associação foi dissolvida pelo imperador José II, em 1783<sup>35</sup>.

---

<sup>28</sup> *Stile antico* a partir deste momento já não é relativo a música composta na Renascença, mas sim a uma atitude composicional, em que, embora dentro das linguagens próprias de cada época, se procura compor tendo em conta esquemas do primordial *Stile antico*. Este modo de compor conservou-se sobretudo na música sacra católica (Cf. MILLER, Stephen R. – “Stile Antico”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 24, p. 390).

<sup>29</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 34.

<sup>30</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 35.

<sup>31</sup> RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 35.

<sup>32</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 35.

<sup>33</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 36-37.

<sup>34</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p.66.

<sup>35</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 35-36.

Apesar disto, compositores como Giovanni Pergolesi (1710-1736), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) não abdicam do seu estilo quando escrevem música sacra<sup>36</sup>.

A respeito da noção de música sacra, José Antunes diz:

“não é possível falar de uma noção de música sacra nos séc. XVII e XVIII, em oposição a música profana. É necessário esperar pelo fim do séc. XVIII e o início da época romântica, para constatar o sucessivo precisar do conceito tal como ele nos chega”<sup>37</sup>.

### 1.1.1 Bento XIV e a Encíclica *Annus qui* (1749)

Bento XIV<sup>38</sup> ficou nos anais da história associado à música sacra, pois, dos documentos elencados sobre a música sacra, escritos durante o segundo milénio, precedentes do *MP* de Pio X, o que mais se evidencia é sua Encíclica *Annus qui* (*AQ*) apresentada no ano de 1749.

Este Papa ficou conhecido não só por ter sido um grande canonista e legislador, mas também pelas prescrições litúrgicas. Foi um homem de comprovado conhecimento e inteligência, também associado a reformas importantes, devido à sua capacidade de conciliação. A nível litúrgico, assume-se adverso às alterações introduzidas por Pio V e também à multiplicação de Ofícios<sup>39</sup>.

A *AQ* de Bento XIV, de 19 de Fevereiro de 1749, parece ter oportunidade de eclodir nesta data, pois a temática que aborda já estava há um século para ser tratada. Contribuem para este facto duas razões: a preparação do Ano Santo de 1750 e o fim da Guerra da

<sup>36</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p.66.

<sup>37</sup> ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 66.

<sup>38</sup> Prospero Lambertini nasceu em 1675 e morreu em 1758, veio a ser o Papa Bento XIV, que governou a Igreja entre 1740 e 1758.

<sup>39</sup> Cf. PONS, André – *Décadence et Réforme du Chant Liturgique*. St. Maurisse: Editions de l'Oeuvre St. Augustin, 1960, p. 197-198.

Sucessão da Áustria<sup>40</sup>. A Encíclica, ao surgir como subsídio à preparação do Ano Santo eminente, vai versar sobretudo sobre matéria litúrgica, nomeadamente sobre a música<sup>41</sup>. O Papa temia que aqueles que viessem dos países a norte dos Alpes se escandalizassem com o que se passava nas igrejas italianas, nomeadamente com a música<sup>42</sup>. Os destinatários eram especialmente Bispos e Arcebispos, sendo considerado o documento mais relevante até à data sobre a música. Apesar de ter sido redigido em latim, o documento possuía uma tradução oficial em italiano. Atribui-se a génese desta tradução oficial à pretensão de haver uma terminologia musical mais exacta, de forma que as determinações fossem melhor entendidas e, deste modo, mais eficazes<sup>43</sup>. O Papa Bento XIV, ao redigir esta Encíclica, teve presente o que se passava nessa altura, mas também o passado, pretendendo elaborar normas que fossem de certo modo realistas e ao mesmo tempo equilibradas<sup>44</sup>.

A música é produzida, nesta época, com recurso a técnicas de composição mais recentes, distanciando-se, assim, das formas litúrgicas tradicionais. Isto também se deve ao facto de que a profissão de músico se afirmava e agora de modo mais secularizada<sup>45</sup>. A música sacra da Igreja Católica no séc. XVIII atingiu o seu apogeu<sup>46</sup>, embora houvesse grande tensão entre os defensores do *stile antico* e o uso de elementos operísticos italianos, complementados com técnicas da música sinfónica mais para o final do século.

O que há de mais significativo nesta Encíclica é o que concerne ao uso de instrumentos na Liturgia, preconizando fortes limitações ao uso de instrumentos, salvo para simples acompanhamento do canto, devendo subordinar-se a este, e para reforço pequenos

---

<sup>40</sup> Cf. AMORIM, Manuel – “A Igreja e a Música no séc. XVIII”, 133-134 (Jun. 2000) p. 3.

<sup>41</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 37.

<sup>42</sup> Cf. DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”, p. 554.

<sup>43</sup> Cf. CASTAGNA, Paulo – “O Estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV”. In *Revista do Conservatório de Música* 4 (Dez. 2011), p. 2-3.

<sup>44</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 37.

<sup>45</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 37.

<sup>46</sup> Cf. DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”, p. 554.

coros<sup>47</sup>. A escrita instrumental tinha influenciado de tal modo a escrita para as vozes, fazendo com que elas se autonomizassem, ao ponto de pôr em causa o equilíbrio entre texto e música<sup>48</sup>. As permissões da Encíclica podem ser resumidas, de modo geral, em três pontos: o uso de alguns instrumentos, a execução da polifonia clássica e a execução de sinfonias instrumentais, advertindo, acerca de cada permissão, que se evitem abusos. Quanto a proibições, do mesmo modo que permite alguns instrumentos, proíbe outros, bem como o emprego de elementos característicos da música teatral ou profana<sup>49</sup>. Todas estas proibições e cedências são uma tentativa de limitar a entrada da música de género teatral na Liturgia, ou seja, obras compostas para a Liturgia cujo estilo musical não se distingue daquelas que são compostas para o teatro. Nesta Encíclica de Bento XIV, há uma intenção de fazer a distinção entre a música destinada ao culto e a música de teatro. Com isto pretende-se que sejam a santidade e o entendimento dos textos que imperem na música executada nos templos<sup>50</sup>. Há uma semelhança bastante relevante entre a *AQ* de Bento XIV e o *MP* de Pio X. Apesar de separados por século e meio, ambos os documentos marcaram a sua época de modo significativo<sup>51</sup>.

Este documento, apesar de bem recebido em algumas regiões, não teve um alcance tão global como se pretendia<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Cf. GMEINWIESER, S. – “Cecilian movement”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 5, p. 333.

<sup>48</sup> Cf. CUNHA, Jorge – “Bento XIV: A Encíclica *Annus qui*”. In *Boletim de Música Litúrgica* 43 (Nov. 1981), p. 9.

<sup>49</sup> Cf. CASTAGNA, Paulo – “O Estabelecimento de um modelo...”, p. 11.

<sup>50</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 91.

<sup>51</sup> Cf. PONS, André – *Décadence et Réforme du Chant Liturgique*, p. 203.

<sup>52</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 37.

## 1.2 Século XIX

A música da Igreja Católica no séc. XIX procurou purificar-se dos elementos da música romântica. Havia a convicção de que era urgente uma reforma da música sacra católica para purificá-la da corrupção de que tinha sido alvo no séc. XIX<sup>53</sup>.

O séc. XIX foi um período de desordem no que se refere à música sacra, tendo isto levado ao surgimento de variadas directivas, como as de Gaspare Spontini, John Singenberger e Leão XIII, que manifestam profunda discordância com o contexto da época, nomeadamente no que diz respeito aos abusos musicais cometidos na Liturgia e à vivência litúrgica de então. No que se refere à música, há uma caracterização daquela que era considerada sacra.

Neste século, a vida musical é moldada pela economia capitalista e pela ascensão da burguesia industrial. Isto levou à comercialização e profissionalização da vida musical em torno dos gostos da burguesia, que, por ser forte, se afirmava no meio sociocultural<sup>54</sup>. A ascensão da burguesia notou-se até na música que era executada na Liturgia, pois esta classe, agora dominante, impunha naturalmente os seus gostos. Enquanto o gosto aristocrata do séc. XVIII assentava na formalidade, o gosto burguês do séc. XIX preferia o virtuosismo, ou seja, o gosto pelas qualidades inatas, às competências adquiridas pelo ensino sistemático<sup>55</sup>, por isso, a Liturgia era vista também como um palco onde o músico poderia demonstrar as suas qualidades.

Em Roma, centro do Catolicismo, como, de certo modo, em Itália, a música sacra apresentava determinadas características, fazendo com que não houvesse uma diferença nítida quanto ao estilo nos géneros musicais praticados tanto nas igrejas como nos teatros<sup>56</sup>. A música praticada nas igrejas apresentava as seguintes características: os textos sagrados eram

---

<sup>53</sup> Cf. DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”, p. 558.

<sup>54</sup> Cf. SCOTT, Derek – “Music and social class”. In SAMSON, Jim (ed.) – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 544.

<sup>55</sup> Cf. SCOTT, Derek – “Music and social class”, p. 549.

<sup>56</sup> Cf. WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II: Plainchant, Participation, and Pius X*. Indiana: University of Notre Dame, 2008, p. 109.

colocados em melodias profanas; Missas em estilo concerto, em que os intervalos entre as diversas partes eram lugar para conversa entre as pessoas, fossem elas músicos ou demais fiéis; uso de cromatismos e modulações expansivas, próprias da música teatral<sup>57</sup>; directores e músicos conversavam com frequência, e estes últimos chegavam mesmo a sair antes de terminar a celebração, distraíndo assim os fiéis; diminuição do uso do canto gregoriano; uso de música de dança e música profana, incluindo hinos nacionais; valiam-se da acusação de indefinição das normas para a música sacra para ignorá-las; havia grupos de músicos a correr de igreja em igreja, havendo concorrência entre eles; a formação musical nas instituições religiosas era deficiente; à custa da música executada nos templos, emanava destes um ar profano; as pessoas voltavam-se distraidamente para o coro alto para ver os executantes; os organistas tocavam obras virtuosas e temas teatrais, e quando se tratava de acompanhar o canto gregoriano, acompanhavam-no inapropriadamente usando registação inadequada e prolongando o canto com longos interlúdios, muitas vezes, incompetentemente improvisados; durante a bênção do Santíssimo Sacramento ouviam-se obras teatrais tocadas pelo órgão; as duas estrofes do *Tantum Ergo* eram tratadas de modo diferente quanto à forma e andamento; as Vésperas tomavam proporções de concerto orquestral, sendo alguns elementos desfavorecidos no tratamento musical, ou até mesmo despachados; o canto era substituído por composições musicais sobre as palavras dos salmos; eram usados instrumentos fragorosos; os órgãos e as orquestras sobrepunham-se ao canto; as bandas e o piano tocavam na Liturgia, quando estavam interditos; o órgão continuava a tocar desproporcionalmente ao momento litúrgico; o texto litúrgico era desrespeitado de forma injustificável; por causa da longa duração da *Missa cantada*, as pessoas recorrem às *Missas rezadas*, deixando o templo a meio da *Missa cantada*<sup>58</sup>. Como podemos ver nesta descrição do que se passava nas celebrações,

---

<sup>57</sup> Cf. GMEINWIESER, S. – “Cecilian movement”, p. 333.

<sup>58</sup> Cf. WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II*, p. 110-113.

nomeadamente no campo da música, tornava-se pertinente uma intervenção mediante os factos aqui apresentados, segundo a mentalidade litúrgica da época.

### 1.2.1 *Ordinatio quoad sacram musicam* (1884)

A *Ordinatio quoad sacram musicam*<sup>59</sup>, publicada pela Sagrada Congregação dos Ritos (SCR) durante o Pontificado de Leão XIII<sup>60</sup>, deu algumas indicações quanto à forma de cantar, de dirigir e de estar na celebração, bem como quanto ao lugar do coro, que não deveria estar sobre a entrada principal da igreja, devendo os músicos estar fora do alcance da vista das pessoas e ter autorização do Ordinário para tocar nos templos. Também proibía o uso de temas profanos na Liturgia, mesmo por pequenos que fossem. Quanto aos instrumentos a usar também dava indicações: os fragorosos<sup>61</sup> eram proibidos, mas permitia os que eram de tradição mosaica, usados pelo Povo de Israel durante o culto, desde que fossem tocados de modo moderado. As improvisações que não respeitassem os cânones da música sacra e não favorecessem a elevação dos fiéis também estavam proibidas. Quanto à composição da música, havia indicações para que o Glória não fosse seccionado por solos, o Credo deveria ser todo composto de modo homogéneo, os elementos característicos da música profana deveriam ser abandonados, pois distraíam o povo, e o texto litúrgico deveria ser preservado na ordem em que se apresentava<sup>62</sup>.

A *Ordinatio quoad sacram musicam* apresenta já impulsos que depois vão aparecer no *MP* de 1903, como o lugar do coro, instrumentos e reserva sobre os solos.

<sup>59</sup> Apresentada a 25 de Setembro de 1884.

<sup>60</sup> Gioacchino Pecci nasceu a 20 de Julho de 1810, e quando abraçou o ministério petrino a 20 de Fevereiro de 1878 a 1903, ano da sua morte, adoptou o nome de Leão XIII.

<sup>61</sup> Por instrumentos fragorosos entendia-se aqueles que causavam muito ruído, nomeadamente os de precursor.

<sup>62</sup> Cf. WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II*, p. 113-114.

### 1.3 Historicismo Romântico

O Historicismo Romântico é um movimento que manifesta o esvaziamento das poéticas e linguagens do Romantismo e sua conseqüente decadência. Este movimento vai empenhar-se na recuperação de modelos antigos para encontrar riqueza, verdade e bondade que não se encontrava naquela época<sup>63</sup>. Considerava-se o passado como pedra basilar para a programação futura, uma vez que o presente é considerado um período de decadência. O Restauracionismo Romântico não passou ao lado da Igreja, tendo influenciado fortemente algumas das suas áreas, entre as quais a música. O Historicismo Musical baseia-se na investigação e proposta da música arcaica e antiga envolta numa aura de sacralidade<sup>64</sup>. Esta posição de um certo saudosismo, relativamente a um passado glorioso, é muito própria da mentalidade romântica<sup>65</sup>. A reacção de desconfiança face à novidade era vista com agrado para manter a unidade da Igreja. Era dito também que os ritos arcaicos incutiam respeito e que a música contemporânea chamava a atenção para si<sup>66</sup>.

A nível cultural, esta renovação, que supostamente estava a ser operada era ambígua, pois era uma renovação que consistia em recuperar modelos passados. Isto resulta numa deturpação do conceito de Tradição, uma vez que consiste em estagnar em determinado ponto<sup>67</sup> e não em evolução. A mentalidade romântica pretendia conservar comportamentos do passado, fazendo deles a norma segura. Alfredo Teixeira, a este respeito, refere que:

“Os movimentos restauracionistas, que se afirmam a partir do final do séc. XVIII – curiosamente, atravessando tanto o campo protestante como o católico -, irão desenvolver uma argumentação «intransigente» que pretende codificar a «santidade»

<sup>63</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 29.

<sup>64</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 30.

<sup>65</sup> Cf. SAMSON, Jim – “Romanticism”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. George Grove. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 21, p. 600.

<sup>66</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 30.

<sup>67</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 31.

da música em determinados recursos estilísticos – o «cecilianismo» é o movimento mais conhecido»<sup>68</sup>.

## 1.4 Cecilianismo

Para podermos perceber o pensamento subjacente ao Cecilianismo, há que ter em conta o contexto cultural em que surgiu. O Cecilianismo surge durante o período Romântico, sendo, no campo musical, contraditório: arqueológico, por um lado (associado ao Historicismo Romântico), e, por outro, entusiasta pelas técnicas de composição mais recentes<sup>69</sup>.

O Movimento Cecilianiano nasce a partir do Historicismo Romântico. Dentro do Historicismo Romântico deve ser incluída a restauração litúrgica de Prósper Guéranger – refundador da Abadia de Solesmes, onde foi restaurado e de lá partiu a difusão de um estilo de vida litúrgico-monástica<sup>70</sup>.

### 1.4.1 Origens

No séc. XIX deu-se uma reforma da música da Igreja Católica, denominada por Movimento Ceciliano, ou Cecilianismo<sup>71</sup>, que teve como ponto nevrálgico os países de influência germânica, onde se miscigenavam a veia italiana com a tradição musical alemã<sup>72</sup>. Este movimento pretendia restaurar o sentimento tradicional e a autoridade da Igreja, daí

<sup>68</sup> [http://www.snpcultura.org/o\\_pentecostes\\_da\\_musica\\_para\\_alem\\_dos\\_catalogos.html](http://www.snpcultura.org/o_pentecostes_da_musica_para_alem_dos_catalogos.html). 11-06-2014 15:30.

<sup>69</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 24.

<sup>70</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 29.

<sup>71</sup> O nome do movimento é apadrinhado pela padroeira da música, Santa Cecília.

<sup>72</sup> Cf. <http://www.mcnarte.com/app-arte/do/show?key=cecilianismo>. 30-01-2013 23:46.

alguns autores associarem o Cecilianismo ao Ultramontanismo<sup>73</sup>. Defendia que a verdadeira música de igreja devia ser serva da Liturgia e a clareza do texto e da música era mais importante que a capacidade de execução, muitas vezes, reduzida ao virtuosismo tecnicista.

A *Caecilien-Bündnisse* surgiu no séc. XVIII (género de corporação de músicos de igreja) em Munique, Passau, Viena e outras localidades, tendo sido inspirada nas *Congregazioni Cecilian* do séc. XV.

Este género de corporação tinha como patrona Santa Cecília e postulava a música sacra com poucos instrumentos ou até nenhum como ideal, sendo o órgão um dos únicos aceites na acção litúrgica. Esta linha pensamento esteve presente ao longo dos tempos, tendo-se feito notar no Concílio de Trento (1545-63), em sínodos diocesanos, particularmente no de Roma em 1725, na AQ de Bento XIV (1749), até ao MP “*Tra le sollecitudini*” de Pio X (1903)<sup>74</sup>.

Primeiramente são pequenos núcleos que partilham dos mesmos ideais, mas no séc. XIX nasce um movimento geral em toda a Igreja. O MP é a expressão máxima do Cecilianismo, pois confirma, incorpora e defende os ideais cecilianistas pela primeira vez, num documento da iniciativa do Papa.

Em traços muito gerais, as alterações no mundo musical, acontecidas no Renascimento, não foram sucedidas de grandes intervenções por parte das autoridades eclesiásticas. Mas, apesar disso, nesta época, quando a polifonia extravasava os limites do âmbito litúrgico, as autoridades refugiavam-se na reserva de se usar temas profanos na Missa e também punham reservas à complexidade contrapontística que a música tomava, tornando o texto incompreensível<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Cf. DUARTE, Fernando - “Música e Ultramontanismo: uma configuração «moderna» da Polifonia nas Missas de Furio Franceschini?”. In PUIG, Daniel (ed.) – *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro (2010), p. 551.

<sup>74</sup> Cf. GMEINWIESER, S. – “Cecilian movement”, p. 333.

<sup>75</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 33.

No Barroco dá-se uma nova união entre a música profana e a música usada na Liturgia<sup>76</sup>. Nesta época tenta-se pôr ao serviço de Deus “toda a força luminosa da música, resultado desse momento culminante da história cultural”<sup>77</sup>. O Iluminismo, ao contrário do Barroco que se caracterizava pela pompa e prodigalidade, vai-se manifestar muito racional e sóbrio. No final do séc. XVIII surge um movimento contrário ao Iluminismo: o Romantismo. Este movimento não se focava na vida quotidiana, mas sim no que era mais inusitado<sup>78</sup>, alicerçava-se na sensibilidade e nas emoções<sup>79</sup>. Isto reflectiu-se na música<sup>80</sup>.

Embora o Movimento Romântico surja no mundo das letras, depressa se estendeu ao campo da música. Nesta época, o artista é considerado como um ponto de unificação de várias formas do engenho humano, ou seja, que toca todos os sentidos<sup>81</sup>, proporcionando ao artista uma visão privilegiada da realidade<sup>82</sup>.

Há uma grande admiração pela música sacra italiana e uma prevalência do gosto pela música vocal à música instrumental, pois é a vocal que se próxima mais da natureza. A Itália era considerada o destino para quem procurava a música de igreja, fazendo com que a polifonia *a capella* se tornasse cada vez mais o género musical preferido para acompanhar a Liturgia<sup>83</sup>.

Ernest Tehodor Amadeus Hoffmann, no seu ensaio “Velha e Nova Música Sacra”, 1814, apresenta uma definição exaltando a figura de Giovanni da Palestrina como o vértice da piedade e do amor reflectido nas suas obras, desprezando a música profana<sup>84</sup>:

---

<sup>76</sup> Cf. RATZINGER, Joseph – *El espíritu de la liturgia*, p. 186-187.

<sup>77</sup> RATZINGER, Joseph – *El espíritu de la liturgia*, p. 187.

<sup>78</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 99.

<sup>79</sup> Cf. SAMSON, Jim – “Romanticism”, p. 597.

<sup>80</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 99.

<sup>81</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 38.

<sup>82</sup> Cf. SAMSON, Jim – “Romanticism”, p. 598.

<sup>83</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 39.

<sup>84</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 99.

“Puríssima, santíssima, mais do que nunca deve, por isso, ser a música de igreja, que brota do íntimo, assim como expressão daquele amor, independentemente de toda a realidade profana e desafiando-a. Assim são as obras simples e dignas de Palestrina, considerado o vértice da piedade e do amor, as quais proclamam o divino com potência e majestade”<sup>85</sup>.

A paternidade espiritual deste Movimento Ceciliano é atribuída a Anton Friedrich Justus Thibaut (1774-1840), que enaltece Giovanni da Palestrina como o modelo a seguir na música executada nas igrejas <sup>86</sup>. Isto deve-se essencialmente ao desenvolvimento e solidificação científica das disciplinas musicológicas, que, ao analisarem a música sacra, antiga viam nela o paradigma formal, segundo o qual se deveria compor então, pois ela era reconhecida como aquela que melhor se adequava à Liturgia<sup>87</sup>.

A exaltação da polifonia palestriniana não estava tão relacionada com a sua mestria contrapontística, mas sim com o efeito que era capaz de produzir, com a sensação de pureza e simplicidade primordial. Este efeito que era pretendido também influenciou o modo de execução e interpretação dos clássicos: normalmente lento para solenizar. A gravidade na execução induz a uma sensação de sacralidade quase mágica. Pretendia-se que a música executada nos templos criasse uma atmosfera inefável, mas a nível emocional que fosse forte<sup>88</sup>. Por isso mesmo, o restauro da polifonia não está tão relacionado com o aspecto textual, mas sim com o efeito que produz<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> Cf. “Purissima, santissima, quanto mai ecclesiale deve perciò essere la musica che scaturisce dall’intimo solo come espressione di quell’amore, senza tener conto di tutta la realtà profana e in spregio di essa. Così sono le opere semplici e dignotose di Palestrina, considerate il vértice della pietá e dell’amore, le quali proclamano il divino com potenza e maestà” (JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 99).

<sup>86</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 100.

<sup>87</sup> Cf. <http://www.mcnarte.com/app-arte/do/show?key=cecilianismo>. 30-01-2013 23:46.

<sup>88</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 45-46.

<sup>89</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 39.

Entre os pensadores do Historicismo Musical vai brotando a ideia de que há uma afinidade muito grande entre a música e o sagrado<sup>90</sup>. Era defendido então que o espaço próprio da música era o culto, pois era lá que a música podia exprimir a sua essência<sup>91</sup>.

Os coros das igrejas encontraram um manancial de obras no Renascimento interpretadas ao modo romântico com o auxílio das massas corais de então. Mas não se ficou pelo Renascimento, com o tempo, a procura estendeu-se ao Barroco<sup>92</sup>.

O Cecilianismo é um pensamento transversal a diversas Igrejas Cristãs, não é só própria da Igreja Católica. O Cecilianismo é fruto do pensamento romântico, no sentido em que ressalta os ideais e os valores próprios do Romantismo como a simplicidade, pureza, piedade, capacidade evocativa das realidades misteriosas<sup>93</sup>. A procura da valorização dos modelos antigos levou a que houvesse então uma forte onda de interesse em editar a obra e biografia de Giovanni da Palestrina e no mundo protestante deu-se uma valorização do Barroco e dos seus compositores<sup>94</sup>, sendo isto prova da transversalidade do Cecilianismo.

Chegando-se ao canto gregoriano, procurou-se executar melhor este género musical<sup>95</sup>. Era classificado como “capaz de falar ao homem, ao seu coração, mais directamente, das «coisas do céu»”<sup>96</sup>. As características atribuídas ao canto gregoriano, apelidado de *Summa Musicale*, são as seguintes: “a música litúrgica, porque «ritual» de facto e agora mais de direito; objectiva-supra-individual-universal, porque anónima; comunitária, porque monódica;

---

<sup>90</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 40.

<sup>91</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 41.

<sup>92</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 46.

<sup>93</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 45.

<sup>94</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 50-51.

<sup>95</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 47.

<sup>96</sup> Cf. “Capace di parlare all’uomo, al suo cuore, più direttamente, delle «cose del cielo»” (RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 47).

espiritual, porque executada em modo desencarnado do fluxo cronológico, com o ritmo livremente ligado só ao texto”<sup>97</sup>.

Há uma valorização da tradição clássica católica, tal como surge a necessidade de dar um fundamento teórico à convicção da supremacia da música vocal em detrimento da instrumental<sup>98</sup>. Esta recuperação dos modelos antigos da música sacra levou a uma exaustiva pesquisa sobre os compositores dos séc.s XV e XVI. A este empreendimento na redescoberta dos modelos antigos está subjacente uma tentativa de restauração da identidade católica, que perdurou até à Segunda Grande Guerra, levando a que música sacra católica, numa tentativa de afirmar a sua identidade pela diferença, rejeitasse a semelhança com a canção popular, considerada vulgar, e as semelhanças com canção burguesa, caracteristicamente maneirista<sup>99</sup>.

Há um fenómeno que não pode ser alheado: o nascimento de vários coros burgueses. Estes sentiam-se revestidos de uma missão social, de forma a educar o povo, transformando assim a identidade nacional. Chegou mesmo a haver um projecto de fomento da música democrático e educativo. Este movimento chegou mesmo à casa das pessoas, dando origem a execução doméstica<sup>100</sup>.

Durante o Concílio Vaticano I (1870), Pio IX<sup>101</sup> (1846-1879) aprovou a *Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge* (Associação Universal de Santa Cecília para os Países de Língua Germânica) com o *Multum ad movendo animos*<sup>102</sup>. Esta Sociedade Universal de Santa Cecília, que foi fundada pelo compositor alemão Franz Xaver Witt (1834-1888) em 1869<sup>103</sup>, e validada pelo Papa, tornou-se uma organização de direito pontifício.

<sup>97</sup> Cf. “Musica *litúrgica* perche «ritual» di fatto ed ancor più di diritto; *oggettiva-sopraindividuale-universale*, perché giocata in modo quasi disincarnato del flusso cronologico, con ritmo liberamente legato al solo testo”. (RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 47).

<sup>98</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 48.

<sup>99</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 62.

<sup>100</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 48-49.

<sup>101</sup> Giovanni Maria Mastai-Ferreti viveu entre 1792 e 1878, sendo o seu pontificado o mais longo da História depois de S. Pedro (1846-1879).

<sup>102</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 100.

<sup>103</sup> Cf. <http://www.mcnarte.com/app-arte/do/show?key=cecilianismo>. 30-01-2013 23:46.

Associações do mesmo estilo surgiram noutros países<sup>104</sup> como Holanda, Itália, Bélgica, Polónia, Boémia, Hungria, Suíça e América do Norte<sup>105</sup>, Áustria, Irlanda<sup>106</sup>, e tinham como missão verificar se as novas composições abraçavam as normas ditadas, ou seja, as normas do estilo polifónico antigo, para se prevenir os excessos cometidos pela influência operística e na concepção sinfónica que se tinha criado acerca da música sacra<sup>107</sup>. Os cecilianos trataram de unir de novo a música e Liturgia.

Este movimento não foi apenas teórico, procurou também oferecer meios práticos para as paróquias, quer fossem elas grandes ou pequenas<sup>108</sup>.

Naquela época verificava-se que música de género operático, música de baile e até de influência militar profanavam a Liturgia<sup>109</sup>. A falta de diferenciação entre os estilos musicais praticados tanto nos teatros, como nas celebrações litúrgicas, deve-se ao facto de os compositores serem os mesmos.

Os membros do movimento ceciliano, numa tentativa de aproximação da música e da Liturgia, censuraram o estado das coisas nos diferentes países tendo a sua acção consequências práticas que se fizeram sentir até ao Movimento Litúrgico do séc. XX: numerosos livros de canto eram publicados nas dioceses sob a sua influência, nos países de língua germânica aboliram a Missa solene cantada em alemão, nas paróquias a *Missa rezada* foi a que se vulgarizou, tanto pela falta de meios de se poder cantar uma Missa em latim ao domingo e dias santos, como pelo facto desta forma dar espaço à devoção popular na Liturgia<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 100.

<sup>105</sup> Cf. GMEINWIESER, S. – “Cecilian movement”, p. 333.

<sup>106</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 100.

<sup>107</sup> Cf. <http://www.mcnarte.com/app-arte/do/show?key=cecilianismo>. 30-01-2013 23:46.

<sup>108</sup> Cf. SWAIN, Joseph P. – “Cecilian movement”. In SWAIN, Joseph – *Historical dictionary of sacred music*. Lanham: The Scarecrow Press, 2006, p. 34.

<sup>109</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 100.

<sup>110</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 100-102.

O Cecilianismo supranacional tem diversas consequências, sendo uma das mais importantes a reforma monástico-gregoriana, que tem como protagonista Pio X, pois confirmou o que vai surgir em Solesmes. A reforma monástico-gregoriana impôs-se de tal forma que vai marcar a música litúrgica posterior, tendo por paradigma o canto gregoriano.

Nos primeiros anos do séc. XX, sob uma mentalidade integralista influenciada pelos acontecimentos da segunda metade do séc. XIX, será levada a avante uma tentativa de agrupar os diversos elementos e instâncias<sup>111</sup>. Fernando Duarte diz:

“a música católica da primeira metade do séc. XX pode ser vista como resultado da confluência de dois movimentos de restauração e oposição ao iluminismo que ocorreram no séc. XIX”<sup>112</sup>.

O resultado será a erradicação dos presumíveis abusos musicais dos templos. A nível editorial, o canto gregoriano é a bandeira do *Cantus Ecclesiae* e considerado popular<sup>113</sup>. Digna de referência é também a tensão entre Igreja e a Cultura, devido à dificuldade de articular a prática de uma arte elitista com a ideia de uma Igreja popular<sup>114</sup>. A burguesia impunha-se relativamente à classe popular, sendo esta mais adepta da participação. A classe mais poderosa preferia uma atitude de contemplação estética<sup>115</sup>.

#### 1.4.2 Cecilianismo Nacional

O ideal ceciliano na Alemanha assentava, sobretudo, na preferência do uso do canto gregoriano e da polifonia tipo Giovanni da Palestrina na Liturgia<sup>116</sup>.

<sup>111</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 59.

<sup>112</sup> DUARTE, Fernando - “Música e Ultramontanismo: uma configuração «moderna»...”, p. 549.

<sup>113</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 59.

<sup>114</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 59.

<sup>115</sup> Cf. SCOTT, Derek – “Music and social class”, p. 549.

<sup>116</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 51.

Eram enviados para Roma músicos provenientes da Alemanha católica e protestante para estudarem o estilo católico. Na Alemanha, também havia músicos protestantes que estavam com músicos católicos<sup>117</sup>.

O ambiente ceciliano foi-se criando em cidades como Tier, Colónia, Salzburgo<sup>118</sup> e Regensburg, onde Franz Xavier Witt foi director da Escola de Música Sacra<sup>119</sup>. Em 1868 Franz Xavier Witt elabora um programa sobre o estilo de música sacra “universal”<sup>120</sup>.

Em território germânico assistiu-se ao “restauro do canto gregoriano, como contributo ao retorno de uma Liturgia clássica (românica), também idealizada no sentido historicista”<sup>121</sup>.

As influências germânicas fizeram-se sentir em Itália<sup>122</sup>. Aqui praticava-se música nacional. Há uma reutilização da polifonia clássica, de autores barrocos e do séc. XVIII que praticavam o *stile misto*. Mas o que prevalecia era o *bel canto* em estilo operático. O patriotismo estava presente na música executada nas igrejas, ao ponto de serem usadas na Liturgia melodias retiradas da música para o teatro<sup>123</sup>.

O primeiro a protestar contra o panorama da música das igrejas em Itália foi Gaspar Spontini (1774-1851), proveniente de Berlim. Os problemas denunciados eram: fraca execução musical; Liturgia barulhenta e a música prolixa; teatralidade do repertório, da execução e da escuta; conotação profana da música usada<sup>124</sup>.

Outra realidade era a dos *castrati*, que repartiam as suas funções entre o palco e o templo para suprir a falta de vozes agudas, pois os *pueri chorales* ainda não estavam difundidos por todo o lado e as mulheres não podiam cantar nos coros das igrejas. Os teatros

<sup>117</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 51-52.

<sup>118</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 52.

<sup>119</sup> Cf. LICKLEDER, August; SCHARNAGL, August – “Witt, Franz Xaver”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 27, p. 453.

<sup>120</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 52.

<sup>121</sup> RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 54.

<sup>122</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 54.

<sup>123</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 55.

<sup>124</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 56.

eram fortes concorrentes das celebrações religiosas, tendo havido mesmo sanções para os músicos que trabalhassem para as igrejas e fossem tocar aos teatros<sup>125</sup>. Felice Rainoldi afirma que “o estado das coisas não poderia não ser afectado pelas composições e execuções”<sup>126</sup>.

A reforma da música na primeira metade do séc. XIX serviu mais para uma correcção da degradação ritual que se constatava então, do que propriamente para a definição de um estilo da música sacra<sup>127</sup>.

Só a partir de 1870 é que se começa a pensar na questão do estilo musical em Itália, aquando da adopção da mentalidade ceciliana alemã, pelo menos no aspecto organizativo. A reforma de Pio X, que teve a influência do jesuíta Angelo De Santi, relativamente ao excessivo atrofiamento normativo alemão, possibilitou novos horizontes e caminhos à música sacra<sup>128</sup>.

O Cecilianismo francês está marcado pela situação político-social da França e também pelas revoltas, seus respectivos êxitos e múltiplas ideologias. O mundo político empreendeu uma tentativa de sensibilização cultural da população, tendo isso também passado pela música sacra – valorizando-se a qualidade daquilo que se apresentava. No âmbito católico, depois da Reforma, houve a intenção de marcar a diferença através da música, relativamente à sociedade. Isto concretizou-se na opção pela Liturgia romana, tal como ela era, e pelo canto gregoriano, sendo isto facilitado pelos ideais de Solesmes e demais filiações. Os grandes compositores tomaram uma posição de ruptura na sua linguagem musical, optando mais por uma via subjectiva, anti-académica<sup>129</sup>. A nível eclesiástico, uma das problemáticas evidenciadas está relacionada com a Liturgia, pois havia ainda influências jansenistas e

---

<sup>125</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 56.

<sup>126</sup> RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 56.

<sup>127</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 57.

<sup>128</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 57.

<sup>129</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 58.

galicanas<sup>130</sup>. Solesmes vai-se insurgir contra estas influências, tentando, a nível litúrgico, implantar o Rito Romano, em território francês.

### 1.4.3 Movimento Ceciliano e os grandes compositores

O Movimento Ceciliano encerrava a Liturgia num meticuloso ritualismo. Neste sentido, a música deveria obedecer a regras apertadas, relegando para segundo plano a sua qualidade artística. Isto levou a que compositores importantes daquela época se desinteressassem pela música litúrgica, desenvolvendo um estilo pessoal.

O Cecilianismo do séc. XIX será conotado como intemporal, assim, a música religiosa verdadeiramente romântica não será aceite pelos reformadores cecilianos e muito menos classificada como sacra<sup>131</sup>.

Apesar disto, alguns tentaram encarnar o espírito ceciliano na sua música<sup>132</sup>.

Concretizando, Franz Lizst (1811-1886), que granjeou grande fama graças ao piano, não se notabilizou assim quanto à música sacra que compôs para voz e órgão. Já para o fim, Franz Lizst procurou reproduzir o mesmo efeito de recolhimento que Giovanni da Palestrina conseguiu produzir nas suas obras, não por imitação estilística, mas segundo as técnicas de composição suas contemporâneas, nomeadamente com a inserção de dissonâncias<sup>133</sup>. Franz Lizst e Charles Gounod (1818-1893), não eram músicos cecilianos, mas deixaram-se influenciar. No entanto, não nos podemos esquecer que a certificação como música sacra era vetada às suas obras em que se evidencia um estilo mais pessoal<sup>134</sup>.

<sup>130</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 58.

<sup>131</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 31.

<sup>132</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 102.

<sup>133</sup> Esta incursão pela música sacra parece estar associada à pretensão de Franz Lizst chegar a mestre-capella da Basílica Romana de S. Pedro, da qual não atingiu o objectivo, se era esse (Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 102-103).

<sup>134</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 53.

Tanto Franz Lizst como Anton Bruckner (1824-1896) enveredaram pelo “realismo”, que resultou dos acontecimentos políticos de 1848. Este género procurava exprimir os sentimentos de uma comunidade, explorando na harmonia o cromatismo e as variações.

Enquanto Franz Lizst e Anton Bruckner se lançavam no “realismo”, Johannes Brahms (1833-1897) prosseguiu numa linha mais tradicional, sendo o “Requiem Alemão” a obra que mais se evidencia no seu espólio. Joseph Rheinberger (1839-1901) também se dedicou à tradição, mas num âmbito mais local.

Comparando Franz Lizst, Anton Bruckner e Joseph Rheinberger, os dois primeiros não eram propriamente aceites pelo Movimento Ceciliano, pois eram acusados de só, ocasionalmente, terem aceitado os ideais cecilianos, enquanto Joseph Rheinberger foi rejeitado completamente<sup>135</sup>. Este último, mesmo não sendo observante do Cecilianismo, a sua música foi considerada como digna de ser executada nas igrejas<sup>136</sup>.

#### 1.4.4 Restauração do canto gregoriano

O movimento de restauração do canto gregoriano do séc. XIX aparece aliado à pesquisa histórica litúrgica, uma vez que este género musical estava associado à Liturgia. O canto gregoriano tinha chegado adulterado até esta altura, tendo-lhe sido reduzidos ou mesmo retirados melismas no reportório mais comum, ou seja, foi simplificado. Já em 1614 tinha havido uma reforma do *Graduale Romano*, levada a cabo por Felice Anerio e Francesco Soriano, que foi impresso em Roma como edição privada. O facto de ter sido impressa como *Editio Medicaea* teve credibilidade no séc. XIX, tendo servido de base para Franz Xaver Haberl (1840-1910) elaborar aquela que foi a *Neo-Medicaea*. Surgindo no ano de 1873, em Ratisbona, esta foi declarada como autêntica e agraciada por um Breve de Pio IX<sup>137</sup>. A Santa

---

<sup>135</sup> Cf. GMEINWIESER, S. – “Cecilian movement”, p. 334.

<sup>136</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 53-54.

<sup>137</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 104-105.

Sé concedeu a exclusividade de impressão desta edição à editora Pustet, por trinta anos, facto que vai ser relevante no futuro.

Mas o grande impulso do movimento de restauração do canto gregoriano aparece, sobretudo, ligado à restauração da Abadia de Solesmes<sup>138</sup>, na Festa de S. Bento, no ano de 1833. Esta restauração foi levada a cabo por Prosper Guéranger<sup>139</sup> juntamente com cinco monges.

Como é sabido, com a Revolução Francesa de 1789, as ordens religiosas foram proibidas em França. Este foi o primeiro mosteiro a ser reaberto após a Revolução das Luzes<sup>140</sup>.

Dom Guéranger, que pretendia que o canto gregoriano no seu mosteiro fosse cantado de modo mais cuidado, mais belo e de acordo com a tradição antiga, manifestava desagrado com o modo de cantar dos seus monges<sup>141</sup>.

O trabalho deste famoso abade e historiador<sup>142</sup> centrou-se na recuperação do canto gregoriano baseado na paleografia, tentando ir ao encontro da sua forma original, ao aproximar o canto aos manuscritos mais antigos<sup>143</sup>.

Não podemos contornar o facto de que o restauro do canto gregoriano foi alvo de divisões: uns preferiam o mais antigo e autêntico (autêntico na sua perspectiva, como sabemos era um canto gregoriano adulterado e restaurado ao gosto da época), outros defendiam que, se o canto gregoriano se destinava ao culto, deveria ser o mais simples, embora fosse mais moderno<sup>144</sup>.

---

<sup>138</sup> Solesmes situa-se na França Ocidental, possuindo até à data uma ruína em ruínas que foi adquirida pelo primeiro Abade, Prosper Guéranger, tendo lá fundado o Mosteiro Beneditino de Saint-Pierre (Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 105).

<sup>139</sup> Prosper Guéranger nasceu em 1805 e morreu em Solesmes de 1875.

<sup>140</sup> Cf. <http://www.priorypress.com/Prosper%20Gu%C3%A9ranger/Gu%C3%A9ranger.htm>. 18-02-2013 18:43.

<sup>141</sup> Cf. CONDE, José – *El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo*. Alcalá la Real: Centro de Estudios Históricos “Carmen Juan Lovera”, p. 24.

<sup>142</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 105.

<sup>143</sup> Cf. CONDE, José – *El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo*, p. 24.

<sup>144</sup> Cf. CONDE, José – *El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo*, p. 25.

O mérito reconhecido a Guéranger não se deve só ao seu empenho no âmbito da música, mas também no restauro da vida monástica em França e a nível litúrgico<sup>145</sup>. Ele notabilizou-se no esforço de fazer regressar a vida monástica àquele país<sup>146</sup>. O Abade refundador queria que a Liturgia que se celebrasse no seu mosteiro fosse exemplar<sup>147</sup>. Para atingir o seu objectivo, Guéranger empenhou-se fortemente na purificação do rito da Missa em França, a fim de que fosse celebrada segundo o Rito Romano, pois tinham-lhe sido introduzidos elementos característicos do Galicanismo<sup>148</sup>. Em 1873, o Abade recebe licença pontifícia para instaurar a Liturgia romana na Igreja Francesa<sup>149</sup>. A purgação da Liturgia de elementos estranhos ao Rito Romano teve como principais opositores: o individualismo e a mentalidade nacionalista do Galicanismo, a atitude elitista do clero francês, para além do pensamento moderno que tinha penetrado naquela Igreja<sup>150</sup>. O trabalho de Solesmes foi conotado como sendo uma tendência ultramontana. O interesse pelo canto gregoriano que se viveu em Solesmes não se ficou apenas pela pesquisa arqueológica, pois o canto gregoriano foi usado inclusivamente na Liturgia deste mosteiro<sup>151</sup>.

Relativamente às motivações que estiveram subjacentes a todo este movimento difundido a partir da Abadia de Solesmes há duas opiniões: uma defende que isto advém de um saudosismo relativamente a um passado irrecuperável, concernente à época Medieval, que aparece em contraponto com o pensamento racionalista disseminado pela Revolução Francesa; outra, por sua vez, atribui esse movimento a uma tentativa de restaurar a unidade do Catolicismo Europeu num mundo que estava a secularizar-se e a fragmentar-se politicamente<sup>152</sup>.

---

<sup>145</sup> Cf. HILEY, David – *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 624.

<sup>146</sup> Cf. WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II*, p. 122.

<sup>147</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 105.

<sup>148</sup> Cf. <http://www.priorypress.com/Prosper%20Gu%C3%A9ranger/Gu%C3%A9ranger.htm>. 18-02-2013 18:43.

<sup>149</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 105.

<sup>150</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 105.

<sup>151</sup> Cf. WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II*, p. 122.

<sup>152</sup> Cf. WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II*, p. 122.

Associado a Solesmes, não podemos deixar de referir Dom Pothier que, juntamente com Dom Jausions, encetou uma admirável e incansável pesquisa em torno dos manuscritos mais antigos<sup>153</sup>. Apesar disto, Dom Pothier, no uso do culto, inclinava-se mais para o canto gregoriano que era praticado então, embora tivesse chegado àquela época adulterado, do que para o mais antigo<sup>154</sup>.

Quando terminaram os trinta anos de exclusividade de impressão da Edição *Neo-Medicaea* concedidos a Pustet, Dom Pothier, que entretanto tinha saído de Solesmes, foi chamado a encabeçar uma comissão para preparar uma nova edição oficial. Quando foi dissolvida essa comissão, a tarefa foi entregue a Solesmes<sup>155</sup>.

Solesmes vai adquirir relevância, devido ao seu importante contributo para o empreendimento de Pio X em recuperar o canto gregoriano, sendo provenientes desta Abadia grandes nomes que encabeçaram a comissão criada para levar a cabo este desejo de Pio X. A proximidade de Pio X com os monges de Solesmes deve-se à familiaridade que este Papa tinha com o trabalho da Abadia<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Cf. CONDE, José – El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo, p. 25.

<sup>154</sup> Cf. CONDE, José – El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo, p. 26; Cf. HILEY, David – Western Plainchant: A Handbook, p. 627.

<sup>155</sup> Cf. CONDE, José – El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo, p. 26.

<sup>156</sup> DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”, p. 565.



## 2. DO *MOTU PROPRIO* AO CONCÍLIO VATICANO II

Neste segundo capítulo, faremos uma análise do *MP*, e, depois, partindo do *MP*, será feita uma análise dos documentos sobre música sacra anteriores ao Concílio Vaticano II, a saber: a Constituição Apostólica *Divini cultus* de Pio XI (1928)<sup>157</sup>, a Encíclica *Musicae sacrae disciplina* de Pio XII (1955) (*MSD*)<sup>158</sup> e a Instrução *De musica sacra et sacra liturgia* da SCR (1958) (*MSSL*)<sup>159</sup>.

### 2.1 Análise do *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*” (1903)

*Tra le sollecitudini* são as primeiras palavras do *MP* que Giuseppe Sarto endereça à diocese de Roma na primeira festividade de Santa Cecília enquanto Papa Pio X (22 de Novembro de 1903). Este Papa deu grande impulso à Liturgia e à música destinada ao culto, sendo o *MP* considerado uma pedra angular na História da música sacra<sup>160</sup>. Como já foi referido, o Papa Bento XIV redigiu a *AQ* (1749) em latim, da qual foi posteriormente editada uma tradução em italiano. A novidade de Pio X, relativamente à ousadia cometida no pontificado de Bento XIV, é que, primeiramente, o *MP* foi escrito em italiano, sendo

---

<sup>157</sup> PIO XI – *Divini cultus*. In AAS 21 (1929), 33-41.

<sup>158</sup> PIO XII – *Musicae sacrae disciplina*. In AAS 48 (1956), 5-25.

<sup>159</sup> SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS – *De musica sacra et sacra liturgia*. In AAS 50 (1958), 630-633.

<sup>160</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto Dal *Motu Proprio* di San Pio X alla *Sacrosanctum Concilium*: Le Costanti della Musica Liturgica”. In *Notitiae*, 39 (2003), p. 615-616.

posteriormente traduzido em latim, tendo ultrapassado o valor inicial de carta pastoral para a Diocese de Roma, para ficar entendido como código jurídico da música sacra, dirigido a toda a Igreja. Na abordagem do *MP* surge o nome incontornável de Angelo De Santi, que esteve envolvido na elaboração do *MP*. Este sacerdote jesuíta foi um dos fundadores do Pontifício Instituto de Música Sacra, para além de ter sido presidente da Associação de Santa Cecília de Itália<sup>161</sup>. Não se pode ignorar o facto de o *MP* ter subjacente o Cecilianismo, pois faz das convicções cecilianas a doutrina da Igreja sobre a música sacra, através da rejeição da música operática e promoção da música antiga<sup>162</sup>.

Uma leitura cuidada da Introdução do *MP* denuncia, logo, a mentalidade subjacente à época, pelo facto de referir que um dos principais “cuidados do ofício pastoral” é o “de manter e promover o decoro da Casa de Deus”<sup>163</sup>. Por outras palavras, não é propriamente o que se celebra, a acção litúrgica em si, que aparece em primeiro lugar, mas sim o espaço e a sua dignidade. Não se encontra no documento uma relação clara entre o que se celebra, que aparece em segundo plano, e a exigência de dignidade do espaço onde a Liturgia acontece. Na verdade, tudo gravita em torno do templo, sendo que tudo o que se passa no templo não deve ser “indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus”<sup>164</sup>. Na enumeração que aparece, relativamente às virtudes que se vão observando, o templo aparece em primeiro lugar: “naqueles lugares onde tudo o mais é digno do máximo encómio pela beleza e sumptuosidade do templo (...)”<sup>165</sup>.

Na Introdução do *MP*, Pio X refere que a música é de “natureza (...) flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos”<sup>166</sup>, e como é matéria que sofre variadas influências externas, tende a resvalar para os limites da

<sup>161</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 106-107.

<sup>162</sup> Cf. DUCHESNEAU, Claude; VEUTHEY, Michel – *Musique et Liturgie: Le document Universa Laus*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1988, p. 15.

<sup>163</sup> PIO X – *Tra le sollecitudini*. In *Acta Apostolicae Sedis* 36 (1903), Introdução.

<sup>164</sup> *MP* Introdução.

<sup>165</sup> *MP* Introdução.

<sup>166</sup> *MP* Introdução.

sacralidade que lhe é devida, daí a necessidade desta intervenção. Ainda nesta Introdução, Pio X exalta o trabalho desenvolvido pelo Movimento Ceciliano, quando se refere à “florescente Sociedade”, à qual o Papa se associa nas críticas ao panorama musical das igrejas de então.

Mais uma vez aparecem a “santidade e dignidade do templo” como pontos nevrálgicos de toda a acção. Neste aspecto, há uma atribuição de características ao templo, que na realidade são categorias próprias da pessoa, a saber: santidade e dignidade.

Eis que, nesta Introdução, aparece uma afirmação que vai servir de mote para todo pensamento posterior, não só a nível litúrgico, como eclesiológico: “participação activa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja”<sup>167</sup>. Apesar de esta afirmação ser uma novidade, neste contexto, ainda não era possível antever todo o alcance desta realidade da participação. Na verdade, estava por realizar um vasto campo de reflexão e aprofundamento teológico, que só vai acontecer com o Concílio Vaticano II.

No que diz respeito à finalidade da música sacra, o *MP* enuncia diversos aspectos: “a glória de Deus, a santificação e edificação dos fiéis (...), o decoro e esplendor das sagradas cerimónias”<sup>168</sup>, e a função principal – “revestir de adequadas melodias o texto litúrgico” de modo a “acrescentar mais eficácia ao mesmo texto”<sup>169</sup>. A finalidade da música sacra, segundo o pensamento de Pio X, aparece sempre mais ligada à componente estética da celebração do que propriamente ao cumprimento da sua função ritual.

Quanto às características, é referido que a música sacra deve possuir as três qualidades próprias da Liturgia: santidade, a bondade das formas, a e universalidade<sup>170</sup>. Relativamente à santidade, refere apenas que não deve conter nada de profano. Isto denuncia uma mentalidade assente numa forte dicotomia entre o sagrado e o profano, entre a Santidade e o mundo. Nos inícios do séc. XX, A Igreja pretendia distanciar-se do mundo, pois este era visto como

---

<sup>167</sup> *MP* Introdução.

<sup>168</sup> *MP* 1.

<sup>169</sup> *MP* 1.

<sup>170</sup> Cf. *MP* 2.

oposição à santidade. Daí Pio X querer delimitar as fronteiras da música sacra, pretendendo afastar desta todo o género de influências da música profana. Hoje em dia, depois dos avanços a nível teológico, nomeadamente da mundividência cristã, pomos em causa esta delimitação do mundo sagrado e do profano, uma vez que já não faz sentido esta dicotomia na perspectiva de um mundo salvo e redimido pela Encarnação do Verbo de Deus e pela Sua Páscoa.

A música, na Liturgia, serve de meio de comunhão entre Deus e o homem, daí ser factor de santidade. Já não é a música que é santa em si mesma, mas porque é capaz de unir Deus e o homem, particularmente na Liturgia, unida ao rito. Ou seja, hoje em dia, a música é considerada apta ou não para a Liturgia consoante acompanhe o sentido do rito a que serve<sup>171</sup>.

Quanto a ser arte verdadeira, Pio X refere-se apenas aos efeitos que deve produzir, não apontado nada relativamente ao aspecto formal em si: “deve ser arte verdadeira, não sendo possível que doutra forma exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia, que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua Liturgia a arte dos sons”<sup>172</sup>. Ao analisarmos o *MP*, surge-nos a questão seguinte: quais são os critérios objectivos do âmbito da composição a que deveriam obedecer as novas composições para a Liturgia? O *MP* não oferece resposta a esta questão, apresentando apenas o critério da eficácia no ânimo dos ouvintes para determinar se uma composição é apta para a Liturgia ou não. É um critério subjectivo, pois nem todos os “ouvintes” têm a mesma sensibilidade ou identificação relativamente aos diversos géneros musicais. Quanto à perfeição de forma, como característica da música litúrgica, José Antunes diz:

“A «perfeição de forma» é a capacidade da música em exprimir o múnus ritual e pastoral atribuído à liturgia. A verdadeira função justifica a boa forma. É daqui, da

---

<sup>171</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 206-207.

<sup>172</sup> *MP* 2.

fidelidade à sua função, que deve nascer uma estética própria das formas musicais nas liturgias cristãs”<sup>173</sup>.

No que toca à universalidade, o *MP* defende que as composições destinadas ao uso sacro têm esta característica quando “ninguém doutra nação ao ouvi-las sinta uma impressão desagradável”<sup>174</sup>. Numa reflexão mais cuidada, surgem-nos questões como: não sentiriam estranheza os povos não evangelizados ao ouvirem o modelo da música sacra, o canto gregoriano? Seriam eles capazes de associá-lo imediatamente ao mundo sacro? A universalidade, no *MP*, é vista a partir de uma mentalidade centrada no canto gregoriano, tendo-a como protótipo da música sacra. Tudo o que se afasta do canto gregoriano não é válido para a Liturgia.

No que diz respeito aos géneros, Pio X exalta o canto gregoriano, considerando-o não só o protótipo da música sacra<sup>175</sup>, como o “canto próprio da Igreja Romana”<sup>176</sup>. Com Pio X, o canto gregoriano ganha importância na Liturgia, confirmando-se, assim, o trabalho feito por Solesmes<sup>177</sup>, pois foi nesta Abadia que se deu o grande impulso para o restauro do canto gregoriano assente na paleografia, embora mais tarde se viesse a reconhecer as limitações destes estudos. É dito no *MP* que a polifonia clássica “aproxima-se bastante do supremo modelo da música sacra, que é o canto gregoriano”<sup>178</sup>. Apesar do *MP* referir uma proximidade entre o canto gregoriano e a polifonia clássica, não refere a que nível isso acontece. O que podemos deduzir, a partir da afirmação de Pio X, é que não é tanto devido à forma, mas sim por causa do efeito que é capaz de produzir nos ouvintes, que uma obra é classificada como sacra ou não, mas porque:

---

<sup>173</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 209.

<sup>174</sup> *MP* 2.

<sup>175</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>176</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>177</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 617.

<sup>178</sup> *MP* 4.

“uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quando mais se aproximar no andamento, inspiração e sabor, da melodia gregoriana, e será menos digna do templo quanto mais e afastar daquele supremo modelo”<sup>179</sup>.

No que diz respeito à polifonia clássica, é posto em relevo o compositor Giovanni da Palestrina (1525-1594)<sup>180</sup>. Esta defesa da polifonia clássica é própria do Cecilianismo católico, pois o Cecilianismo protestante vai recuperar os modelos musicais da música barroca protestante. No n.º 5 do *MP* há uma advertência relativamente ao uso de composições modernas, pois

“deverá vigiar-se com maior cuidado para que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na igreja, não contenham coisa alguma profana, não tenham reminiscência de motivos teatrais e não sejam compostas mesmo nas suas formas externas sobre o andamento das composições profanas”<sup>181</sup>.

É dito que o género teatral é aquele que mais se opõe ao canto gregoriano<sup>182</sup>. Esclarece-se que esta oposição pode ter duas faces: uma é o facto de os compositores usarem a sua linguagem musical, independentemente de estarem a escrever música profana ou música sacra; a outra concretiza-se no uso de extractos de óperas na Liturgia, tendo sido os textos adoptados.

Esta defesa acérrima dos modelos musicais muito característicos da Igreja Romana deixa a sensação de que há uma mentalidade ultramontana subjacente, ou seja, que há um esforço por restaurar a identidade católica face aos danos que tinha sofrido desde o Iluminismo até aos inícios do séc. XX<sup>183</sup>, em diversos campos, inclusive no musical. Como o Iluminismo era considerado uma ameaça à Igreja, esta procurava erradicar tudo o que lhe

---

<sup>179</sup> *MP* 3.

<sup>180</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>181</sup> *MP* 5.

<sup>182</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>183</sup> Cf. DUARTE, Fernando - Música e Ultramontanismo: possíveis significados para as opções compositivas nas missas de Furio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 12.

estivesse associado, inclusive o género operático. Esta defesa da identidade católica reflectiu-se nitidamente na definição do dogma da infabilidade Papal e na condenação do ateísmo o Concílio Vaticano I<sup>184</sup>.

Quanto à língua a utilizar na Liturgia, é dito que deve ser o latim<sup>185</sup>, principalmente nas “funções litúrgicas solenes”<sup>186</sup>. Por “funções litúrgicas solenes” entendiam-se as *Missas cantadas* e não as *Missas rezadas*. Embora não seja explícito, nas *Missas rezadas*, nas exposições do Santíssimo e nas funções não litúrgicas, podia-se cantar em vernáculo, desde que os textos fossem aprovados pelo Ordinário<sup>187</sup>. No que diz respeito aos textos litúrgicos, estes devem ser respeitados na sua íntegra<sup>188</sup>.

As formas musicais da Liturgia deviam seguir a linha da tradição, considerando-se que o Ordinário devia ser uma só composição<sup>189</sup>. No Ofício de Vésperas, a salmodia devia ser cantada em canto gregoriano, podendo-se, no entanto, usar música figurada na doxologia final e no hino. Mas esta norma para a salmodia de Vésperas não era fechada, pois no *MP* abre-se caminho para novos modos de cantar as salmodias, advertindo-se, no entanto, que estavam proibidos os salmos de concerto<sup>190</sup>. O hino deveria manter a sua forma do início ao fim<sup>191</sup>, tal como era obrigatório cantar as antífonas de Vésperas com a respectiva melodia gregoriana<sup>192</sup>. Estas determinações contrastam fortemente com a prática musical da Liturgia das Horas, nomeadamente das Vésperas, que era realizada no período Barroco e Clássico. Exemplo disso é o legado musical sacro de Claudio Monteverdi (1525-1594), Antonio Vivaldi (1678-1741) ou Wolfgang Mozart.

---

<sup>184</sup> O Concílio Vaticano I realizou-se de 8 de Dezembro de 1869 a 18 de Dezembro de 1870.

<sup>185</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>186</sup> *MP* 7.

<sup>187</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1959, p. 45.

<sup>188</sup> Cf. *MP* 8-9.

<sup>189</sup> Cf. *MP* 11 a).

<sup>190</sup> Cf. *MP* 11 b).

<sup>191</sup> Cf. *MP* 11 c).

<sup>192</sup> Cf. *MP* 11 d).

No que concerne aos cantores, é referido que as melodias do celebrante e ministros deviam ser cantadas em canto gregoriano *a cappella*. O coro, embora constituído por leigos, está na vez do coro eclesiástico. A música, por ser algo que estava reservado aos ministros ordenados, na sua maior parte, deveria ser música de coro<sup>193</sup>. Os solos não são excluídos, mas há um advertimento quanto ao tamanho, à sua inserção na obra e complexidade<sup>194</sup>. As mulheres são excluídas do coro<sup>195</sup>, mas isso percebe-se, pois na concepção da altura, o coro realiza as funções do coro eclesiástico<sup>196</sup>. Os ministérios estavam ligados ao estado clerical, se as mulheres não recebem o sacramento da ordem, os coros só podiam ser constituídos por pessoas do género masculino<sup>197</sup>.

O *MP* defende que a música é um ministério, não pela função que ela própria exercia na Liturgia ou pelo contributo que dava à acção litúrgica, mas porque deveria ser executada por ministros. Isso é reforçado pelo facto de se recomendar que os cantores vestissem as vestes corais próprias dos clérigos, sendo que, no caso de estarem demasiado expostos, fossem resguardados<sup>198</sup>. Segundo se pode perceber desta descrição do coro, a celebração litúrgica acontecia entre os ministros, estava associada à validade do sacramento celebrado, não tanto à santificação capaz de promover nos fiéis. Os fiéis limitavam-se a assistir, e pela assistência santificar-se-iam.

A música vocal é a eleita pela Igreja, embora se permita o uso do órgão e também de outros instrumentos, estando o uso destes sujeito à aprovação do Ordinário<sup>199</sup>. A música instrumental, seja ela *a solo* ou com acompanhamento, deve ser sempre em favor do canto<sup>200</sup>. As intervenções do órgão devem conservar um carácter grave e possuir as características da

---

<sup>193</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>194</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>195</sup> Cf. *MP* 13.

<sup>196</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>197</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 107.

<sup>198</sup> Cf. *MP* 14.

<sup>199</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>200</sup> Cf. *MP* 16-17.

música sacra<sup>201</sup>. Dentro da lista das proibições instrumentais encontram-se: o piano, instrumentos fragorosos, percussão, bandas filarmónicas (embora estas fossem permitidas mediante a autorização do Ordinário e com instrumentos e orquestração que se aproxime do órgão)<sup>202</sup>. Com esta concepção, afirma-se a proeminência do órgão<sup>203</sup> sobre os outros instrumentos. Podemos estabelecer a seguinte associação: tal como o gregoriano está para a música sacra vocal, o órgão, respeitando os critérios para a música litúrgica, está para a música litúrgica instrumental. Como já foi dito, existem pontos semelhantes entre a *AQ* de Bento XIV (1749) e o *MP* de Pio X (1903), nomeadamente no que respeita aos instrumentos<sup>204</sup> e também às técnicas de composição rejeitadas<sup>205</sup>. O mesmo se pode dizer relativamente a algumas indicações dadas pela *Ordinatio quoad sacram musicam* de Leão XIII que já referimos, no que diz respeito a instrumentos que eram permitidos, técnicas composicionais e à ordem do texto litúrgico, entre outros.

Pio X também faz menção ao que as bandas não podem tocar nas procissões, dizendo: “nas procissões fora da igreja pode o Ordinário permitir a banda musical, uma vez que não se executem de modo algum composições profanas”<sup>206</sup>. Para além disto, também deixa a recomendação de que “a banda se restringisse a acompanhar algum cântico espiritual”<sup>207</sup>.

Uma das intuições significativas de Pio X, que vai ser relevante no futuro sobre a relação entre música e Liturgia, embora surja no contexto de reprovação dos excessos musicais que condicionavam a Liturgia, é: “a música é simplesmente parte da liturgia e sua humilde serve”<sup>208</sup>. Para além da relação já referida, esta afirmação denuncia que a música não

---

<sup>201</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>202</sup> Cf. *MP* 19-20.

<sup>203</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 618.

<sup>204</sup> Cf. CASTAGNA, Paulo – “O Estabelecimento de um modelo...”, p. 15.

<sup>205</sup> Cf. CASTAGNA, Paulo – “O Estabelecimento de um modelo...”, p. 23.

<sup>206</sup> *MP* 21.

<sup>207</sup> *MP* 21.

<sup>208</sup> *MP* 23.

é propriamente um elemento essencial à Liturgia, pois poderia haver Liturgia sem música, como atesta a afirmação: “a música sacra, como parte integrante da Liturgia solene”<sup>209</sup>.

No que diz respeito aos meios principais para atingir o objectivo de Pio X, relativo à música praticada nas igrejas, são apresentados diversas propostas: haver comissões a nível diocesano para vigiarem o repertório e executantes; promover-se o canto gregoriano nos seminários e institutos eclesiásticos; fazer da música matéria de Liturgia, Moral e Direito Canónico; restaurarem-se as *Scholae Cantorum* nas igrejas de maior relevo e proposta de formação das mesmas nas outras igrejas; apostar-se numa maior qualidade das escolas superiores de música sacra e na fundação de novas<sup>210</sup>.

O aparecimento da regulamentação é justificado pela afirmação de que a música sacra é parte integrante da Liturgia solene, tendo apenas como finalidade embelezar os textos litúrgicos<sup>211</sup>, ou seja, a funcionalidade da música, na verdade, resumia-se à componente estética da Liturgia, nomeadamente da solene.

A “participação activa” da assembleia aparece referida duas vezes no *MP*: uma, na Introdução, e outra, no n.º 3, aquando da defesa do restauro do canto gregoriano nas celebrações. Esta dupla referência de “participação activa” é justificada como sendo inerente ao espírito cristão e também à renovação eclesial. Apesar de Pio X, ao referir “participação activa”, ter apenas em mente a recuperação do canto gregoriano como canto popular, este conceito foi o grande impulsionador do Movimento Litúrgico que se viveu posteriormente. Por isso, o *MP* foi um documento de referência até quase aos anos sessenta<sup>212</sup>. Pio X não teria, certamente, em mente as consequências da referência à “participação activa” que faz na Introdução do *MP*. Essas consequências vieram a relevar-se no Movimento Litúrgico e

---

<sup>209</sup> *MP* 1.

<sup>210</sup> Cf. *MP* 24-28.

<sup>211</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 107-108.

<sup>212</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 108.

alcançaram o sentido que lhe damos hoje no Concílio Vaticano II, tendo sido amplamente explorado.

A análise comparativa, que faremos daqui em diante, será centrada na influência do *MP* do Papa Pio X nos documentos do Magistério, nos cem anos posteriores. Não se trata propriamente de querer avaliar a validade do *MP* no presente, mas sim de perceber qual a sua influência nas directrizes do Magistério ao longo de um século, o que se mantém válido e aquilo que foi ultrapassado pela reflexão e pelo aprofundamento teológico que a Igreja foi fazendo e emanando. Não podemos cair no anacronismo de querer avaliar, com os critérios contemporâneos, uma época em que as concepções teológica, litúrgica e eclesiológica eram diferentes. Nos pontos em que há disparidade, procuraremos perceber as razões de fundo para tal.

Não só por uma questão de delimitação metodológica, mas também pela sua pertinência temática que se prolonga nos documentos posteriores, seleccionaram-se oito temas do *MP* de Pio X que serão a base da análise, a saber:

- Finalidade e papel da Música Sacra (n.º 1)
- Características da Música Sacra (n.º 2)
- Géneros da Música Sacra (n.ºs 3-6)
- Textos / língua litúrgica (n.ºs 7-8)
- Formas musicais na Liturgia (n.ºs 10-11)
- Coro (cantores) (n.ºs 12-14)
- Instrumentos (n.ºs 15-22)
- Necessidade de competência e formação (n.ºs 24-28)

## 2.2 Constituição Apostólica *Divini cultus* (1928)

Pio XI, na sua Constituição Apostólica *Divini cultus* (DC)<sup>213</sup>, escrita passados vinte e cinco anos do *MP* de Pio X (1903), faz uma reflexão sobre a música sacra.

### a) Finalidade e papel da música sacra

A *DC* apresenta a Igreja como detentora da incumbência de velar pelo culto, por parte de Cristo. Por isso, a sua intervenção abrange também o campo da música praticada na Liturgia<sup>214</sup>. Se a música é um elemento presente na Liturgia, tem de ser regulamentada para que a Liturgia atinja o seu objectivo.

Pio X, no início do seu *MP*, referiu que a razão da sua intervenção era “manter e promover o decoro da Casa de Deus”<sup>215</sup>. Na Constituição Apostólica de Pio XI não aparece esta referência, mas que o seu propósito era o zelo pela Liturgia<sup>216</sup>. Não estaremos diante de uma nova intenção? É uma nova intenção que se vai reflectir nos documentos posteriores. A partir desta Constituição Apostólica, os documentos progressivamente vão abrir-se numa linha da ministerialidade da música.

### b) Características da música sacra

Pio XI não trata directamente das características da música sacra. Apenas podemos deduzir o que tinha em mente, a partir das indicações que dá para os instrumentos usados na Liturgia.

---

<sup>213</sup> Apresentada a 20 de Dezembro de 1928.

<sup>214</sup> Cf. *DC* 1.

<sup>215</sup> *MP* Introdução.

<sup>216</sup> Cf. *DC* 1, 3, 4, 5.

Pio XI chama à atenção para a sedução, tanto dos organeiros, como dos organistas, pela música moderna profana, aludindo também aos tempos em que a música profana tinha entrado nos templos<sup>217</sup>. É apoiado o desenvolvimento do órgão, desde que respeite as normas litúrgicas<sup>218</sup>, mas não especifica os critérios que devem orientar organistas e organeiros para estarem aptos para a Liturgia. Pio X, quando falou da profanação da música nas igrejas, advertiu para que se tivesse cautela relativamente à música moderna e recusando o género dito teatral<sup>219</sup>.

Pio XI, quando fala da profanação do culto pela música, tem em mente garantir a santidade da música sacra, característica já defendida por Pio X no *MP*: “deve ser santa e por isso excluir todo o profano, não só em si mesmo mas também no modo como é desempenhada pelos executantes”<sup>220</sup>.

### c) Géneros da música sacra

Quanto aos géneros da música sacra, Pio XI vai pôr em relevo dois: o canto gregoriano e a polifonia clássica.

No n.º 2 da sua Constituição Apostólica de 1928, Pio XI faz um resumo histórico dos benefícios da música cantada nas igrejas<sup>221</sup>, salientando apenas o que se refere ao uso popular do canto gregoriano em tempos antigos<sup>222</sup>. O sentimento de saudosismo, próprio do Restauracionismo Romântico, que influenciou fortemente o Cecilianismo, está presente em ambos os documentos: no *MP* a respeito do restauro do canto gregoriano no uso do povo<sup>223</sup> e,

---

<sup>217</sup> Embora este ponto fale do órgão, Pio XI nesta abordagem que faz tem mais em mente a questão da influência da música profana na dimensão musical da Liturgia, do que propriamente em tratar da primazia do órgão na Liturgia latina.

<sup>218</sup> Cf. *DC* 15.

<sup>219</sup> Cf. *MP* 5-6.

<sup>220</sup> *MP* 2.

<sup>221</sup> Cf. *DC* 2.

<sup>222</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>223</sup> Cf. *MP* 3.

na *DC*, quando há referência aos lugares onde, em tempos idos, o povo cantava alternando com o clero<sup>224</sup>.

A polifonia sagrada, tanto na *DC*, como no *MP*, aparece depois do canto gregoriano nos exemplos de música sacra<sup>225</sup>. A Constituição Apostólica também exorta, tal como fez o *MP*, a que se reavivem as *Scholae Cantorum* nos lugares mais importantes<sup>226</sup>, sendo que a *DC* chama à atenção para a necessidade da qualidade, dependente da competência e número dos cantores<sup>227</sup>.

Na *DC*, alude-se, mais uma vez, à participação do povo na Liturgia, mas, para tal recomenda-se que se restaure o canto gregoriano no uso do povo, tal como já foi feito no *MP*<sup>228</sup>. Ambas as afirmações, a respeito do restauro do canto gregoriano no uso do povo como se fazia em tempos antigos, têm subjacente a mentalidade restauracionista, própria do Cecilianismo. Quanto à participação do povo em alternância com o coro eclesiástico, tal como vem referida na *DC*<sup>229</sup>, não aparece nada referido no *MP*.

#### **d) Textos e língua litúrgicos**

A temática dos textos e língua litúrgicos não é abordada neste documento, sendo o único dos documentos analisados onde não se refere nada sobre isto.

---

<sup>224</sup> Cf. *DC* 2.

<sup>225</sup> Cf. *DC* 12; *MP* 4.

<sup>226</sup> Cf. *DC* 12; *MP* 27.

<sup>227</sup> Cf. *DC* 12.

<sup>228</sup> “Procure-se nomeadamente restabelecer o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais activa nos officios litúrgicos, como se fazia antigamente” (*MP* 3).

<sup>229</sup> Cf. *DC* 16.

### e) Formas musicais na Liturgia

Pio XI alerta para o cuidado com que se deve recitar o Ofício, especialmente quando é cantado, dando ordens a que se restaure o Ofício coral. Na *DC*, aparecem indicações muito precisas sobre a forma como se deve executar a parte salmódica e a dos hinos<sup>230</sup>, não avançando para outros tipos de formas musicais. No *MP*, quando se trata do Ofício Divino, e de forma especial do Ofício de Vésperas, apenas há a indicação de que se cante o Ofício em canto gregoriano<sup>231</sup> ou de modo semelhante<sup>232</sup>, que podendo-se usar, eventualmente, um solo<sup>233</sup>. Mas na abordagem que faz aos textos e língua litúrgicos, não se fica apenas por indicações práticas sobre o Ofício coral.

### f) Coro

No n.º 4 da *DC*, relata-se um episódio onde se sugere que o coro pertencia ao domínio clerical: “(...) um numeroso coro, formado do clero de todas as nações, enobreceu, com o canto gregoriano, a liturgia solene que celebramos na Basílica Vaticana”<sup>234</sup>, Já Pio X, no n.º 12 do seu *MP*, apresentava o coro como sendo, naturalmente, do domínio eclesiástico<sup>235</sup>.

Pio XI, tal como Pio X, exortou a que se criassem *Scholae Cantorum*, mesmo nas igrejas mais pequenas<sup>236</sup>. Ambos os Pontífices só permitem o uso de pessoas do sexo masculino no coro, usando-se de crianças para as vozes agudas<sup>237</sup>.

---

<sup>230</sup> Cf. *DC* 10.

<sup>231</sup> Cf. *MP* 10.

<sup>232</sup> Cf. *MP* 11 b).

<sup>233</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>234</sup> *DC* 4.

<sup>235</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>236</sup> Cf. *DC* 13; *MP* 27.

<sup>237</sup> Cf. *DC* 13; *MP* 13.

### g) Instrumentos

A *DC* vai defender a música vocal para a Liturgia, em detrimento da instrumental<sup>238</sup>, este modo de pensar está já presente no *MP* quando é dito que “a música própria da Igreja seja a música meramente vocal”<sup>239</sup>.

Quanto às intervenções do órgão na Liturgia, ambos os documentos aceitam-nas quer como acompanhamento<sup>240</sup>, quer como *a solo*<sup>241</sup>, embora haja uma diferença que reside no facto de que Pio X regulamenta, de modo preciso, o uso do órgão na Liturgia<sup>242</sup>, enquanto Pio XI apresenta e enaltece a prática corrente do uso do órgão: “seja para acompanhar o canto, seja a solo”<sup>243</sup>.

### h) Necessidade de competência e formação

Tendo em conta as necessidades da música sacra, Pio XI na *DC* recomenda que haja instrução regular em música sacra nas casas de formação de clero, particularmente no canto gregoriano e na polifonia clássica, tendo por base o espírito litúrgico. Pio XI diz que a formação musical concorreria para que se devolvesse o esplendor que a parte musical da Liturgia teve outrora<sup>244</sup>. Quanto à formação musical do clero, quer em canto gregoriano, quer em polifonia, Pio X deu-lhe grande importância, apresentando indicações de como o fazer<sup>245</sup>. A diferença de indicações, entre os dois documentos, é que enquanto Pio X só fala da música

---

<sup>238</sup> Cf. *DC* 14.

<sup>239</sup> *MP* 15.

<sup>240</sup> Cf. *DC* 15; *MP* 15-16.

<sup>241</sup> Cf. *DC* 15; *MP* 8, 18.

<sup>242</sup> Cf. *MP* 8; *MP* 15-18.

<sup>243</sup> A tradução “já acompanhando o canto, já executando suavíssimas harmonias (...) durante o silêncio do coro” apresenta uma deficiente tradução do texto original: “(...) sive cantum comitando, sive, silente choro, (...)”.

<sup>244</sup> Cf. *DC* 8-9.

<sup>245</sup> Cf. *MP* 25-26.

como matéria do curso teológico (tema que deveria ser abordado em Liturgia, Moral e Direito Canónico<sup>246</sup>), Pio XI fala que a formação musical deve ser administrada desde cedo<sup>247</sup>.

Pio XI obriga a que se abordem estas questões em capítulos canonicais e comunidades religiosas, para que todos fiquem cientes daquilo a que estão obrigados a observar. Na *DC*, há a indicação para se retomar a figura do cantor ou director de coro nos coros que estão obrigados aos Ofícios em coro, para aplicar as normas sobre a Liturgia e a música de coro e velar pela qualidade do canto<sup>248</sup>. Relativamente a estas duas questões, no *MP* se não diz nada directamente. A respeito de formar a consciência dos seminaristas e religiosos para necessidade de velar pela qualidade musical, apenas é dito que deve ser matéria das disciplinas de Liturgia, Moral e Direito Canónico<sup>249</sup>. Pio XI diz também que todos aqueles que estão obrigados ao Ofício coral, deveriam dominar o canto gregoriano<sup>250</sup>. Pio X, a este respeito, tinha recomendado que, para além de todos os seminaristas e candidatos a religiosos ficarem a dominar o canto gregoriano, os superiores deveriam estimular os candidatos à vocação sagrada no culto da arte musical sacra, tendo sugerido também que se formasse uma *Schola Cantorum* entre os clérigos<sup>251</sup>. A edição a seguir deve ser a que foi proposta pela Igreja, sendo considerada a que é fiel aos antigos manuscritos<sup>252</sup>. Esta ideia repete o que é dito no *MP*<sup>253</sup>.

No n.º 17 da *DC*, aconselha-se que todo o clero instrua o povo em termos musicais e litúrgicos. Para tal, a instrução das *Scholae Cantorum* e das pias e católicas associações é referida como meio fulcral<sup>254</sup>. Já Pio X tinha referido que a criação de uma *Schola Cantorum*

---

<sup>246</sup> Cf. *MP* 26.

<sup>247</sup> Cf. *DC* 8.

<sup>248</sup> Cf. *DC* 11.

<sup>249</sup> Cf. *MP* 26.

<sup>250</sup> Cf. *DC* 11.

<sup>251</sup> Cf. *MP* 25.

<sup>252</sup> Cf. *DC* 11.

<sup>253</sup> “o qual estudos recentíssimos restituíram à sua integridade e pureza” (*MP* 3).

<sup>254</sup> Cf. *DC* 17.

era de benefício para a edificação do povo<sup>255</sup>. É recomendado que nos institutos de educação, que estão sob a tutela religiosa, seja dada formação musical e litúrgica<sup>256</sup>. Pio X só abordou esta questão nas casas de formação religiosa<sup>257</sup>.

Pio XI enaltece o trabalho feito pelos institutos, escolas superiores e seus docentes, onde se lecciona música sacra, especialmente, na época, a Escola Superior Pontifícia de Música Sacra, criada por Pio X<sup>258</sup>. Para além de enaltecer as instituições existentes, este Papa vai promover a criação de novas<sup>259</sup>, enquanto na *DC* não encontramos nenhuma referência ao incentivo à criação de novas escolas.

### 2.3 Encíclica *Musicae sacrae disciplina* do Papa Pio XII (1955)

Pio XII<sup>260</sup> escreveu uma Encíclica dedicada à música sacra intitulada *Musicae sacrae disciplina* (*MSD*)<sup>261</sup>. Relativamente a este documento, ele não traz grande novidade em relação àquilo que Pio X afirmou no *MP*<sup>262</sup>. A grande directriz de Pio XII é a referência ao facto de que a música deve permanecer sujeita à Liturgia<sup>263</sup>.

Na *MSD*, Pio XII aborda algumas das questões em voga na época, devido à discussão levantada no Congresso Internacional de Música Sacra anteriormente realizado em Viena<sup>264</sup> sobre o *DeutscheHochamt*<sup>265</sup>. Este congresso aparece no âmbito do Movimento Litúrgico, que

---

<sup>255</sup> Cf. *MP* 27.

<sup>256</sup> Cf. *DC* 17.

<sup>257</sup> Cf. *MP* 25-26, 29.

<sup>258</sup> Cf. *DC* 18.

<sup>259</sup> Cf. *MP* 28.

<sup>260</sup> Pio XII, de seu nome Eugenio Pacelli (1876-1939), ocupou a Cátedra de Roma num conturbado período, pois o seu pontificado abrangeu a Segunda Grande Guerra (1939-1945).

<sup>261</sup> Encíclica apresentada no dia de Natal de 1955.

<sup>262</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 15.

<sup>263</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 110.

<sup>264</sup> O Congresso de Viena de 1954 faz parte de um conjunto de congressos destinados à herança musical tradicional realizados nos seguintes locais: Roma (1950), Paris (1957) e Colónia (1961).

<sup>265</sup> Privilégio concedido aos católicos alemães de cantarem em vernáculo nas celebrações.

defendia a introdução do vernáculo na Liturgia solene (algo proibido pelo *MP* n.º 7), pois este mesmo congresso atribuía dignidade litúrgica aos cânticos religiosos e valorizava o património musical tradicional<sup>266</sup>.

### a) Finalidade e papel da música sacra

Nesta Encíclica sobre a música, não há uma referência explícita em relação à finalidade da música sacra, apenas se pode deduzir algo sobre esta. Pio XII refere que “primeiramente convém que aquele canto e música sacra que de perto se relacionam com o culto litúrgico da Igreja, conduzam ao elevado fim que têm em vista”<sup>267</sup>. Por seu turno, Pio X refere, explicitamente que a finalidade da música, uma vez associada ao culto, é a “glória de Deus e santificação dos fiéis”<sup>268</sup>.

Na *MSD*, a música é apresentada como elemento propiciador de esplendor da Liturgia quando diz: “a fim de que esta nobilíssima e insigne arte contribua cada vez mais para a esplendorosa celebração do culto divino”<sup>269</sup> e “tal progresso da arte musical, assim como demonstra à evidência quanto a Igreja teve a peito tornar o culto divino cada vez mais esplendoroso e mais belo aos olhos do povo cristão”<sup>270</sup>. Ainda a respeito da finalidade da música sacra, este Pontífice diz que, nas diversas confissões religiosas, a música tem a finalidade da ornamentação do culto, estando presente com este intuito no culto cristão desde muito cedo<sup>271</sup>. Pio XII, ao dizer que a Polifonia foi admitida na Liturgia<sup>272</sup> “a fim de prestar aos ritos sagrados maior magnificência e decoro”<sup>273</sup>, tem subjacente a concepção de que a

<sup>266</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 111-112.

<sup>267</sup> PIO XII – *Musicae sacrae disciplina*. In *AAS* 48 (1956), 19.

<sup>268</sup> Cf. *MP* 1.

<sup>269</sup> *MSD* 1.

<sup>270</sup> *MSD* 6.

<sup>271</sup> *MSD* 3.

<sup>272</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>273</sup> *MSD* 5.

função da música na Liturgia era essencialmente estética, sendo essa a mesma concepção de Pio X manifestada no *MP*: “a música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimónias”<sup>274</sup>.

Para além da componente estética da música na Liturgia, que era a dominante, Pio X<sup>275</sup> e Pio XII<sup>276</sup> parecem também concordes relativamente ao contributo da música na Liturgia para a santificação dos fiéis.

Pio XII vai referir que a Igreja, por causa dos abusos cometidos em termos musicais na Liturgia, teve de intervir, para que o culto não fosse profanado<sup>277</sup>. Pio X é um dos intervenientes nessas denúncias, visto que o que estava em causa, primeiramente, para ele, era a santidade do templo<sup>278</sup>. Ambos querem combater a profanação feita por meio da música, mas têm em mente destinatários diferentes: Pio XII centra-se no culto, enquanto Pio X no templo.

Pio XII diz que a música “é chamada a um ministério de, tanta importância, como é o culto divino”<sup>279</sup>. Pio X, embora dissesse que a música é parte da Liturgia<sup>280</sup>, acrescenta que é sua “humilde serva”<sup>281</sup>.

No n.º 14, aborda não só a questão da música como adorno dos textos tanto proferidos pelo sacerdote como pelo povo, como também a eficácia de que a música sacra é capaz de conferir aos textos<sup>282</sup>. Já Pio X tinha apresentado esta mesma ideia quando referiu que a finalidade da música é:

---

<sup>274</sup> Cf. *MP* 1.

<sup>275</sup> *MP* 1.

<sup>276</sup> *MSD* 1.

<sup>277</sup> Cf. *MSD* 6.

<sup>278</sup> Cf. *MP* Introdução.

<sup>279</sup> *MSD* 8.

<sup>280</sup> Cf. *MP* 1.

<sup>281</sup> Cf. *MP* 23.

<sup>282</sup> Cf. *MSD* 14.

“revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis assim o seu fim próprio é acrescentar maior eficácia ao mesmo texto afim de que por tal meio se excitam mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios”<sup>283</sup>.

## b) Características da música sacra

Pio XII retoma as qualidades da música sacra enumeradas por Pio X: santidade, bondade de formas e universalidade<sup>284</sup>.

Relativamente às intervenções do Magistério, Pio XII enumera os diversos Pontífices e documentos que versaram sobre a música sacra, desde o Concílio de Trento até aos seus dias<sup>285</sup>. No que diz respeito a esta temática, Pio X não só referiu que houve intervenções do Magistério, como também louva o trabalho da Sociedade de Santa Cecília em prol da purificação da música sacra<sup>286</sup>.

No n.º 8 da *MSD* Pio XII refere que não tem a intenção de dar normas sobre as dimensões estéticas ou técnicas da música sacra, mas sim afastar desta tudo o que a possa limitar em termos de dignidade, uma vez que a mesma destina-se ao culto divino<sup>287</sup>. Quanto à santidade da música sacra, Pio XII retoma a ideia de Pio X, apontando, primeiramente, a ausência do profano<sup>288</sup>, e discorrendo, depois, sobre o canto gregoriano como exemplo de música detentora desta qualidade, devendo ser compostas as novas melodias segundo as leis do canto gregoriano<sup>289</sup>.

Ambos os Pontífices entraram em considerações estéticas, embora Pio XII tenha referido que não era a sua intenção, pois afirmam que a música, para ser sacra, tinha de se

---

<sup>283</sup> *MP* 1.

<sup>284</sup> Cf. *MP* 2; *MSD* 19.

<sup>285</sup> Cf. *MSD* 7.

<sup>286</sup> Cf. *MP* Introdução.

<sup>287</sup> Cf. *MSD* 8.

<sup>288</sup> Cf. *MP* 2; *MSD* 20.

<sup>289</sup> Cf. *MP* 3; *MSD* 20.

aproximar do canto gregoriano, enquanto modelo da música sacra<sup>290</sup>. Enquanto Pio XII fica apenas pela consideração estética de que as novas melodias deverão ser compostas segundo as leis do canto gregoriano, Pio X entra no domínio da estética musical, quando olha com desconfiança para a música moderna<sup>291</sup>, considera o modelo teatral como impróprio para a Liturgia<sup>292</sup>, quando limita as partes da Missa à forma musical que o canto gregoriano lhes deu<sup>293</sup>, e dá indicações sobre as intervenções instrumentais<sup>294</sup>. Como se pode ver, há uma significativa redução das considerações estéticas, fruto da evolução do pensamento sobre a música na Liturgia.

O n.º 9 desta Encíclica denuncia os abusos musicais que a antecederam, cometidos na Liturgia, dizendo que tinham sido introduzidas, na Liturgia, obras musicais “privadas de toda a inspiração religiosa e inteiramente contrárias às justas reclamações da arte”<sup>295</sup>. O surgimento do *MP* de Pio X deve-se a esta problemática, principalmente ao uso do estilo musical moderno, que era mais associado ao profano do que ao sacro<sup>296</sup>, e do chamado género teatral, nas celebrações<sup>297</sup>.

A Encíclica diz que a santidade da música sacra é fundamental, pois é a arte que se aproxima mais do culto divino<sup>298</sup>. Pio X apresentou a santidade como uma qualidade necessária à música sacra<sup>299</sup>.

Pio XII, no n.º 15, vai apresentar uma nova concepção da música sacra, pois diz que a sua dignidade vem da proximidade com o Sacrifício Eucarístico<sup>300</sup>. Esta ideia virá depois

---

<sup>290</sup> Cf. *MP* 3; *MSD* 20.

<sup>291</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>292</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>293</sup> Cf. *MP* 10.

<sup>294</sup> Cf. *MP* 16-20.

<sup>295</sup> *MSD* 9.

<sup>296</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>297</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>298</sup> Cf. *MSD* 13.

<sup>299</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>300</sup> Cf. *MSD* 15.

plasmada na *Sacrosanctum concilium* (SC), vindo associada à noção santidade: “A música sacra será (...) tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica”<sup>301</sup>. Já Pio X defendeu que a santidade da música provinha da sua proximidade com o canto gregoriano<sup>302</sup>.

Pio XII, no n.º 10, versa sobre a perfeição que a arte religiosa deve atingir<sup>303</sup>. Pio X, ao apontar as três qualidades da música sacra, refere a qualidade de bondade de formas, sensibilizando, assim, para o facto da qualidade das obras sacras ser mensurável pela eficácia que eram capazes de produzir nos fiéis<sup>304</sup>. No n.º 11 da *MSD* é dito que a arte deve estar ao serviço do louvor de Deus, daí que a música deva ser feita com esse intuito, sendo deficiente se na sua concepção só estiver presente apenas a perfeição exterior. Neste mesmo número é dito as obras têm de ter dignidade para que a Igreja permita que aquelas passem os umbrais dos templos sagrados<sup>305</sup>. Pio X punha o ponto de partida da música sacra no canto gregoriano, sendo ele o paradigma, pois este género musical possuía em si todas as qualidades para ser admitido ao culto:

“o canto gregoriano foi sempre considerado como o supremo modelo da música sacra podendo com toda a razão estabelecer-se a seguinte lei: uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproximar no andamento, inspiração e sabor, da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele supremo modelo”<sup>306</sup>.

A concepção exterior da música também vem apresentada na *MSD* quando diz:

---

<sup>301</sup> CONCÍLIO VATICANO II – *Constitutio de sacra liturgia, Sacrosanctum concilium*. In AAS 56 (1964), 112.

<sup>302</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>303</sup> Cf. *MSD* 10.

<sup>304</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>305</sup> Cf. *MP* 11.

<sup>306</sup> *MP* 3.

“relacionada com esta função é aquela que a mesma música sacra desempenha quando acompanha e abrilhanta outras cerimónias litúrgicas, e em primeiro lugar a recitação coral do Ofício Divino”<sup>307</sup>.

Esta era a concepção que Pio X tinha sobre a música sacra ao dizer que “a música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimónias”<sup>308</sup>.

Ainda no que concerne à bondade de formas, ambos os Pontífices se mantêm concordes a este respeito, dizendo que a música sacra deve “apresentar o carácter de arte verdadeira”<sup>309</sup>, mas sem definirem critérios objectivos para tal.

Pio XII, quanto à universalidade, ainda é mais radical que o seu antecessor Pio X, pois resume a universalidade ao uso do canto gregoriano em todo o mundo<sup>310</sup>. Pio X apresentou uma visão mais alargada desta qualidade, uma vez que admitia que cada lugar tivesse as suas formas particulares, devendo estar sujeitas, no entanto, às normas gerais da música sacra, de modo a que fossem reconhecidas como tal por todos<sup>311</sup>.

Pio XII declara que as leis litúrgicas protegem a acção sagrada de música que não seja merecedora de ser admitida nos templos<sup>312</sup>. Pio X justifica a sua intervenção dizendo que o intuito com que escreve o *MP* é “promover o decoro da Casa de Deus”<sup>313</sup> e diz que deve ser banido do templo tudo o que ponha em causa a santidade e decoro das acções sagradas<sup>314</sup>. Apesar de haver alguns avanços na reflexão de Pio XII, a dignidade do templo aparece como central nas intervenções de ambos os Pontífices.

---

<sup>307</sup> *MSD* 15.

<sup>308</sup> *MP* 1.

<sup>309</sup> Cf. *MP* 2; *MSD* 21.

<sup>310</sup> Cf. *MSD* 21.

<sup>311</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>312</sup> Cf. *MSD* 27.

<sup>313</sup> *MP* Introdução.

<sup>314</sup> Cf. *MP* Introdução.

### c) Géneros da música sacra

Nesta Encíclica, relata-se, resumidamente, a história do canto gregoriano, apelidado de “canto sagrado”<sup>315</sup>. Pio X, para além de considerar o canto gregoriano música sacra, considerava-o o paradigma de toda a música sacra<sup>316</sup>, pois este género musical era o detentor por excelência das qualidades da música sacra: santidade, bondade de formas e universalidade<sup>317</sup>.

Relativamente à polifonia, Pio XII, sem referir nomes de compositores, vai afirmar que esta atingiu níveis elevados de perfeição nos sécs. XV e XVI, sendo este género reconhecido como apto para a Liturgia<sup>318</sup>. Pio X considerava a Polifonia clássica, nomeadamente a da escola romana composta por Giovanni da Palestrina, o género musical, que a seguir ao canto gregoriano, possuía todas as qualidades de música sacra<sup>319</sup>.

Pio XII vai-se debruçar sobre a música religiosa, sendo um dos temas mais importantes e originais desta Encíclica<sup>320</sup>. Atribui a este género musical muita importância para o bem dos fiéis, mesmo que esta não seja empregue nas celebrações litúrgicas<sup>321</sup>. Sobre este tema, no *MP*, não se versa propriamente sobre este assunto, apenas se aborda esta temática quando se dão sugestões sobre aquilo que as bandas poderão executar nas procissões<sup>322</sup>.

Na *MSD* diz-se que a Santa Sé tem permitido algumas excepções relativamente à abertura da Liturgia a novos géneros musicais, embora estas excepções não devam ser

---

<sup>315</sup> Cf. *MSD* 4.

<sup>316</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>317</sup> Cf. *MP* 2-3.

<sup>318</sup> Cf. *MSD* 5, 26.

<sup>319</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>320</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 35.

<sup>321</sup> Cf. *MSD* 16.

<sup>322</sup> “Seria de desejar em tais ocasiões que o concerto musical se restringisse a acompanhar algum cântico espiritual em latim ou vulgar, proposto pelos cantores ou piás congregações que tomam parte da procissão” (*MP* 21).

tomadas por outros por livre arbítrio, a quem não foram concedidas,<sup>323</sup>. As excepções e os indultos que permitiam as excepções, passaram, mais tarde, a fazer a regra geral da Igreja, já que aquilo que pode ser admitido num caso particular, certamente não é de excluir radicalmente noutras situações, como a história veio demonstrar. No *MP*, também se permitia que cada povo usasse as suas próprias formas musicais, desde que estivessem de acordo com as leis gerais sobre a música litúrgica<sup>324</sup>.

Pio XII falou das diversas tradições católicas e dos seus respectivos géneros musicais<sup>325</sup>. Pio X, na sua perspectiva, centrou-se apenas no rito latino, especialmente no canto gregoriano<sup>326</sup>.

Uma das novidades mais relevantes do documento em análise – a *MSD* – é relativamente aos cânticos religiosos populares. Desde que estes estivessem conforme o que se pretende da música litúrgica, Pio XII permitia que fossem usados nas celebrações, mesmo nas solenes, sendo necessário que, nestas, haja autorização da Santa Sé. Isto contribuía para que os fiéis se unissem à acção sagrada<sup>327</sup>. Pio X proibiu o canto em vernáculo nas celebrações solenes<sup>328</sup>, estando por isso o acesso dos cânticos religiosos populares vedado às acções sagradas mais solenes, visto que este tipo de cânticos era em vernáculo.

Os cânticos populares são recomendados por Pio XII para os exercícios de piedade e outros eventos<sup>329</sup>, sendo um meio para a formação religiosa das camadas mais jovens<sup>330</sup>. Pio X, como já dissemos, não aborda directamente este género de música sacra, a não ser nas sugestões de reportório que faz para as bandas nas procissões<sup>331</sup>. As posições dos Pontífices

---

<sup>323</sup> Cf. *MSD* 22.

<sup>324</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>325</sup> Cf. *MSD* 25.

<sup>326</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>327</sup> Cf. *MSD* 30.

<sup>328</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>329</sup> Cf. *MSD* 31.

<sup>330</sup> Cf. *MSD* 31-32.

<sup>331</sup> Cf. *MP* 21.

relativamente ao canto religioso popular são díspares, enquanto Pio XII tratou de reflectir sobre este género de música sacra e promoveu-o, já Pio X não lhe deu atenção explícita.

Pio XII refere que é importante que os povos das terras de missão tenham contacto com as verdades da fé católica através de textos e música familiares<sup>332</sup>. Mas recomenda-se que, juntamente com o culto, se vá introduzindo o canto gregoriano<sup>333</sup>. Pio X, por aquilo que podemos deduzir dos seus escritos, não era muito favorável ao canto religioso popular, não lhe dando importância no seu *MP*, enquanto Pio XII já o defendia amplamente reconhecendo-lhe benefícios para a evangelização<sup>334</sup>. Quanto à música a ser usada na Liturgia, vemos que ambos são defensores do canto gregoriano: Pio XII, porque o recomenda para o culto, mesmo nas terras de missão<sup>335</sup>; Pio X, porque o considera como paradigma de toda a música sacra<sup>336</sup>.

#### **d) Textos e língua litúrgicos**

Enquanto Pio XII permitiu que se cantasse, em língua vernácula, algum cântico popular nas celebrações solenes, depois de terem sido cantados em latim os textos litúrgicos<sup>337</sup>, Pio X tinha proibido que se cantasse em vernáculo nas liturgias solenes<sup>338</sup>. Os Pontífices estavam de acordo no que diz respeito ao canto dos textos litúrgicos que deveriam ser em latim<sup>339</sup>.

---

<sup>332</sup> Cf. *MSD* 33.

<sup>333</sup> Cf. *MSD* 34.

<sup>334</sup> Cf. *MSD* 33.

<sup>335</sup> Cf. *MSD* 34.

<sup>336</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>337</sup> Cf. *MSD* 23.

<sup>338</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>339</sup> Cf. *MP* 7, 9, 12; *MSD* 23.

### e) Formas musicais na Liturgia

Embora não seja directamente, Pio XII faz uma alusão implícita à necessidade de formas musicais adequadas a cada elemento ritual da celebração, quando diz:

“nas sagradas funções celebradas não solenemente, (os cânticos populares) podem admiravelmente ajudar a que os fiéis assistam ao Santo Sacrifício, não como mudos e inertes espectadores, mas seguindo pelo pensamento e com a voz a acção sagrada, conjuguem a sua piedade com as preces do sacerdote, desde que esses cânticos se adaptem bem a cada uma das partes do Sacrifício”<sup>340</sup>.

Enquanto Pio XII já unia as formas musicais ao rito a que serviam, Pio X defendia que as diferentes partes deveriam “conservar musicalmente o conceito e a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontram admiravelmente expressados no canto gregoriano”<sup>341</sup>. As motivações subjacentes à redacção dos documentos, na presente análise, são diferentes: no *MP*, Pio X, imbuído do espírito ceciliano, procura a apologia da Tradição; a *MSD*, marcada pelo Movimento Litúrgico, já se centra mais na Liturgia em si mesma.

### f) Coro

Na *MSD*, tal como já tinha acontecido no *MP*, vemos a recomendação de que haja *Schola Cantorum* nas Catedrais e outras igrejas relevantes<sup>342</sup>. Pio X referia mesmo que se restaurasse as que tinham sido extintas<sup>343</sup>. Pio XII não fala no restauro, mas apenas que existam<sup>344</sup>.

---

<sup>340</sup> *MSD* 30.

<sup>341</sup> *MP* 10.

<sup>342</sup> Cf. *MSD* 36; *MP* 27.

<sup>343</sup> Cf. *MP* 27.

<sup>344</sup> Cf. *MSD* 36.

Pio XII traz uma novidade significativa relativamente a Pio X, pois admitia mulheres a cantar na Liturgia, mesmo que fosse solene, desde que não existisse possibilidade de se constituir uma *Schola Cantorum* naquele lugar, ou não houvesse possibilidade de formar um grupo de *Pueri Cantores*. Não obstante, estas tinham de estar separadas dos homens e fora da balaustrada<sup>345</sup>. Pio X proibia, com veemência, a presença das mulheres nos coros, recomendando, inclusive, que se usassem crianças para as vozes agudas<sup>346</sup>.

### g) Instrumentos

Segundo Pio XII, o órgão aparece relacionado ao movimento de reflorescimento da música sacra que aconteceu no séc. VIII ou IX, pois deu novo ser ao canto coral que era, na altura, o canto gregoriano<sup>347</sup>. Pio X também deu grande importância ao órgão, visto que o considera o instrumento, por excelência, para a Liturgia<sup>348</sup>, não apresentando outro adequado à Liturgia e enumerando os que estão proibidos<sup>349</sup>.

Na Encíclica, vem referido que a introdução de instrumentos, para além do órgão, na Liturgia, após o aparecimento da polifonia clássica, trouxe-lhe mais solenidade, ao longo da História<sup>350</sup>. Pio X, defendendo que “a música própria da Igreja seja meramente vocal”, denuncia uma mentalidade adversa à música instrumental.

O órgão é exaltado por Pio XII:

“Entre os instrumentos que têm livre ingresso nos templos, por boas razões ocupa lugar de relevo o órgão, como aquele que melhor se acomoda aos sagrados cantos e aos sagrados ritos, e, trazendo às cerimónias da Igreja um admirável esplendor e

---

<sup>345</sup> Cf. *MSD* 36.

<sup>346</sup> Cf. *MP* 13.

<sup>347</sup> Cf. *MSD* 4.

<sup>348</sup> Cf. *MP* 15, 18.

<sup>349</sup> Cf. *MP* 19-20.

<sup>350</sup> Cf. *MSD* 5-6.

particular magnificência, move o ânimo dos fiéis pela grandiosidade e suavidade dos sons, inunda as almas dum alegria quase celeste, e eleva intensamente para Deus e para as coisas superiores”<sup>351</sup>.

Em Pio X percebe-se a primazia do órgão na Liturgia pela importância que lhe dá, particularmente na regulamentação das suas intervenções<sup>352</sup> e por ser o protótipo da música instrumental<sup>353</sup>. Em ambos os documentos, depreende-se o primado do órgão na Liturgia. A diferença reside no facto de que Pio X regulamenta de forma muito precisa a presença do órgão na Liturgia, reservando-lhe o papel de acompanhar o canto<sup>354</sup>, podendo ainda ter algumas intervenções nas celebrações a solo<sup>355</sup>, enquanto Pio XII fica pela descrição das qualidades do instrumento, não referindo nada de concreto sobre as intervenções do órgão na Liturgia.

Pio XII tem uma posição favorável relativamente à introdução de outros instrumentos na Liturgia, para além do órgão, especialmente os instrumentos de arco<sup>356</sup>, não referindo que estivesse vedado o acesso à Liturgia a algum instrumento. Pio X mostrava reservas quanto à introdução de outros instrumentos para além do órgão, estando essa inserção sujeita à aprovação do Ordinário<sup>357</sup> e às rubricas que regulamentam as intervenções do órgão na Liturgia, especialmente quando se tratava de intervenções a solo que poderiam substituir o canto de algumas partes dos textos litúrgicos<sup>358</sup>. No *MP*, para além de proibir determinados

---

<sup>351</sup> *MSD* 28.

<sup>352</sup> Cf. *MP* 15-18.

<sup>353</sup> Cf. *MP* 20.

<sup>354</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>355</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>356</sup> Cf. *MSD* 29.

<sup>357</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>358</sup> Cf. *MP* 8.

instrumentos<sup>359</sup> e formações instrumentais, refere que as composições sejam semelhantes à música do órgão<sup>360</sup>.

#### **h) Necessidade de competência e formação**

Em termos de necessidade de competência e formação, a *MSD* dirige-se àqueles que se dedicam ao cultivo da arte musical nas igrejas, nas suas variadas vertentes, desde a composição à execução, considerando a música sacra como um vantajoso meio para o apostolado<sup>361</sup>. No entanto, afirma-se que é necessário competência e formação para que o trabalho destas pessoas surta o efeito pretendido. De igual modo, aquando da referência à necessidade de restaurar ou criar *Scholae Cantorum*, Pio X falou da importância da música para a edificação dos membros e do restante povo<sup>362</sup>.

Segundo Pio XII, a formação em canto gregoriano deve ser ministrada aos futuros pastores desde cedo, mesmo naqueles países onde seja permitido usar outros géneros musicais próprios<sup>363</sup>. Também Pio X recomendou para que os futuros pastores recebessem formação em canto gregoriano<sup>364</sup>.

Tendo grande apreço pelo contributo dado pelo movimento ceciliano, relativamente à purificação da música polifónica, Pio XII faz uma alusão àquele movimento, que tratou de trazer de novo ao de cima as obras dos compositores consagrados<sup>365</sup>, dando assim meios necessários àqueles que faziam música nas igrejas para executarem música sacra segundo a

---

<sup>359</sup> Cf. *MP* 19.

<sup>360</sup> Cf. *MP* 20.

<sup>361</sup> Cf. *MSD* 17.

<sup>362</sup> Cf. *MP* 27.

<sup>363</sup> Cf. *MSD* 22.

<sup>364</sup> Cf. *MP* 25-26.

<sup>365</sup> Cf. *MSD* 26.

mentalidade da época. Do mesmo modo Pio X, na Introdução do *MP*, tinha louvado o trabalho dos membros das associações cecilianas<sup>366</sup>.

Pio XII cita Pio X quando fala da promoção da evolução das artes feita pela Igreja, desde que respeitassem as leis litúrgicas.<sup>367</sup> Pio XII recomenda que nestas mesmas leis se tenha

“toda a prudência e cuidado, para que não sejam levadas aos templos músicas polifónicas que, devido ao seu género empolado, ou tornem obscuros, por sua prolixidade, os textos sagrados da Liturgia, ou interrompam a acção do rito divino, ou finalmente deprimam por completo a perícia e habilidade dos cantores, com deslustre do culto sagrado”<sup>368</sup>.

Pio XII renova a recomendação feita por Pio X de que nos seminários e institutos religiosos os candidatos às ordens sacras fossem instruídos em matéria de música sacra de canto gregoriano<sup>369</sup>.

Ambos os Pontífices recomendam que haja nas dioceses pessoas especializadas em música sacra para poderem velar por aquilo que se faz nesta área<sup>370</sup>.

Pio XII, para além da comissão diocesana, recomenda que se impulsionem as associações que se dedicam a promover a música sacra, dotando-as de meios necessários para tal<sup>371</sup>. Pio X, logo na Introdução do *MP*, elogiou o trabalho desenvolvido por estas associações<sup>372</sup>.

---

<sup>366</sup> Cf. *MP* Introdução.

<sup>367</sup> Cf. *MSD* 27.

<sup>368</sup> *MSD* 27.

<sup>369</sup> Cf. *MP* 25-26; *MSD* 37.

<sup>370</sup> Cf. *MP* 24; *MSD* 39.

<sup>371</sup> Cf. *MSD* 39-40.

<sup>372</sup> Cf. *MP* Introdução.

Na *MSD* e no *MP* há uma recomendação geral a que se zeze pela qualidade da música sacra<sup>373</sup>, o que só pode ser atingido através da formação adequada de todos os intervenientes nesta área.

## 2.4 Instrução *De musica sacra et sacra liturgia* (1958)

A Instrução *De musica sacra et sacra liturgia* (*MSSL*)<sup>374</sup>, da SCR, aparece como reflexo das ideias que Pio XII manifestou nas suas Encíclicas *MSD* e *Mediator Dei*. A Instrução, que analisaremos, caracteriza-se por ser um documento de cariz mais normativo do que propriamente de reflexão sobre a música sacra na vida da Igreja. Os princípios enunciados pelo Papa Pio XII, em 1955, são apresentados, nesta Instrução, de forma concreta e detalhada, nomeadamente sobre o canto religioso popular. A promoção deste género musical é retomada nesta Instrução de 1958<sup>375</sup>.

A este documento é apontada a lacuna de não corresponder à Teologia e à prática de então, pois tratou a música apenas segundo o aspecto jurídico<sup>376</sup>.

### a) Finalidade e papel da música sacra

A finalidade e papel da música sacra não é um tema tratado directamente por esta Instrução. Mas quando fala da polifonia sacra e da *Missa cantada* deixa transparecer que a música na Liturgia tem principalmente uma dimensão estética: “este género de Música sacra

---

<sup>373</sup> Cf. *MP* 29; *MSD* 41.

<sup>374</sup> Apresentada a 3 de Setembro de 1958, dia de S. Pio X.

<sup>375</sup> Cf. DUCHESNEAU, Claude; VEUTHEY, Michel – *Musique et Liturgie*, p. 15.

<sup>376</sup> Cf. JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*, p. 110.

(a polifonia sacra) é mais próprio das funções litúrgicas celebradas com maior solenidade e esplendor”<sup>377</sup>, e

“deve ter-se também em grande estima a *Missa cantada*, a qual, embora privada dos ministros sagrados e da plena magnificência das cerimónias, é no entanto adornada com a beleza do canto e Música sacra”<sup>378</sup>.

Quando trata dos instrumentos, a Instrução diz que a música deve estar em comunhão com a Liturgia: “atenta a natureza, santidade e dignidade da sagrada Liturgia, o uso de qualquer instrumento músico, em si, devia ser o mais perfeito possível”<sup>379</sup>. Isto vem na linha do *MP* de Pio X, pois este documento do início do século XX tinha sobretudo uma concepção estética da música sacra:

“Nada portanto deve ocorrer no templo que perturbe ou somente diminua a piedade e devoção dos fiéis, nada que dê razoável motivo de desgosto ou de escândalo, nada sobretudo que directamente ofenda o decoro e santidade das sagradas funções e por isso seja indigno da Casa da Oração e da majestade de Deus.” (...) “é necessário antes de mais nada, atender à santidade e dignidade do templo”<sup>380</sup>.

Ao dizer isto, Pio X tem em mente a defesa de duas coisas: a dignidade do templo e o esplendor da Liturgia. Nesta Instrução vemos como o contributo estético da música para a Liturgia ainda se mantém presente segundo a mentalidade de Pio X, mas o templo em si mesmo já não tem a importância que lhe era dada pelo *MP*.

---

<sup>377</sup> MSSL 17.

<sup>378</sup> MSSL 26.

<sup>379</sup> MSSL 60 a).

<sup>380</sup> Introdução *MP*.

## b) Características da música sacra

Na *MSSL*, não há uma referência directa às características da música sacra tal como Pio X o fez, em virtude do carácter normativo da Instrução. Apesar disto, é possível intuí-las, a partir daquilo que é dito sobre as obras do canto popular religioso, quando se refere que é preciso que “possuam dignidade e gravidade religiosas”<sup>381</sup>, para que estas possam atingir o seu fim. De entre as características que Pio X apontou, é da santidade que a Instrução fala.

Também podemos deduzir sobre as características da música sacra, quando fala dos instrumentos, dizendo: “atenta a natureza, santidade e dignidade da sagrada Liturgia, o uso de qualquer instrumento músico, em si, devia ser o mais perfeito possível”<sup>382</sup>. Podemos dizer que a ideia de perfeição de formas aparece aqui, sendo que está associada à adaptação dos instrumentos à Liturgia, quer na sua inserção como na sua execução. Pio X define a perfeição de formas a partir da ideia da eficácia produzida nos ouvintes, enquanto a Instrução aponta mais para a adaptação litúrgica, apontando já para a bondade de formas como irá ser tratada nos documentos pós-conciliares.

## c) Géneros de música sacra

No n.º 4 da *MSSL* são enumerados os vários géneros de música sacra, a saber: o canto gregoriano, a polifonia sacra, a música sacra moderna, a música sacra para órgão, o canto religioso popular e a música religiosa<sup>383</sup>. Já Pio X, só apresenta os seguintes géneros: canto gregoriano,<sup>384</sup> polifonia sagrada,<sup>385</sup> “música mais moderna”<sup>386</sup> e aborda de modo implícito o

---

<sup>381</sup> *MSSL* 52.

<sup>382</sup> *MSSL* 60 a).

<sup>383</sup> Cf. *MSSL* 4.

<sup>384</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>385</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>386</sup> Cf. *MP* 5.

canto religioso popular quando fala da música nas procissões<sup>387</sup>. Há quem defenda, a respeito da Instrução, que “uma tal enumeração exprime uma hierarquia, em todo caso uma ordem de preferência”<sup>388</sup>. Essa hierarquia é bem visível no *MP*, pois, começando pela exaltação do canto gregoriano, acaba no género que repudia: o estilo teatral<sup>389</sup>.

Na Instrução diz-se que o canto gregoriano é uma herança antiga, tendo sido até àquela data cultivado, e acrescenta-se que este género musical não precisa de acompanhamento instrumental<sup>390</sup>. No *MP* também vem referida a antiguidade do uso do canto gregoriano na Liturgia<sup>391</sup>.

Na *MSSL* e no *MP* apresentam-se posições muito semelhantes quanto ao canto gregoriano, pois, em ambos os documentos, se considera o canto próprio da Igreja romana. Este deve ser preferido a outros géneros de música sacra<sup>392</sup> e, inclusivamente, as melodias próprias dos ministros só podem ser cantadas em canto gregoriano<sup>393</sup>.

A polifonia sacra, segundo a Instrução, caracterizava-se por um canto mensurado, escrito para várias vozes e sem nenhum acompanhamento instrumental<sup>394</sup>. No que diz respeito ao auge da polifonia, atingido no séc. XVI com Giovanni da Palestrina, ambos os documentos são concordes, sendo género musical igualmente exaltado pelos dois documentos<sup>395</sup>. Se no *MP* se dizia que a polifonia sacra tinha todas as características da música sacra<sup>396</sup>, na Instrução, vai-se dar maior ênfase à excelência da polifonia sacra, ao afirmar-se que esta nasce a partir das melodias do canto gregoriano<sup>397</sup>. Na Instrução, refere-se que este género

---

<sup>387</sup> Cf. *MP* 21.

<sup>388</sup> MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 29.

<sup>389</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>390</sup> Cf. *MSSL* 5.

<sup>391</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>392</sup> Cf. *MP* 3; *MSSL* 16.

<sup>393</sup> Cf. *MP* 12; *MSSL* 16 b).

<sup>394</sup> Cf. *MSSL* 6.

<sup>395</sup> Cf. *MP* 4, 6; *MSSL* 6, 17.

<sup>396</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>397</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 32.

adequa de modo especial às celebrações mais solenes<sup>398</sup>, enquanto no *MP*, como tinha subjacente a mentalidade restauracionista, considera-se que uma celebração não perdia solenidade mesmo quando só se cantasse canto gregoriano<sup>399</sup>.

Nos actos litúrgicos só se poderiam usar obras da polifonia sacra, de qualquer época, que estivessem de acordo com as indicações dadas pela *MSD*. Em caso de dúvida era recomendado que se consultasse a comissão diocesana responsável pela música sacra<sup>400</sup>. Quanto à polifonia mais antiga, aconselhava-se o seu estudo, conservação e até mesmo o seu uso litúrgico<sup>401</sup>. No *MP*, mostra-se grande apreço pela polifonia clássica, considerando-a como próxima do paradigma da música sacra: o canto gregoriano<sup>402</sup>.

Na Instrução, para se admitir “música sacra moderna” na Liturgia, esta deve ser imbuída de piedade e sentimento religioso<sup>403</sup>. Segundo Pio X, as condições para que a “música mais moderna” fosse admitida na Liturgia eram as seguintes: não ter nenhum elemento profano ou inspiração teatral, nem podiam ser compostas, na sua forma, conforme o andamento das obras profanas<sup>404</sup>. Assim,

“uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quando mais se aproximar no andamento, inspiração e sabor, da melodia gregoriana, e será menos digna do templo quanto mais se afastar daquele supremo modelo”<sup>405</sup>.

Uma das novas perspectivas apresentada pela Instrução é a promoção, muito nítida, da música sacra moderna, em contraposição com o que é dito nos documentos anteriores,

---

<sup>398</sup> Cf. *MSSL* 17.

<sup>399</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>400</sup> Cf. *MSSL* 48.

<sup>401</sup> Cf. *MSSL* 49.

<sup>402</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>403</sup> Cf. *MSSL* 7.

<sup>404</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>405</sup> *MP* 3.

incluindo no *MP*<sup>406</sup>. A Instrução, relativamente a este género musical, desde que tivesse os requisitos necessários para ser admitido na Liturgia, não se opunha ao seu uso<sup>407</sup>. No *MP*, por sua vez, encarava-se a música moderna com alguma precaução, ligando a sua génese ao ambiente profano<sup>408</sup>. Na verdade, na *Instrução*, considera-se que este género é consequência da evolução da arte musical, podendo ser aceite na Liturgia, pois era admitido que poderia cumprir com sucesso a sua finalidade<sup>409</sup>. Verifica-se, desde o *MP* até esta Instrução, uma evolução positiva relativamente à aceitação da música sacra moderna na Liturgia<sup>410</sup>.

Apesar da aceitação da música sacra moderna na Liturgia, na Instrução, colocarm-se restrições a esta abertura, ao condicioná-la à adequação à *MSD*:

“Não se usem nos actos litúrgicos obras de Música sacra moderna, salvo quando compostas em conformidade com as leis litúrgicas e da própria Música sacra, segundo a mente da Encíclica *Musicae sacrae disciplina*. Sobre o assunto, deve a Comissão diocesana de Música sacra emitir o seu parecer”<sup>411</sup>.

A SCR apresenta um género musical associado ao órgão: música sacra para órgão. Esta, para ser usada na Liturgia, devia respeitar, com rigor, as leis da música sacra<sup>412</sup>. O facto de a Instrução apresentar um género musical associado ao órgão não exclui a intervenção de outros instrumentos, apenas serve para reafirmar a primazia do órgão no uso litúrgico<sup>413</sup>. A intervenção do órgão, que no *MP*, tem como função principal acompanhar o canto<sup>414</sup>, embora possa ter algumas intervenções a solo, desde que comedidas<sup>415</sup>, na Instrução vai assumir o

<sup>406</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 30.

<sup>407</sup> Cf. *MSSL* 18.

<sup>408</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>409</sup> Cf. *MP* 8.

<sup>410</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 33.

<sup>411</sup> *MSSL* 50.

<sup>412</sup> Cf. *MSSL* 8.

<sup>413</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 34.

<sup>414</sup> Cf. *MP* 15-16.

<sup>415</sup> Cf. *MP* 17-18.

estatuto de género musical sacro<sup>416</sup>. Ou seja, foi reconhecido ao órgão, de uma forma mais explícita, não apenas um papel de instrumento de acompanhamento do canto, mas também a possibilidade de intervenção litúrgica a solo<sup>417</sup>. Contudo, apesar de não aparecer referida a música sacra para órgão como género musical por si mesmo, no *MP* há já uma intuição disso, quando há a indicação de que as composições e acompanhamentos para a banda na Liturgia têm de se configurar ao estilo da escrita para órgão:

“É rigorosamente proibido que as chamadas bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular com o consentimento do Ordinário será permitido admitir uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contando que a composição e acompanhamento a executar-se esteja escrito em estilo grave conveniente e semelhante em tudo ao do órgão”<sup>418</sup>.

Na Instrução, fala-se sobre o canto religioso popular, como sendo um género musical comum a todos os povos, pois é intrínseco ao homem. É dito que este género musical é antigo e pode mesmo ser utilizado na Liturgia<sup>419</sup>. Neste documento chega-se mesmo a admitir que há casos em que se poderá usar o canto religioso popular na Liturgia solene, sendo que nas *Missas rezadas*, o uso do canto religioso popular já era uma prática vulgar<sup>420</sup>. Como foi dito, anteriormente, Pio X não parece favorável a este género musical, pois o seu foco de interesse estava no restauro do canto gregoriano<sup>421</sup>. No que concerne ao canto religioso popular, a SCR na *MSSL* não apresenta nenhuma restrição ao seu uso nos exercícios de piedade, até o recomenda para este tipo de prática religiosa<sup>422</sup>. No entanto, o seu uso na Liturgia tem

---

<sup>416</sup> Cf. *MSSL* 4, 8.

<sup>417</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 35.

<sup>418</sup> *MP* 20.

<sup>419</sup> Cf. *MSSL* 9.

<sup>420</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 36.

<sup>421</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>422</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 36.

algumas restrições<sup>423</sup>. No *MP*, expoente máximo do Cecilianismo, não se valoriza este género de música sacra. A SCR na Instrução de 1958 dá grande ênfase ao canto religioso popular e à sua importância para a vida dos fiéis, mas para este atingir a sua finalidade deve obedecer a determinadas regras. Recomenda-se, na mesma Instrução, que se compilem os cânticos religiosos populares e que estes, depois de aprovados pelo Ordinário, sejam divulgados para uso dos fiéis<sup>424</sup>.

Segundo a Instrução, temos ainda a música religiosa, que embora seja composta com espírito religioso, não se destina à Liturgia<sup>425</sup>. Este género musical pode definir-se como sendo um modo de compor mais livre, que não se baliza pelas normas da música destinada ao culto, sendo mais adequado para o ambiente de concerto ou audição<sup>426</sup>. Embora o acesso da música religiosa à Liturgia esteja vedado, segundo a Instrução, podia ser admitida nos exercícios de piedade<sup>427</sup>. Pio X, de modo explícito, não aborda a questão da música religiosa, apenas se debruça sobre os géneros musicais que podem ser usados na Liturgia. O *MP* não apresenta uma distinção, dentro da música sacra, entre a música própria para a Liturgia e a que não é litúrgica. Segundo a mentalidade de então, a música que não fosse apta para a Liturgia não podia ser considerada sacra.

A SCR nesta Instrução considera música sacra tanto a música vocal como a instrumental<sup>428</sup>. Pio X deu grande relevo à música vocal, sendo que a música instrumental seria admitida apenas como acompanhamento<sup>429</sup>.

A *MSSL* mostra-se aberta à possibilidade dos povos indígenas expressarem a fé na sua linguagem musical e em vernáculo, nomeadamente nos exercícios de piedade, ainda que

---

<sup>423</sup> Cf. *MSSL* 13-15.

<sup>424</sup> Cf. *MSSL* 51-53.

<sup>425</sup> Cf. *MSSL* 10.

<sup>426</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 36-37.

<sup>427</sup> Cf. *MSSL* 20.

<sup>428</sup> Cf. *MSSL* 11.

<sup>429</sup> Cf. *MP* 15-16, 18.

recomende que se lhes ensine canto gregoriano<sup>430</sup>. Pio X, embora admita que cada povo expresse a sua fé na linguagem musical que lhe é própria, diz que essa linguagem tem de ser reconhecida como sacra de modo universal<sup>431</sup>. Na Instrução, não se restringe tanto o estilo musical dos povos à concepção romana de música sacra, como acontece no *MP*.

#### d) Textos e língua litúrgicos

Quanto à língua dos textos litúrgicos, ambos os documentos estão em consonância, pois defendem que é o latim<sup>432</sup>. Apesar disto, a *MSSL* refere algumas excepções<sup>433</sup>, permitindo que, nas *Missas cantadas*, se introduza um cântico religioso popular em vernáculo, depois de cantados os textos litúrgicos<sup>434</sup>. Pio X, quanto a outros cânticos que estivessem para além do Ordinário e do Próprio, permitia que se cantasse um motete “sobre palavras aprovadas pela Igreja”<sup>435</sup> – depreendendo-se que era necessariamente em latim.

Na Instrução, diz-se que nas *Missas cantadas* não se podiam cantar traduções dos textos litúrgicos, embora houvesse algumas permissões<sup>436</sup>. A *Missa rezada* estava ao nível dos *pia exertitia*, por isso poder-se-ia cantar em vernáculo<sup>437</sup>. No *MP* proibia-se cantar em vernáculo nas celebrações solenes<sup>438</sup>. O facto de ir havendo algumas excepções já vai denunciando alguma flexibilidade relativamente ao *MP*. Mas as excepções eram apenas concedidas a determinados contextos, não podendo ser apropriadas por outros contextos

---

<sup>430</sup> Cf. *MSSL* 112 b).

<sup>431</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>432</sup> Cf. *MP* 7; *MSSL* 13 a).

<sup>433</sup> Cf. *MSSL* 13.

<sup>434</sup> Cf. *MSSL* 14 a).

<sup>435</sup> *MP* 8.

<sup>436</sup> Cf. *MSSL* 13 b); *MSSL* 14.

<sup>437</sup> Cf. MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*, p. 45.

<sup>438</sup> Cf. *MP* 7.

diferentes<sup>439</sup>. Apesar de haver na Instrução uma abertura para que o vernáculo fosse usado na Liturgia, era recomendado que se observassem as leis que regulamentavam isso mesmo<sup>440</sup>.

Relativamente aos exercícios de piedade, a SCR dizia que se poderia usar a língua mais conveniente aos fiéis<sup>441</sup>, e o canto religioso popular “livremente”<sup>442</sup>, presumindo-se que este era sobretudo em vernáculo. Pio X, quando fala do papel das bandas nas procissões, refere que estas poderiam acompanhar algum cântico espiritual, tanto em latim, como em vernáculo<sup>443</sup>. Ambas posições são muito semelhantes, mas enquanto Pio X não deixa de sugerir o latim até mesmo para as procissões, na *MSSL* já não se refere isso.

No que respeita ao texto litúrgico, os documentos são similares, pois ambos defendem que deve ser respeitado conforme está nos livros aprovados. Ambos os documentos referem que há casos, estabelecidos pelas leis litúrgicas, em que poderão ser supridas algumas partes<sup>444</sup>.

Esta evolução deve-se à realização de diversos Congressos sobre música sacra, até à data da redacção da Instrução, onde se abordou a importância do uso do vernáculo na Liturgia para o bem do povo<sup>445</sup>.

Quanto às *Missas rezadas*, na *MSSL* admitia-se que se pudesse proferir, em vernáculo, preces ou cânticos populares.<sup>446</sup> Pio X não referiu nada relativamente a isto explicitamente, mas não proibia que se cantasse em vernáculo nas celebrações que não fossem solenes<sup>447</sup>.

---

<sup>439</sup> Cf. *MSSL* 13 c).

<sup>440</sup> Cf. *MSSL* 19.

<sup>441</sup> Cf. *MSSL* 13 d).

<sup>442</sup> Cf. *MSSL* 19.

<sup>443</sup> Cf. *MP* 21.

<sup>444</sup> Cf. *MP* 8; *MSSL* 21 b).

<sup>445</sup> Exemplo disso foi o Segundo Congresso de Viena de 1954.

<sup>446</sup> Cf. *MSSL* 14 b).

<sup>447</sup> “A língua própria da Igreja Romana é a latina. É por isso, proibido nas solenes funções litúrgicas, cantar em língua vulgar seja o que for; e muito mais que se cantem em vernáculo as partes variáveis ou comuns da Missa e do Ofício” (*MP* 7).

No que diz respeito à língua a empregar nas procissões, na Instrução, distingue-se a língua a usar, consoante dois tipos de procissão: as procissões sagradas e as que estão equiparadas a exercícios de piedade. Para as procissões sagradas, recomenda-se a língua que os livros litúrgicos indicam ou permitem, para as outras, aconselha-se a língua que se adequie melhor aos fiéis<sup>448</sup>. No *MP*, não aparece esta distinção, apenas é sugerido que as bandas acompanhassem algum cântico espiritual em língua latina ou em língua vernácula<sup>449</sup>.

Quanto aos livros litúrgicos, enquanto a Instrução enumera os diversos livros e edições aprovadas, especialmente as edições chamadas típicas de canto gregoriano<sup>450</sup>, o *MP* apenas refere que os estudos recentes tinham restaurado, assim se pensava, o canto gregoriano no seu estado mais puro<sup>451</sup>.

#### **e) Formas musicais na Liturgia**

Devido ao carácter normativo da *MSSL*, só aparece uma referência directa a formas musicais na Liturgia, que é a Salmodia do Ofício Divino.

Diz-se na Instrução que a organização do Ofício Divino tem em vista a recitação alternada, sendo que algumas partes, devido à sua natureza, devem ser cantadas. Para respeitar a natureza cantada do Ofício Divino, convém que a sua celebração seja feita em coro<sup>452</sup>. Quanto à recitação alternada do Ofício Divino, o *MP* aborda este tema, quando apresenta a possibilidade de se cantar um salmo completamente musicado, este deve possuir em si a forma de salmodia<sup>453</sup>.

---

<sup>448</sup> Cf. *MSSL* 15.

<sup>449</sup> Cf. *MP* 21.

<sup>450</sup> Cf. *MSSL* 56-59.

<sup>451</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>452</sup> Cf. *MSSL* 41-42. No n.º 45 a Instrução fala já da celebração de Vésperas com o povo. No tempo do *Motu Proprio*, a mentalidade era de que o Ofício Divino era algo próprio do estado clerical.

<sup>453</sup> “Poderá também conceder-se uma vez por outra, que cada um dos salmos se ponha inteiramente em música, contanto que em tais composições se conserve a forma própria da salmodia, isto é, contanto que os cantores

Na Instrução, refere-se a hipótese de se recitar os salmos em coro, tanto com canto ou só rezando<sup>454</sup>. Já o *MP* não se alude nada sobre a possibilidade de se recitar os salmos em coro sem canto.

Enquanto na Instrução se recomenda que parte dos salmos de uma hora canónica devem ser cantados em canto gregoriano<sup>455</sup>, Pio X recomenda que se executem, em canto gregoriano, permitindo que, nas solenidades mais importantes, se possa usar outro género musical para o Ofício, mas para tal há normas a seguir, estando excluídos os salmos de concerto<sup>456</sup>.

No n.º 66 da Instrução, há uma referência, ainda que indirecta, às formas musicais na Liturgia quando se fala na necessidade de diferenciação nas intervenções do órgão, tendo em conta a natureza da celebração, o tempo litúrgico, o rito e as diferentes partes:

“O toque do órgão, quer acompanhe as funções litúrgicas quer os exercícios de piedade, deve ter-se diligente cuidado em que seja acomodado à qualidade do tempo ou dia litúrgico, à natureza dos próprios ritos ou exercícios e a cada uma das suas partes”<sup>457</sup>.

## f) Coro

Tal como Pio X defendeu no *MP*, a *SCR* diz que a ministerialidade do coro ou da *Schola Cantorum* não provém tanto da função que o coro exerce ao assegurar o canto na celebração, mas sim do estado clerical daqueles que constituem o coro<sup>458</sup>.

---

pareçam salmodiar entre si, já com motivos musicais novos, já com motivos tirados do canto gregoriano, ou imitados deste” (*MP* 11 b)).

<sup>454</sup> Cf. *MSSL* 43.

<sup>455</sup> Cf. *MSSL* 44.

<sup>456</sup> Cf. *MP* 11 b).

<sup>457</sup> *MSSL* 66.

<sup>458</sup> Cf. *MP* 13; 93 a) c).

Diz a Instrução que a participação litúrgica activa dos leigos provém da sua condição baptismal<sup>459</sup>. Pio X fala da participação activa dos leigos<sup>460</sup>, mas não apresenta o fundamento para tal. Embora a Instrução tenha já esta intuição, só com o Concílio Vaticano II é que vamos ter fundamentada teologicamente a vocação ministerial dos leigos, com base no seu sacerdócio baptismal.

Apesar dos avanços apresentados pela Instrução, há um aspecto em que os dois documentos são concordes: os cantores não devem estar expostos à assembleia<sup>461</sup>.

Quanto à selecção dos cantores para as funções litúrgicas, a Instrução diz que quando houver a possibilidade, que se escolham os melhores<sup>462</sup>. No *MP* há uma intuição relativamente ao zelo na qualidade dos cantores, que estava ao cargo da comissão diocesana de música sacra<sup>463</sup>.

A Instrução refere que aqueles que estão relacionados com a música sacra devem levar uma vida de piedade cristã de referência:

“Todos aqueles que intervêm na Música sacra, tais como compositores, organistas, mestre de coro, cantores, músicos (instrumentistas), por isso mesmo que tomam parte, directa ou indirectamente, na sagrada Liturgia, devem distinguir-se dos outros fiéis por uma vida cristã exemplar”<sup>464</sup>.

“Curem diligentemente os párocos e reitores das igrejas em ter para a celebração dos actos litúrgicos e exercícios de piedade crianças ou jovens ou mesmo adultos «ministrantes», recomendáveis pela sua piedade, bem instruídos nas cerimónias e suficientemente exercitados no canto sagrado e no canto religioso popular”<sup>465</sup>.

---

<sup>459</sup> Cf. *MSSL* 93 b).

<sup>460</sup> Cf. *MP* Introdução.

<sup>461</sup> Cf. *MP* 14; *MSSL* 67.

<sup>462</sup> Cf. *MSSL* 95.

<sup>463</sup> Cf. *MP* 24.

<sup>464</sup> *MSSL* 97.

<sup>465</sup> *MSSL* 113.

No *MP*, manifestou-se o mesmo, em 1903: “(...) não se admitem a fazer parte da capela musical senão homens de conhecida piedade e probidade de vida (...)”<sup>466</sup>.

A SCR retoma a vontade de Pio X de que, nas igrejas de maior relevo, houvesse um coro ou *Schola Cantorum*, nomeadamente um grupo de *Pueri cantores*<sup>467</sup>. Em ambos os documentos se admitem a formação de um coro de fiéis na impossibilidade da constituição de uma *Schola Cantorum* ou um coro musical<sup>468</sup>. No entanto, a SCR apresenta algo inovador, pois abre-se a possibilidade das mulheres fazerem parte do coro de fiéis, desde que se altere o lugar do coro e estejam separadas dos homens<sup>469</sup>. Pio X nunca abdicou de que os coros fossem constituídos unicamente por membros do sexo masculino<sup>470</sup>.

### g) Instrumentos

A música instrumental com a Instrução vai ganhar relevo, pois vai emancipar-se, deixando de ter apenas um papel de acompanhamento, para ter autonomia dentro da música sacra, para além de já não estar sujeita ao paradigma do órgão, como ficou com o *MP*.

Relativamente aos instrumentos, na Instrução, diz-se que estes, para poderem ser usados na Liturgia, devem ter em conta a natureza, santidade e dignidade da Liturgia. Por isso, o seu uso deve ser o mais perfeito possível<sup>471</sup>. Na mesma Instrução, apresenta-se uma divisão tripartida dos diversos instrumentos na relação com a música sacra:

“Há instrumentos músicos que, por sua natureza e origem – como o órgão clássico –, estão directamente ordenados para a Música sacra; outros facilmente se podem adaptar ao uso litúrgico, como são certos instrumentos de corda e arco; outros instrumentos,

---

<sup>466</sup> *MP* 14.

<sup>467</sup> Cf. *MP* 27; *MSSL* 99, 111, 114.

<sup>468</sup> Cf. *MP* 12; *MSSL* 100.

<sup>469</sup> Cf. *MSSL* 100.

<sup>470</sup> Cf. *MP* 13.

<sup>471</sup> Cf. *MSSL* 60 a).

pelo contrário, são considerados pela opinião comum de tal modo próprios da música profana, que de forma nenhuma se podem adaptar ao uso sagrado<sup>472</sup>.

Quanto às restrições, já Pio X tinha apresentado restrições ao emprego de determinados instrumentos e formações instrumentais na Liturgia<sup>473</sup>.

Relativamente à música sacra instrumental, a SCR, apesar de apresentar algumas indicações, valoriza este género musical<sup>474</sup>. Embora o *MP* admita o seu uso no acompanhamento do canto na Liturgia<sup>475</sup>, a mentalidade reinante é de desprezo quanto a este género musical, uma vez que se afirma “que a música própria da Igreja é a música meramente vocal”<sup>476</sup> e que os instrumentos eram apenas para acompanhamento do canto, não tendo autonomia no mundo da música sacra<sup>477</sup>.

O órgão de tubos é proclamado o instrumento por excelência da Liturgia latina na *MSSL*<sup>478</sup>. O facto de, no *MP*, se dizer que “a música própria da Igreja seja a música meramente vocal, contudo é também permitida a música com o acompanhamento do órgão”<sup>479</sup>, está, de certo modo, a afirmar-se que é o instrumento que mais se adequa à Liturgia latina. Porque, para além de não se colocar os entraves que põem à inserção dos outros instrumentos na Liturgia, no *MP*, defendia-se que a música de órgão servia de modelo para a música instrumental<sup>480</sup>, e que a intervenção deste instrumento deveria possuir as características da música sacra<sup>481</sup>: “a glória de Deus, a santificação e a edificação dos homens”<sup>482</sup>.

---

<sup>472</sup> *MSSL* 60 b).

<sup>473</sup> Cf. *MP* 19-20.

<sup>474</sup> Cf. *MSSL* 68.

<sup>475</sup> Cf. *MP* 16, 19, 20.

<sup>476</sup> *MP* 15.

<sup>477</sup> Cf. *MP* 16-17.

<sup>478</sup> Cf. *MSSL* 61.

<sup>479</sup> *MP* 15.

<sup>480</sup> Cf. *MP* 19-20.

<sup>481</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>482</sup> *MP* 1.

Uma das inovações da Instrução é afirmar-se que a música instrumental participa também da finalidade da música sacra<sup>483</sup>. Pio X apresenta um conjunto de instrumentos a que se interdita o uso na Liturgia<sup>484</sup>. Já a SCR apresenta aqueles que poderão ser inseridos<sup>485</sup>, não nomeando aqueles que não podem ser usados no culto<sup>486</sup>. Para alguns instrumentos poderem ser usados na Liturgia, Pio X submete-os à aprovação do Ordinário do lugar, enquanto, na Instrução, não se refere nada relativamente às autorizações necessárias para o uso daqueles instrumentos que podem ser adaptáveis.

Na *MSSL*, não se especifica nenhuma lista de instrumentos a que esteja vedado o acesso à Liturgia, ao contrário do que acontece no *MP*<sup>487</sup>.

Ambos os documentos falam na necessidade da adaptação dos instrumentos para a Liturgia<sup>488</sup>. Relativamente ao modo de tocar os instrumentos, na Instrução adverte-se para que não pareça música profana<sup>489</sup>. Pio X, quando fala da música com semelhanças com o profano, refere-se à música teatral, considerando-a como imprópria para a Liturgia<sup>490</sup>. No que diz respeito à necessidade de perícia dos músicos, a nível musical e a nível litúrgico, Pio X abordou este tema no que concerne ao “som do órgão”<sup>491</sup>, enquanto, na Instrução, se alarga a todos os outros instrumentos.<sup>492</sup>

Quanto às permissões e vigilância sobre a música instrumental, ambos os documentos remetem para a autoridade do Ordinário do lugar<sup>493</sup>.

---

<sup>483</sup> Cf. *MSSL* 65.

<sup>484</sup> Cf. *MP* 19.

<sup>485</sup> Cf. *MSSL* 60 b).

<sup>486</sup> Cf. *MSSL* 70.

<sup>487</sup> Cf. *MP* 19-20.

<sup>488</sup> Cf. *MP* 20; *MSSL* 68 a).

<sup>489</sup> Cf. *MSSL* b).

<sup>490</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>491</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>492</sup> Cf. *MSSL* 68 b)

<sup>493</sup> Cf. *MP* 69; *MSSL* 20.

A música instrumental, como elemento estético da Liturgia, foi regulamentada por ambos os documentos. Mas, enquanto a *MSSL* regula na perspectiva de ajustar as intervenções instrumentais à Liturgia directamente<sup>494</sup>, no *MP* condicionam-se as intervenções instrumentais ao estilo composicional organístico<sup>495</sup>, ainda que a música de órgão tivesse de participar das qualidades da música sacra<sup>496</sup>.

A regulamentação tão detalhada da música instrumental consoante o tempo litúrgico e o rito, apresentada na Instrução<sup>497</sup>, não encontra par no *MP*. As indicações que temos no *MP* são relativas ao acompanhamento do órgão, que serve de exemplo para a música instrumental: as partes cantadas próprias dos ministros sagrados não devem ser acompanhadas<sup>498</sup> e há a proibição não só de prelúdios demasiado desenvolvidos, como a interrupção do canto por interlúdios<sup>499</sup>. Esta alteração de mentalidade resulta da aceitação progressiva da música instrumental ao longo dos tempos, tal como a necessidade da música união da música ao rito.

Apesar de apresentar algumas restrições, nomeadamente aos instrumentos conotados com a música profana, houve um progressivo reconhecimento do valor da música instrumental dentro da música sacra, ainda que denuncie em alguns pontos uma concepção meramente estética: “Esta música (...) pode contribuir não pouco para abrilhantar a sagrada Liturgia”<sup>500</sup>.

#### **h) Necessidade de competência e formação**

Nos dois documentos, revela-se sensibilidade quanto à necessidade de competência e formação. A Instrução recomenda que nos seminários, tanto religiosos como seculares, se

---

<sup>494</sup> Cf. *MSSL* 80.

<sup>495</sup> Cf. *MP* 20.

<sup>496</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>497</sup> Cf. *MSSL* 80-84.

<sup>498</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>499</sup> Cf. *MP* 17.

<sup>500</sup> *MSSL* 8.

cante parte do Ofício, e nos domingos e festas se cantem ao menos as Vésperas<sup>501</sup>. Pio X não aborda directamente esta questão, mas recomendava, no entanto, que os futuros pastores dominassem o canto gregoriano e que entre os clérigos se fundasse uma *Schola Cantorum*<sup>502</sup>. Podemos intuir daí que seria também para a promoção do Ofício cantado nas casas de formação religiosa. Os dois documentos são concordes na necessidade de uma sólida formação em música sacra daqueles que aspiram ao sacerdócio ou à vida religiosa ou missionária<sup>503</sup>.

Ambos os documentos dão ênfase à questão das partes cantadas pelos ministros, visto que a Instrução apela a que as partes dos ministros sagrados sejam cantadas o melhor possível<sup>504</sup>. Pio X exorta a que os futuros pastores dominassem o canto gregoriano, pois as partes que os ministros cantavam eram exclusivamente neste género musical<sup>505</sup>.

Segundo a *MSSL*, não só os ministros, como os autores de música sacra deveriam ter formação em Liturgia, latim, conhecer a música sacra e profana e história da música<sup>506</sup>. Pio X falava da influência negativa que a música profana exerce na música sacra<sup>507</sup>. A Instrução para prevenir que a música sacra não fosse influenciada pela música profana referia que os autores deviam ser conhecedores de ambas as realidades para saber os limites de cada género.

Na Instrução, para além de concretizar mais os conhecimentos que os organistas e mestres de coro deviam possuir, indica-se a formação que deve ser dada aos membros dos coros e *Scholae Cantorum*<sup>508</sup>. Refere-se, particularmente, que aqueles que tocam órgão, ou equivalente, na Liturgia devem dominar o instrumento nas diversas modalidades que são admitidas na Liturgia: acompanhar o canto ou orquestra, tocar a solo, improvisar de acordo

---

<sup>501</sup> Cf. *MSSL* 46.

<sup>502</sup> Cf. *MP* 25.

<sup>503</sup> Cf. *MP* 25; *MSSL* 109-110, 112 a).

<sup>504</sup> Cf. *MSSL* 94.

<sup>505</sup> Cf. *MP* 12, 25.

<sup>506</sup> Cf. *MSSL* 94 a).

<sup>507</sup> Cf. *MP* Introdução.

<sup>508</sup> Cf. *MSSL* 68 c); 98 b)-c).

com o rito litúrgico<sup>509</sup>. Pio X, embora sem detalhar tanto, exorta a que a intervenção do órgão na Liturgia deve ser bem conduzida<sup>510</sup>, mas para tal, é necessário que se saiba o fim a atingir.

A formação litúrgica e a piedade dos músicos eram reclamadas pela Instrução, pois deviam “ter das coisas litúrgicas um conhecimento tal que lhes permita aliar convenientemente ao exercício externo da arte uma devota piedade”<sup>511</sup>. No *MP*, apenas temos a indicação de que as intervenções instrumentais, nomeadamente as do órgão, fossem elas na função de acompanhar o canto, ou solísticas, deveriam ser revestidas das qualidades da música sacra<sup>512</sup>, não havendo, de modo explícito, a referência à necessidade da formação litúrgica, sendo que a piedade estava assegurada pelo requisito exigido para se poder pertencer à capela musical<sup>513</sup>.

Os documentos que estamos a comparar referem que Liturgia e música sacra estão intimamente ligadas, e, por isso, nos estudos sobre Liturgia deve-se abordar a questão da música sacra<sup>514</sup>.

Na Instrução, fala-se sobre a necessidade de se dar formação em música sacra desde o ensino primário até ao universitário<sup>515</sup>. Este tema não foi abordado por Pio X.

Os dois documentos louvam o trabalho feito pelas diversas associações que velavam pela música sacra<sup>516</sup>, e também dão grande relevo à questão da importância das comissões diocesanas de música sacra<sup>517</sup>. Quanto às instituições diocesanas relacionadas com a música sacra, enquanto no *MP* se fica apenas pelas comissões diocesanas encarregues de velar pela

---

<sup>509</sup> Cf. *MSSL* 65, 66.

<sup>510</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>511</sup> *MSSL* 98 d).

<sup>512</sup> Cf. *MP* 18.

<sup>513</sup> Cf. *MP* 14.

<sup>514</sup> Cf. *MP* 26; *MSSL* 104.

<sup>515</sup> Cf. *MSSL* 107-108.

<sup>516</sup> Cf. *MP* Introdução; *MSSL* 117.

<sup>517</sup> Cf. *MP* 24; *MSSL* 118.

qualidade do repertório e dos intérpretes<sup>518</sup>, na Instrução, propõe-se a criação de escolas diocesanas de música sacra encarregues da formação de diversos agentes pastorais relacionados com a música, dizendo-se que “em cada diocese haja um instituto ou escola de canto e órgão, onde os organistas, mestres de coro, cantores e músicos instrumentistas recebam uma formação conveniente”<sup>519</sup>.

Pio X fomentou a promoção e criação de novos institutos superiores de música sacra<sup>520</sup>, tendo resultado disto o nascimento do Instituto Pontifício de Música Sacra de Roma, que agora é recomendado na Instrução<sup>521</sup>.

---

<sup>518</sup> Cf. *MP* 24.

<sup>519</sup> *MSSL* 115.

<sup>520</sup> Cf. *MP* 28.

<sup>521</sup> Cf. *MSSL* 116.

### 3. O *MOTU PROPRIO* E O MAGISTÉRIO CONCILIAR E PÓS- CONCILIAR

Neste 3º capítulo, analisaremos os documentos do Magistério conciliar e pós-conciliar sobre a música sacra, colocando em relevo tanto os aspectos em que esses documentos manifestam a influência do *MP*, como os aspectos em que se distanciam. Começaremos pela *SC* (1963), depois passaremos à Instrução *Musicam sacram* (1967) (*MS*) e concluiremos com o Quirógrafo do Papa João Paulo II no centenário do *MP* (2003) (Quirógrafo).

#### 3.1 Constituição Conciliar *Sacrosanctum concilium* (1963)

A *SC* foi o primeiro documento aprovado pelo Concílio Vaticano II, sendo inspirador e central para toda a reflexão posterior. É um documento que manifesta a centralidade da Liturgia na vida da Igreja<sup>522</sup>, faz uma reflexão sobre o sacerdócio comum dos fiéis<sup>523</sup> e trata sobre a natureza da Liturgia cristã<sup>524</sup>, determinante para a nova perspectiva em que a música sacra é enquadrada.

---

<sup>522</sup> Cf. *SC* 2.

<sup>523</sup> Cf. *SC* 14.

<sup>524</sup> Cf. *SC* 5-13.

### a) Finalidade e papel da música sacra

A *SC*, no capítulo VI, trata da música sacra. Esta Constituição, na linha do *MP*, reafirma que “o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui necessária ou integrante da Liturgia solene”<sup>525</sup>. No entanto, há uma diferença entre os dois documentos: é que a *SC* já não refere que a música é “humilde serva”<sup>526</sup> para passar a ser ministério na Liturgia<sup>527</sup>. Daqui depreendemos que há uma evolução do lugar da música na Liturgia desde Pio X até hoje. A afirmação de Pio X de que a música é “humilde serva” é própria da mentalidade daquele tempo, visto que a música era entendida como adorno do culto exterior prestado a Deus<sup>528</sup>.

“A glória de Deus e a santificação dos fiéis” é o fim da música sacra, tanto na *SC*<sup>529</sup>, como no *MP*<sup>530</sup>.

No n.º 112 desta Constituição, é afirmada claramente a importância do *MP*, ao referir que foi na sequência dele que a função ministerial da música sacra foi sendo vincada “com mais insistência”. Ou seja, reconhece-se, implicitamente, que nem sempre este papel ministerial da música sacra foi claramente sublinhado ao longo dos tempos.

A *SC* refere que o canto torna mais nobre a acção litúrgica, aludindo ainda às funções musicais dos ministros e à participação do povo<sup>531</sup>. O *MP* no n.º 1 converge no mesmo sentido, referindo que a música sacra faz parte da Liturgia solene, mas que também contribui

---

<sup>525</sup> Cf. *SC* 112.

<sup>526</sup> *MP* 23.

<sup>527</sup> Cf. SEQUERI, Pierangelo – “A Música «Ritual» entre Liturgia e Teologia: Reflexões históricas sobre a cumplicidade ambivalente da arte religiosa com a religião da arte”. In *Boletim de Música Litúrgica* 158-162 (Set. 2006), p. 5.

<sup>528</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 617.

<sup>529</sup> *SC* 112.

<sup>530</sup> *MP* 1.

<sup>531</sup> Cf. *SC* 113.

para “aumentar o decoro e o esplendor das sagradas cerimónias”<sup>532</sup>, remetendo para uma concepção mais valorativa da dimensão estética exterior da música sacra.

A Introdução do *MP* de Pio X diz que “é necessário antes de mais nada, atender à santidade do templo”<sup>533</sup>, pois uma das finalidades da música era a dignificação do espaço celebrativo, não sendo admitido nada que fosse “indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus”<sup>534</sup>. Na *SC* não aparece nenhuma referência ao templo, estando a música centrada em três pólos: a glória de Deus, a santificação dos fiéis e a Liturgia, pois “a música sacra será, por isso, tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica”<sup>535</sup>. O centro à volta do qual gravita a finalidade e o papel da música sacra são as pessoas implicadas na acção litúrgica, que glorificam a Deus e com isso consolidam o seu caminho de santificação. São, por isso, sublinhadas, as acções litúrgicas às quais a música deve estar intimamente unida, a fim de atingir os seus objectivos.

#### **b) Características da música sacra**

Para a *SC*, a santidade da música está em função da sua relação com a Liturgia<sup>536</sup>. No *MP*, a santidade da música está relacionada com a dignidade do espaço do templo, com a ausência do profano e com o modo como a própria música é executada<sup>537</sup>.

A bondade da forma também surge na Constituição como dependente da sua íntima relação com a acção ritual e não com um modelo estilístico próximo do canto gregoriano, como defendia o *MP*:

---

<sup>532</sup> *MP* 5.

<sup>533</sup> *MP* Introdução.

<sup>534</sup> *MP* Introdução.

<sup>535</sup> *SC* 112.

<sup>536</sup> *SC* 112.

<sup>537</sup> Cf. *MP* Introdução, 2.

“Uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproximar no andamento, inspiração e sabor, da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele supremo modelo”<sup>538</sup>.

Ainda no respeitante a esta característica, no n.º 112 também se fala da importância da música sacra ser arte verdadeira, embora se admita que essa verdade da arte musical pode assumir várias formas<sup>539</sup>. O *MP*, por sua vez, defende que é a eficácia, que é produzida nos ouvintes, o índice que determina a qualidade da música<sup>540</sup>, bem como a proximidade desta ao canto gregoriano<sup>541</sup>. Isto resulta na afirmação de que a música teatral não era indicada para a Liturgia, não por não se aproximar da acção litúrgica, mas por ser distante do canto gregoriano<sup>542</sup>. A *SC* diz que “a Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de arte, desde que dotadas das qualidades necessárias”<sup>543</sup>, estando estas qualidades relacionadas com a proximidade ao acto litúrgico. Pio X, por sua vez, determina que é a proximidade ao canto gregoriano que determina se algo é digno de ser executado na Liturgia<sup>544</sup>.

Quanto à universalidade da música, não há uma referência directa, mas há claras afirmações na linha da aceitação das várias tradições musicais dos povos<sup>545</sup> e da aceitação de todos os estilos e formas de todas as épocas, “segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos”<sup>546</sup>. Há, assim, um entendimento da universalidade, como unidade da fé proclamada e celebrada pelo canto, vivida na diversidade das expressões e das linguagens próprias de cada povo e de cada cultura.

---

<sup>538</sup> *MP* 3.

<sup>539</sup> Cf. *SC* 112.

<sup>540</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>541</sup> Cf. ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 202.

<sup>542</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>543</sup> *SC* 112.

<sup>544</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>545</sup> Cf. *SC* 119.

<sup>546</sup> *SC* 123.

A universalidade, entendida ao modo de Pio X, tem subjacente uma mentalidade impermeável à diferença no que diz respeito a uma concepção romanizada da música sacra de então<sup>547</sup>.

### c) Géneros da música sacra

Na *SC*, afirma-se que a “a Igreja aprova e aceita no culto divino as formas autênticas de arte”<sup>548</sup>. O *MP* disse o mesmo por outras palavras:

“A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o génio tem sabido encontrar de bom e de belo através dos séculos, salvas contudo sempre as leis litúrgicas”<sup>549</sup>.

Quanto ao canto gregoriano, reconhecido como “canto próprio da liturgia romana”<sup>550</sup>, a *SC* refere que este, na Liturgia, está em primeiro lugar em igualdade de circunstâncias<sup>551</sup>. Para Pio X, o canto gregoriano não é só o canto próprio da Liturgia Romana. É “o canto próprio da Igreja Romana”<sup>552</sup>, tendo isto consequências, depois, no reconhecimento da importância do canto gregoriano na Liturgia: o modelo da música sacra<sup>553</sup>, a medida da música sacra<sup>554</sup>, a exaltação da forma como o canto gregoriano revestiu as diversas partes da

---

<sup>547</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>548</sup> *SC* 112.

<sup>549</sup> *MP* 5.

<sup>550</sup> *SC* 116.

<sup>551</sup> Cf. *SC* 116.

<sup>552</sup> *MP* 3.

<sup>553</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>554</sup> Cf. *MP* 6.

Missa<sup>555</sup>, o género musical mais adaptado à celebração dos Ofícios<sup>556</sup>, a única forma em que as partes dos ministros podem ser cantadas<sup>557</sup>.

Na Constituição Conciliar, estabelece-se que se deve dar primazia à participação activa da assembleia e não refere nenhum género musical que não esteja conforme com o espírito litúrgico:

“Para fomentar a participação activa, promovam-se as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos, bem como as acções, gestos e atitudes corporais”<sup>558</sup>.

O *MP*, por sua vez, refere que as músicas devem conservar o carácter de música de coro<sup>559</sup>, olha com suspeita para a música moderna<sup>560</sup>, recusa na Liturgia o género teatral<sup>561</sup> e obriga o canto gregoriano para o canto dos ministros<sup>562</sup>. A única vez que se fala na promoção do canto da assembleia é quando o *MP* recomenda que se restabeleça “o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais activa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente”<sup>563</sup>. Embora ambos os documentos falem da promoção da participação do povo pelo canto, há intenções diferentes. A *SC* tem em vista a real participação activa e consciente da assembleia, por isso não recusa nenhum género musical. A Constituição exige que seja arte verdadeira e que se adeque ao que se celebra<sup>564</sup>. Pio X tinha em mente a promoção do canto gregoriano, daí querer que ele fosse restabelecido.

---

<sup>555</sup> Cf. *MP* 10.

<sup>556</sup> Cf. *MP* 11b), d).

<sup>557</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>558</sup> *SC* 30.

<sup>559</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>560</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>561</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>562</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>563</sup> *MP* 3.

<sup>564</sup> Cf. *SC* 116.

A afirmação do *MP*, relativamente ao canto gregoriano, “o qual estudos recentíssimos restituíram à sua integridade e pureza”<sup>565</sup>, vai ser posta em causa pela *SC* quando se reclama uma revisão dos livros publicados, nomeadamente a partir de Pio X<sup>566</sup>.

Na Constituição fala-se sobre a polifonia e da sua adequação aos Ofícios Divinos, sempre com a salvaguarda de que esteja de acordo com o rito e se garanta a participação dos fiéis<sup>567</sup>. Quanto à polifonia, o *MP* refere-a em segundo lugar na hierarquia dos géneros de música sacra, pois refere que é composta segundo o espírito do canto gregoriano, sendo que partilha das mesmas qualidades deste<sup>568</sup>. Para Pio X não era a adequação ao rito, ou a participação da assembleia que estava em causa quando promove a polifonia. O que leva a esta atitude, face a este género musical, é o facto de se aproximar em espírito ao modelo da música sacra: o canto gregoriano.

Enquanto na *SC* se promove o canto popular religioso<sup>569</sup>, a mentalidade reinante no *MP* é de menosprezar este género de música sacra. O canto popular religioso era maioritariamente em vernáculo e o uso deste na Liturgia estava condicionado<sup>570</sup>. É necessário ter em conta que um dos grandes objectivos do *MP* é a restauração do canto gregoriano, querendo fazer dele o canto do povo. Por conseguinte, para que tal ideia singrasses, era necessário limitar o acesso à Liturgia dos géneros musicais concorrentes.

A abertura, que a Constituição faz à tradição própria dos diferentes povos recentemente evangelizados e da sua inserção na Liturgia<sup>571</sup>, não encontra paralelo de concepção no *MP*, pois este pretendia uma uniformidade da música litúrgica, embora diga que “seja permitido a cada nação admitir aquelas formas particulares, que em certo modo

---

<sup>565</sup> *MP* 3.

<sup>566</sup> Cf. *SC* 117.

<sup>567</sup> Cf. *SC* 116, 30.

<sup>568</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>569</sup> Cf. *SC* 118.

<sup>570</sup> Cf. *MP* 3, 8, 10.

<sup>571</sup> Cf. *SC* 119.

constituam o carácter específico da sua música própria”<sup>572</sup>. Esta questão é de suma importância para a inculturação do Evangelho, pois esta não pode alhear-se da questão da música sacra, mas sim atribuir-lhe a devida importância<sup>573</sup>.

Esta abertura às tradições musicais dos diversos povos está subjacente ao que diz respeito aos estilos próprios da Igreja. No n.º 123 da *SC* está dito que:

“A Igreja nunca considerou nenhum estilo artístico como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos diversos ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente”<sup>574</sup>.

Isto aparece em contradição com o que disse Pio X no *MP* quando refere que o canto gregoriano é “o canto próprio da Igreja Romana”<sup>575</sup>, tendo sido esta ideia repetida na Instrução de 1958<sup>576</sup>. A afirmação tão focada de Pio X, relativamente à consideração do canto gregoriano como próprio da Igreja Romana, só pode ser justificada pelo seu empreendimento na defesa e promoção do canto gregoriano. A abertura da *SC* é justificada pela vontade da Igreja em que o anúncio chegue a todos os povos, não fazendo da cultura/Liturgia cristã romanizada uma barreira para os povos que contactam com a novidade do Evangelho.

“A liturgicidade de determinada obra musical não é avaliada exclusivamente segundo critérios musicais e estéticos, mas também segundo critérios litúrgicos. Não existe um estilo específico de música litúrgica, nem um “estilo sacro” ou um repertório canonizado”<sup>577</sup>.

---

<sup>572</sup> *MP* 2.

<sup>573</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 624.

<sup>574</sup> *SC* 123.

<sup>575</sup> *MP* 4.

<sup>576</sup> Cf. *MSSL* 5, 16.

<sup>577</sup> ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 209.

#### d) Textos e língua litúrgicos

Quanto à língua dos textos litúrgicos, há uma notória ruptura entre a *SC* e o *MP*. Na Constituição, abrem-se as portas a que na Liturgia se use o vernáculo<sup>578</sup>, enquanto o *MP* defendia que a língua própria da Liturgia era a latina<sup>579</sup>. Esta mudança deve-se ao facto de o Concílio valorizar a compreensão dos textos por parte dos fiéis<sup>580</sup>, pois a Liturgia, agora, já não está confinada aos ministros sagrados: todos participam na Liturgia pela sua condição baptismal<sup>581</sup>.

Quanto aos textos destinados a serem cantados na Liturgia, a *SC* diz que devem ser ortodoxos, inspirados nas Escrituras ou retirados destas, devendo provir das fontes litúrgicas ou da Tradição<sup>582</sup>. Pio X diz que o texto deve ser cantado conforme aparece nos livros aprovados<sup>583</sup>.

#### e) Formas musicais na Liturgia

Na *SC*, sendo este um documento essencialmente de base, não se entra em questões práticas da celebração, nomeadamente as formas musicais na Liturgia. Apesar de não ter elaborado nem desenvolvido muito o tema das formas musicais (o que vai acontecer mais na *MS*), há referências a várias formas musicais ao longo do documento conciliar.

Na *SC*, quando se fala da importância da Sagrada Escritura para a Liturgia, fala-se dos “salmos para cantar”<sup>584</sup>. Os salmos, ao tempo de Pio X, eram cantados em canto gregoriano,

---

<sup>578</sup> Cf. *SC* 36.

<sup>579</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>580</sup> Cf. *SC* 36.

<sup>581</sup> Cf. *SC* 6.

<sup>582</sup> Cf. *SC* 24, 36, 121.

<sup>583</sup> Cf. *MP* 9.

<sup>584</sup> Cf. *SC* 24.

por isso não se punha em questão a necessidade de se criar uma forma musical para os revestir, pois já estava determinada.

Na mesma Constituição, enumeram-se várias formas musicais que têm lugar na Liturgia, quando se trata da participação da assembleia:

“Para fomentar a participação activa, promovam-se as aclamações dos fiéis, as respotas, a salmodia, as antífonas, os cânticos, bem como as acções, gestos e atitudes corporais.”<sup>585</sup>.

Pio X, quanto à forma musical das diversas partes cantadas da Liturgia, e como tinha em mente a promoção do canto gregoriano, diz que:

“cada uma das partes da Missa e do Ofício devem conservar até musicalmente o conceito e a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontram admiravelmente expressados no canto gregoriano.

É pois, diverso o modo de compor um *introito*, um *gradual*, uma *antífona*, um *hino*, uma *Glória in excelsis*, etc”<sup>586</sup>.

Como podemos observar, se a *SC* tinha em mente a participação do povo, já o *MP* remetia sempre para o canto gregoriano.

Quando trata do Ofício Divino, a *SC* recomenda que se tenha em conta, na revisão do Saltério, que este se destina a ser cantado<sup>587</sup>, e que os hinos devem voltar à sua forma original:

“Restaurem-se os hinos, segundo convenha, na sua forma original, tirando ou mudando tudo o que tenha ressaibos mitológicos ou for menos conforme com a piedade cristã. Se convier, admitam-se também outros que se encontram nas colecções hinológicas”<sup>588</sup>.

---

<sup>585</sup> *SC* 30.

<sup>586</sup> *MP* 10.

<sup>587</sup> Cf. *SC* 91.

<sup>588</sup> *SC* 93.

Quanto a revisões do Saltério, este não era posto em causa, pois tinha sido operada uma revisão dos livros recentemente, ao tempo de Pio X, embora mais tarde fossem alvo de revisão<sup>589</sup>. No caso das formas musicais de Vésperas, era recomendado o canto gregoriano para a salmodia e para as antífonas, salvas as exceções, e os hinos deveriam conservar a forma que a Tradição lhes tinha dado, devendo ter uma unidade composicional<sup>590</sup>.

#### **f) Coro**

Na *SC*, há a referência a S. Pio X como um dos defensores da música como ministério, vindo isto referido no *MP* quando se diz “os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico”<sup>591</sup>. Confirma isto mesmo a função supletiva do coro, a forma de vestir e o local onde se deveria situar, destacando-se do povo<sup>592</sup>. Embora ambos os documentos defendam a ministerialidade da música, têm concepções divergentes quanto a essa mesma ministerialidade. A diferença do carácter ministerial da música provém da diferente concepção que se tem do coro. As funções corais, na época de Pio X, eram do âmbito clerical e, por serem do domínio dos ministros ordenados, é que tinham um carácter ministerial. A música conservava o carácter ministerial, mesmo que estivesse ao cargo de leigos, pois era um ministério delegado pelos ministros<sup>593</sup>. Hoje em dia concebe-se que o laicado é capaz de exercer um ministério, fruto do sacerdócio baptismal, pois a Liturgia é o exercício da função sacerdotal de Jesus Cristo, da qual todos participamos pelo Baptismo<sup>594</sup>. Daqui decorre o carácter ministerial de todas as funções dos fiéis, da afirmação da assembleia litúrgica como sujeito da acção celebrativa e de se poder dizer, a respeito dos ministros leigos, que “os que

---

<sup>589</sup> Cf. *SC* 117.

<sup>590</sup> Cf. *MP* 11 b), c), d).

<sup>591</sup> *MP* 13.

<sup>592</sup> Cf. *MP* 12-14.

<sup>593</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>594</sup> Cf. *SC* 7.

servem ao altar, os leitores, comentadores e elementos do grupo coral desempenham também um autêntico ministério litúrgico”<sup>595</sup>.

Recordemos o que diz o Concílio Vaticano II, na *SC*, a respeito da participação dos leigos na Liturgia:

“É desejo ardente da mãe Igreja que todos os fiéis cheguem àquela plena, consciente e activa participação nas celebrações litúrgicas que a própria natureza da Liturgia exige e que é, por força do Baptismo, um direito e um dever do povo cristão, «raça escolhida, sacerdócio real, nação santa, povo adquirido» (1 Pe 2,9; cf. 2, 4-5)”<sup>596</sup>.

A defesa das *Scholae Cantorum*, sobretudo nas igrejas de maior importância, nomeadamente as catedrais, feita por Pio X<sup>597</sup> é retomada pela *SC*<sup>598</sup>. Quanto às formas de participação do povo por meio do canto, que a *SC* recomenda<sup>599</sup>, o *MP* refere apenas o restauro do canto gregoriano no uso das assembleias, para que pudessem participar de modo mais activo<sup>600</sup>.

Neste documento conciliar há uma exortação aos compositores da nova música sacra, para comporem obras acessíveis aos coros mais modestos, salientando a importância dos coros para a participação da assembleia<sup>601</sup>. O coro, no modo de pensar subjacente ao *MP*, não tinha em vista apoiar e fomentar o canto da assembleia. O coro fazia parte do círculo celebrativo restrito de então e a música a executar deveria ter carácter de coro<sup>602</sup>.

---

<sup>595</sup> *SC* 29.

<sup>596</sup> *SC* 14.

<sup>597</sup> Cf. *MP* 27.

<sup>598</sup> Cf. *SC* 114; Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 625.

<sup>599</sup> Cf. *SC* 114.

<sup>600</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>601</sup> Cf. *SC* 121

<sup>602</sup> Cf. *MP* 12

### g) Instrumentos

É recomendado, na *SC*, que se tenha grande consideração pelo órgão de tubos na Igreja latina<sup>603</sup>, sendo dito que o seu “som é capaz de dar às cerimónias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus”<sup>604</sup>. No *MP*, o uso do órgão é dado como indiscutível, mas a sua intervenção é para acompanhamento do canto<sup>605</sup>, ou até mesmo para suprir alguns versículos do texto, segundo as rubricas litúrgicas<sup>606</sup>. Quanto aos instrumentos, diz a *SC*:

“Podem utilizar-se no culto divino outros instrumentos, segundo o parecer e com o consentimento da autoridade territorial competente, (...) contanto que esses instrumentos estejam adaptados ou sejam adaptáveis ao uso sacro, não desdigam da dignidade do templo e favoreçam realmente a edificação dos fiéis”<sup>607</sup>.

O *MP* também permitia o uso de outros instrumentos, desde que houvesse permissão do Ordinário (tendo esta de ser de acordo com o *Caeremoniale Episcoporum*<sup>608</sup>) e não encobrisse o canto<sup>609</sup>. Enquanto a *SC* não apresenta nenhum elenco de instrumentos impróprios para a Liturgia, já o *MP* enumera instrumentos e formações instrumentais aos quais estava vedado o uso na Liturgia dizendo que “é proibido na igreja o uso do piano como o de instrumentos fragorosos ou leves, como são o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes”<sup>610</sup>.

---

<sup>603</sup> Cf. *SC* 120.

<sup>604</sup> *SC* 120.

<sup>605</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>606</sup> Cf. *MP* 8.

<sup>607</sup> *SC* 120.

<sup>608</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>609</sup> Cf. *MP* 16.

<sup>610</sup> *MP* 19.

## h) Necessidade de competência e formação

Na *SC*, dedica-se uma atenção especial às necessidades de formação no âmbito da música sacra, na linha dos documentos anteriores, nomeadamente o *MP*.

A formação dos leigos é algo reclamado pela *SC*, quando diz:

“Os que servem ao altar, os leitores, comentadores e elementos do grupo coral desempenham também um autêntico ministério litúrgico. Exerçam, pois, o seu múnus com piedade autêntica e do modo que convêm a tão grande ministério e que o Povo de Deus tem o direito de exigir.

É, pois, necessário imbuí-los de espírito litúrgico, cada um a seu modo, e formá-los para executarem perfeita e ordenadamente a parte que lhes compete”<sup>611</sup>.

No *MP* não se aborda explicitamente a questão da formação dos leigos, mas apresenta critérios para a selecção dos homens que possam fazer parte do coro e apela à criação de instituições de ensino para formar os diversos agentes pastorais relacionados com a música, para estes poderem desempenhar melhor o seu ofício<sup>612</sup>.

Na Constituição Conciliar é recomendada a formação e a prática musical nos seminários, noviciados e outros géneros de instituições de ensino católicas<sup>613</sup>. Pio X também recomendou a formação musical nos seminários e institutos eclesiais, dando indicações concretas para a promoção da música sacra<sup>614</sup>. Enquanto a formação, para Pio X, estava orientada, sobretudo, para o tempo de formação do clero, na *SC* vemos ser reclamada a generalização da formação em música sacra.

A recomendação para que se fundem escolas superiores de música sacra está presente tanto na *SC*<sup>615</sup>, como no *MP*<sup>616</sup>. De certa forma isto revela o espírito intuitivo de Pio X, que

---

<sup>611</sup> *SC* 29.

<sup>612</sup> Cf. *MP* 14, 27-28.

<sup>613</sup> Cf. *SC* 115.

<sup>614</sup> Cf. *MP* 25.

<sup>615</sup> Cf. *SC* 115.

dá à música sacra relevância para ser digna de estudo a nível superior, o que resultou no hoje chamado Instituto Pontifício de Música Sacra<sup>617</sup>.

Na *SC*, promovem-se novas composições feitas pelos compositores penetrados do espírito cristão, sejam elas grandes ou mais modestas. O *MP*, apesar de dizer que reconhece e favorece as novas composições, tem muitas reservas relativamente a estas, conotando a música moderna com o profano<sup>618</sup>, pois Pio X estava mais preocupado, sobretudo, em restaurar o canto gregoriano<sup>619</sup> e a polifonia clássica<sup>620</sup>. O *MP* só se refere à participação dos fiéis pelo canto gregoriano<sup>621</sup>, enquanto a Constituição Conciliar promove que o povo participe activamente por meio das novas composições<sup>622</sup>.

### 3.2 Instrução *Musicam sacram* (1967)

A *MS*, sobre a música na Sagrada Liturgia, publicada pela *SCR*, nasce a partir das linhas orientadoras da Constituição Conciliar *SC* de 1963. Esta Instrução tem como objectivo apresentar as normas pelas quais a música se deve orientar nas celebrações litúrgicas, segundo o espírito conciliar:

“as novas normas referentes à organização dos ritos sagrados e à participação activa dos fiéis levantaram problemas sobre a Música Sacra e sobre a sua função ministerial,

---

<sup>616</sup> Cf. *MP* 28.

<sup>617</sup> Criado por Pio X em 1910 com o nome de “Escola Superior de Música Sacra”, tendo sido aberta a 3 de Janeiro de 1911, e recebe a designação de Instituto Pontifício a 10 de Julho de 1914.

<sup>618</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>619</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>620</sup> Cf. *MP* 4.

<sup>621</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>622</sup> Cf. *SC* 121.

que deverão resolver-se a fim de se conseguir uma melhor compreensão de alguns princípios da Constituição sobre a Sagrada Liturgia”<sup>623</sup>.

#### a) Finalidade e papel da música sacra

Na *MS*, quando se trata da finalidade da música sacra, repete-se a ideia presente no *MP* de Pio X: “glória de Deus e santificação dos fiéis”<sup>624</sup>.

A Instrução valoriza e recomenda que haja esforços no sentido de se promover a acção litúrgica celebrada com canto, visto que, deste modo, a Liturgia cumpre de modo mais fiel a sua função<sup>625</sup>. Citando a *SC*, a Instrução sobre a música sacra indica que, para que se cumpra a finalidade da Liturgia, é preciso que cada ministro desempenhe o seu papel e o povo participe<sup>626</sup>. Todavia, mesmo nas celebrações sem canto, dever-se-á prover a existência dos ministérios necessários para a participação activa do povo. Há ainda a recomendação de que a preparação da celebração, nos seus diversos aspectos, se faça sob a supervisão do ordinário<sup>627</sup>. O *MP* refere que a música sacra é parte integrante da Liturgia solene<sup>628</sup>, entendendo, porém, que a música dá solenidade à celebração, em lugar de a conceber propriamente como intrínseca ao rito. O *MP* refere que “a música concorre para aumentar o decoro e o esplendor das sagradas cerimónias”<sup>629</sup>. Nesta análise é digna de reparo a seguinte diferença: a *MS* incide numa dimensão mais ritual, ministerial e litúrgica do contributo da música no culto, enquanto o *MP* põe em relevo mais a sua dimensão estética.

---

<sup>623</sup> SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS – *Musicam sacram.* In *AAS* 59 (1967), 2.

<sup>624</sup> *MP* 1; *MS* 4.

<sup>625</sup> Cf. *MS* 5.

<sup>626</sup> Cf. *MS* 6.

<sup>627</sup> Cf. *MS* 5.

<sup>628</sup> Cf. *MP* 1.

<sup>629</sup> Cf. *MP* 1.

No n.º 2 da *MS*, fala-se da questão da participação activa dos fiéis na Liturgia e da sua relação com a música sacra, como também da função ministerial da música,<sup>630</sup> tal como se trata da participação dos fiéis na Liturgia no n.º 15 da mesma Instrução. No n.º 42, chega-se mesmo a referir que é preferível a celebração comunitária à individual, devido à dimensão eclesial da Liturgia:

“Como declarou o Concílio, sempre que os ritos comportam, segundo a natureza particular de cada um, uma celebração comunitária, caracterizada pela presença e activa participação dos fiéis, esta deve preferir-se a uma celebração individual e como que privada desses ritos. Deste princípio se deduz logicamente que se deve dar grande importância ao canto, já que põe em especial relevo este carácter «eclesial» da celebração”<sup>631</sup>.

A participação na Liturgia deve ser consciente e activa, sendo que pode ser interior e exterior: interior, uma vez que, “por meio dela, os fiéis se unem em espírito ao que pronunciam ou escutam e cooperam com a graça divina”<sup>632</sup>, e exterior, visto que “a participação interior deve expressar-se por meio de gestos e atitudes corporais, pelas respostas e pelo canto”<sup>633</sup>. No que diz respeito à participação pelo canto e à sua importância na Liturgia, há géneros musicais que pela sua natureza não permitem a participação do povo, desaconselhando-se haver uma celebração em que apenas são executadas obras nas quais o povo não participa. Enquanto a *MS* procura promover a forma de *Missa cantada* com o povo<sup>634</sup>, o *MP* focou-se na preocupação de recuperar o canto do povo em canto gregoriano<sup>635</sup>

---

<sup>630</sup> Cf. *MS* 2.

<sup>631</sup> *MS* 42.

<sup>632</sup> *MS* 15 a).

<sup>633</sup> *MS* 15 b).

<sup>634</sup> Cf. *MS* 27.

<sup>635</sup> Cf. *MP* 3.

e que se cantasse só em latim na Liturgia solene, especialmente as “partes variáveis ou comuns da Missa”<sup>636</sup>.

A *MS* dedica os números 28 a 31 aos graus de participação da assembleia, de modo a que estas sejam levadas a participar de modo pleno no canto<sup>637</sup>. No *MP* não há espaço para hierarquizar os graus de importância dos vários elementos musicais da celebração, pois a participação da assembleia na celebração não era tida como elemento fulcral.

O *MP*, na Introdução, já fala da participação activa dos fiéis, mas, na realidade, todas as indicações têm subjacente um pensamento que reserva aos fiéis apenas uma atitude de assistência na Liturgia, sendo que:

“A música sempre foi um reflexo bastante fiel do modo como a liturgia era entendida e celebrada. Na realidade, o lugar da música sempre esteve profundamente influenciado e condicionado pela concepção que em determinada época da história se tinha da liturgia, da participação do Povo de Deus e da dinâmica e desenvolvimento do ritual celebrativo”<sup>638</sup>.

Como já foi mencionado, uma das grandes novidades do *MP* foi abordar a “participação activa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja”<sup>639</sup>. De igual modo, também confirmamos, a partir do que já foi explanado da *MS*, que a participação dos fiéis, com o Concílio Vaticano II, vai-se tornar algo imperativo por causa da condição baptismal dos fiéis e pela natureza da própria Liturgia, transformando-se assim num direito e dever dos cristãos:

---

<sup>636</sup> *MP* 7.

<sup>637</sup> Cf. *MS* 28.

<sup>638</sup> ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 57-58.

<sup>639</sup> *MP* Introdução.

“Os fiéis cumprem a sua acção litúrgica mediante a participação plena, consciente e activa que a própria natureza da liturgia requer; esta participação é um direito e um dever para o povo cristão, em virtude do seu Baptismo”<sup>640</sup>.

A participação pretendida pela SCR nesta Instrução é muito mais aprofundada do que aquela intuição de Pio X. Ela é agora fundamental à vida litúrgica, não se cingindo, por isso, a uma mera assistência. A participação pelo canto agora não é só concebida como elemento estético da Liturgia, mas passa, sobretudo, a ser expressão daquilo que os fiéis vivem durante a celebração.

No n.º 10 da *MS*, apela-se a que se fomente a participação da assembleia e apresentem-se diversas formas possíveis de a implementar, para que essa mesma participação seja mais frutuosa:

“A fim de que os fiéis participem activamente com mais gosto e maior fruto, convém variar oportunamente, na medida do possível, as formas de celebração e o grau de participação, conforme a solenidade do dia e da assembleia”<sup>641</sup>.

Mas a *MS* não se limita a promover a participação, como chega mesmo a recomendar que a assembleia deve participar nos cânticos do Próprio, especialmente no Salmo responsorial<sup>642</sup> e no Ordinário, nomeadamente no *Símbolo*, no *Sanctus* e no *Agnus Dei*<sup>643</sup>. No *MP*, embora se recomende que o povo participe cantando, não há nenhuma indicação relativamente a que cântico ou cânticos se deve dar a primazia, apenas é dito que se deve fomentar o canto gregoriano entre o povo<sup>644</sup>.

No *MP*, o centro não está tanto na participação celebrante da assembleia mas sim na defesa do património da Igreja – o canto gregoriano –, pois a solenidade da celebração não

---

<sup>640</sup> *MS* 15.

<sup>641</sup> *MS* 10.

<sup>642</sup> Cf. *MS* 3.

<sup>643</sup> Cf. *MS* 34.

<sup>644</sup> Cf. *MS* 3.

está dependente da participação do povo, mas antes se é acompanhada de canto gregoriano. Para tal, era recomendado que o povo aprendesse canto gregoriano para ter “parte mais activa nos officios litúrgicos, como se fazia antigamente”<sup>645</sup>. A intenção subjacente a este apelo, de que se levasse os fiéis a cantar canto gregoriano nas celebrações, era mais de os manter em acção durante a celebração e não propriamente para fomentar a sua participação. Esta tentativa de levar os fiéis a cantar “como se fazia antigamente” é própria do Restauracionismo Romântico, que intentava repetir na contemporaneidade comportamentos do passado<sup>646</sup>. A defesa do canto gregoriano, levada a cabo por Pio X, é também a tentativa da conservação da identidade da Igreja romana, uma vez que o canto gregoriano era “o canto próprio da Igreja Romana”<sup>647</sup>.

Relativamente à solenidade, que no *MP* aparecia intimamente ligada ao canto gregoriano<sup>648</sup> e ao latim<sup>649</sup>, na *MS*, ela reflecte-se na participação do povo com o canto, chegando mesmo ao ponto de se dizer: “não deve aprovar-se a prática de confiar só ao grupo de cantores o canto de todo o Próprio e de todo o Ordinário, excluindo totalmente o povo da participação cantada”<sup>650</sup>. O *MP*, com a afirmação:

“executadas as melodias próprias do celebrante e ministros (...) todo o restante canto litúrgico faz parte do coro dos levitas (...) devendo as músicas, ao menos na sua maior parte, conservar o carácter de música de coro”<sup>651</sup>,

revela assim o espírito subjacente da primazia da música de coro sobre o canto do povo, por oposição ao da *MS*, onde há uma valorização muito mais forte do canto do povo. Isto só vem

---

<sup>645</sup> *MP* 3.

<sup>646</sup> Cf. RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra*, p. 30.

<sup>647</sup> *MP* 3.

<sup>648</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>649</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>650</sup> *MS* 16 c).

<sup>651</sup> *MP* 12.

confirmar a ideia de que a única atitude que estava realmente reservada ao povo durante a acção celebrativa era a assistência.

Na *MS*, a participação dos leigos na Liturgia não se fica pela Eucaristia pois, aos leigos, recomenda-se que celebrem a Liturgia das Horas como parte da oração pública da Igreja<sup>652</sup>. No *MP* nada aparece referente à participação dos fiéis leigos no Ofício Divino, pois a sua recitação, antes do Concílio Vaticano II, estava marcadamente relacionada com o estado clerical, nomeadamente a partir da ordem maior do subdiaconado, e com aqueles que tinham obrigações corais.

Para perceber as razões pelas quais a participação da assembleia não era essencial à Liturgia no tempo de Pio X, há que perceber quer o pensamento eclesiológico que lhe está subjacente, quer o conceito de Liturgia da Igreja época. Esta mesma eclesiologia aparece latente no *MP* quando diz:

“Exceptuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, que sempre devem ser em gregoriano, sem acompanhamento de órgão, todo o restante canto litúrgico faz parte do coro dos levitas”<sup>653</sup>.

O documento não contempla nenhuma acção do povo. Por isso, toda a acção litúrgica se desenrolava no círculo dos ministros, cabendo ao povo apenas assistir ao culto. O pensamento do *MP* é espelho de uma eclesiologia piramidal:

“Na Igreja de Deus, por vontade manifesta do seu divino Fundador, distinguem-se da forma mais absoluta, duas partes: a parte ensinada e a parte ensinante, o rebanho e os pastores, entre os quais há um, que é o chefe e o pastor supremo de todos. Só aos pastores foi dado o poder de ensinar, de julgar e dirigir; aos fiéis foi imposto o dever de seguirem os seus ensinamentos, de se submeterem com docilidade aos seus juízos e

---

<sup>652</sup> Cf. *MS* 39.

<sup>653</sup> *MP* 12.

de se deixarem governar por eles, corrigir e levar à salvação. É nesta subordinação e dependência que assentam a vida e a ordem da Igreja”<sup>654</sup>.

“Só aos Apóstolos e a seus legítimos sucessores lhes ordenou apascentar o rebanho, isto é, governar com autoridade o povo cristão, que por este mandato ficou obrigado a prestar-lhes obediência e submissão”<sup>655</sup>.

“A escritura ensina, e a tradição dos Padres o confirma, que a Igreja é o Corpo místico de Jesus Cristo, regido por pastores e doutores, isto é, uma sociedade humana, na qual existem autoridades com pleno e perfeito poder para governar, ensinar e julgar. Esta sociedade é, portanto, em virtude da sua mesma natureza, uma sociedade hierárquica; isto é, uma sociedade composta de distintas categorias de pessoas: os pastores e o rebanho, ou seja, os que ocupam um posto nos diferentes graus da hierarquia e a multidão dos fiéis. E estas categorias são de tal modo distintas, que só na ordem pastoral residem a autoridade e o direito de mover e dirigir os membros face ao fim próprio da sociedade; a obrigação, de contrário, da multidão não é outra que deixar-se governar e obedecer docilmente às directrizes dos seus pastores”<sup>656</sup>.

Este pensamento eclesiológico, assente em dois pólos – a hierarquia e os fiéis –, é a base da Teologia litúrgica da época, daí aparecer-nos toda a Liturgia muito centrada em torno dos ministros. Só a esses pertencia o ministério litúrgico e, quando não houvesse ministros o para coro, era necessário providenciar homens que estivessem nas vezes do coro eclesialístico<sup>657</sup>.

Já o pensamento da *MS* tem por base o contributo da eclesiologia de comunhão conciliar, que sustenta a imprescindibilidade da participação da assembleia dos fiéis, à qual se

---

<sup>654</sup> LEÃO XIII – Carta *Epistula Tua*, 1895. In GUILLET, Charles-Marie – *A Igreja, comunidade de testemunhas mergulhadas na História*. Lisboa: Paulistas, D.L. 1990, p.59.

<sup>655</sup> LEÃO XIII, *Satis Cognitum*, ASS 28 (1895-96).

<sup>656</sup> PIO X – *Vehementer nos*. In ASS 39 (1906). Carta Encíclica de S. Pio X sobre a Separação da Igreja e o Estado. De 11 de Fevereiro de 1906.

<sup>657</sup> Cf. *MP* 12.

unem os ministros<sup>658</sup>, tendo por base a concepção da Liturgia como acção comunitária e onde o Povo de Deus exerce o seu sacerdócio baptismal<sup>659</sup>:

“E assim como todos os membros do corpo humano, apesar de serem muitos formam no entanto um só corpo, assim também os fiéis em Cristo (cf. 1 Cor 12, 12). (...) É por Ele que «o corpo inteiro, alimentado e coeso em suas juntas e ligamentos, se desenvolve com o crescimento dado por Deus» (Cl 2, 19). Ele mesmo distribui continuamente, no Seu corpo que é a Igreja, os dons dos diversos ministérios, com os quais, graças ao Seu poder, nos prestamos mutuamente serviços em ordem à salvação, de maneira que, professando a verdade na caridade, crescamos em tudo para Aquele que é a nossa cabeça (cf. Ef 4, 11-16).

E para que sem cessar nos renovemos n’Ele (cf. Ef 4, 23), deu-nos do Seu Espírito, o qual, sendo um e o mesmo na cabeça e nos membros, unifica e move o corpo inteiro, a ponto de os Santos Padres compararem a Sua acção à que o princípio vital, ou alma, desempenha no corpo humano”<sup>660</sup>.

## **b) Características da música sacra**

Comparando a *MS* e o *MP*, encontramos disparidades quanto às características da música litúrgica. O *MP* apresentava três qualidades requeridas à música sacra: santidade, bondade das formas e universalidade<sup>661</sup>. A *MS* mantém apenas duas: santidade e perfeição de formas<sup>662</sup>.

Relativamente à santidade, hoje em dia, o que faz com que a música possa ser admitida ao culto é a sua proximidade à celebração<sup>663</sup>. Por sua vez, o *MP* apenas diz que a música “deve ser santa e por isso excluir todo o profano não só em si mesmo mas também no

---

<sup>658</sup> Cf. *MS* 7, 26.

<sup>659</sup> Cf. *SC* 14.

<sup>660</sup> CONCÍLIO VATICANO II – *Constitutio dogmatica de ecclesia, Lumen gentium*. In AAS 57 (1965), 7.

<sup>661</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>662</sup> Cf. *MS* 4.

<sup>663</sup> Cf. *SC* 112.

modo como é desempenhada pelos executantes”<sup>664</sup>, e que a santidade desta música está também dependente da proximidade ao canto gregoriano<sup>665</sup>. José Antunes, relativamente ao conceito de santidade da música, refere mesmo que:

“A «santidade» aparece como um conceito estático, formal e fundamentado em critérios de estética musical, que tinham como pano de fundo o imobilismo de um estilo pretensamente sacro, em oposição a qualquer expressão que lhe fosse estranha”<sup>666</sup>.

Esta ideia de “imobilismo de um estilo pretensamente sacro” não só está presente na qualidade de santidade, mas também nas outras duas qualidades, enunciadas por Pio X, que a música deveria ter: a bondade de formas e a universalidade.

Na contemporaneidade, António Santos escreve a respeito da santidade: “a música litúrgica não poderá exprimir nada, nem conduzir a nada, que não sejam a glorificação de Deus, revelado em Jesus Cristo e a santificação dos fiéis, à luz do Evangelho”<sup>667</sup>.

Na *MS*, tendo por base o pensamento de que a bondade de formas está dependente do rito que a música celebra ou acompanha, defende-se o seguinte: “os textos que por si mesmos devem ser cantados, se cantem efectivamente, empregando o género e a forma pedidos pelo seu próprio carácter”<sup>668</sup>. Por outras palavras, no documento pressupõe-se diferentes formas musicais, reivindicando-se que estas devem corresponder ao diferente carácter de cada rito ou elementos rituais a serem celebrados pelo canto, devido à necessidade de se observar e respeitar o sentido e natureza própria de cada parte de cada canto<sup>669</sup> ou, então, que se deve cantar tudo o que exige canto, tendo em conta a diferente importância de cada parte a cantar

---

<sup>664</sup> *MP* 2.

<sup>665</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>666</sup> ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 202.

<sup>667</sup> SANTOS, António – *Canto Perene I*. Porto: Secretariado Diocesano de Liturgia, 2003, p. 5.

<sup>668</sup> *MS* 6.

<sup>669</sup> Cf. *MS* 6, 9, 11.

em virtude da sua natureza: “na escolha das partes que se devem cantar, começar-se-á por aquelas que por sua natureza são de maior importância”<sup>670</sup>.

Embora o critério da bondade de formas ou perfeição de formas esteja presente tanto no *MP* n.º 2 como na *MS* n.º 4, os documentos diferem quanto à sua concepção. José Antunes, ao falar desta qualidade no *MP*, diz que “a «perfeição de forma» procurou ser um conceito carregado de objectividade, baseado num modelo de repertório fixo: a polifonia sacra e o gregoriano”<sup>671</sup>. Isto é, procurava-se que a música sacra criasse nos ouvintes o mesmo estado de espírito que o canto gregoriano e a polifonia conseguiam, pois estes géneros musicais eram os paradigmas da arte musical<sup>672</sup>. A arte verdadeira estaria na imitação ou aproximação a esses modelos. Não interessava que estivesse bem escrita ou fosse executada a nível formal. Pelo contrário, a concepção actual põe a tónica no modo como é escrita e executada<sup>673</sup>.

Já não é a proximidade ao seu modelo que faz a música apta para a Liturgia hoje em dia, mas sim a proximidade ao rito, pois “a Igreja não exclui das acções sagradas nenhum género de Música Sacra, contanto que corresponda ao seu espírito e à natureza de cada uma das suas partes (...)”<sup>674</sup>.

Concebe-se, na Instrução, que a solenidade da celebração está dependente da forma como a música se relaciona com o rito, sendo que:

“(...) a verdadeira solenidade da acção litúrgica não depende tanto de uma forma rebuscada do canto ou de um desenrolar magnificente das cerimónias, quanto daquela celebração digna e religiosa que tem em conta a integridade da própria acção litúrgica; quer dizer, a execução de todas as suas partes segundo a natureza própria”<sup>675</sup>.

---

<sup>670</sup> Cf. *MS* 7.

<sup>671</sup> ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 202.

<sup>672</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>673</sup> Cf. MISERACHS, Valentí – “El *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*» de San Pío X – Historia y contenido”. In *Phase* 259 (2004), p. 22.

<sup>674</sup> *MS* 9.

<sup>675</sup> *MS* 11.

Podemos concluir, assim, que a bondade de formas é um critério de avaliação do reportório a ser usado nas celebrações que tem em vista não só a qualidade da composição, a nível formal, mas também a sua união ao rito.

Podemos reparar que a qualidade da universalidade não foi tida em conta neste documento,<sup>676</sup> tal como era entendida aquando da redacção do *MP*, que tinha subjacente uma conotação monolítica de universalidade. Mesmo as outras duas qualidades são equacionadas segundo uma concepção diferente nos dois documentos.

Embora não considerando o critério da universalidade, apresentado pelo *MP*, válido para avaliar a música litúrgica hoje em dia, a *MS* aborda a questão das tradições musicais dos países de missão quando diz:

“A adaptação da música nas celebrações, naquelas regiões que possuam tradição musical própria, sobretudo nos países de missão, exigirá dos peritos uma preparação especial: trata-se, com efeito, de associar o sentido das realidades sagradas com o espírito, as tradições e o carácter simbólico de cada um destes povos”<sup>677</sup>.

Como podemos ver, já não se trata de configurar tudo ao modo romano de fazer música, mas de respeitar a identidade de cada povo. Já não são agentes estranhos a uma dada cultura a determinar se algo pode ser cantado na Liturgia ou não, mas sim pessoas devidamente formadas e conhecedoras de ambas as partes a fazer as adaptações para determinada cultura<sup>678</sup>.

No n.º 42, elencam-se as celebrações que devem, de modo especial, ser celebradas com canto, com a recomendação de que não se insira “nada que seja puramente profano ou pouco compatível com o culto divino; isto aplica-se, em especial, à celebração do

---

<sup>676</sup> Cf. MISERACHS, Valentí – “El Motu Proprio «Tra le sollecitudini» de San Pío X – Historia y contenido”, p. 23.

<sup>677</sup> *MS* 61.

<sup>678</sup> Cf. *MS* 61.

matrimónio”<sup>679</sup>. Já o *MP* chamava à atenção para os abusos na execução de música profana nas Igrejas<sup>680</sup>.

No n.º 60 da *MS*, onde se recomenda a utilização de novas melodias, refere-se o seguinte: “deve evitar-se que (...) se façam nas igrejas coisas que desdiguem da santidade do lugar, da dignidade da acção litúrgica e da piedade dos fiéis”<sup>681</sup>. Embora não venham directamente referidas as novas melodias, estas ideias estão presentes na Introdução do *MP* quando se fala do que se deve ter em mente ao introduzir música na Liturgia, procurando-se “manter e promover o decoro da Casa de Deus,” bem como “antes de mais nada, atender à santidade e dignidade do templo,” e

“Nada portanto deve ocorrer no templo que perturbe ou somente diminua a piedade e devoção dos fiéis nada que dê razoável motivo de desgosto ou de escândalo, nada que ofenda directamente ofenda o decoro e a santidade das sagradas funções e por isso seja indigno da Casa de Oração e majestade de Deus”<sup>682</sup>.

### c) Géneros da música sacra

A *MS* vai abordar a questão dos géneros musicais a serem aplicados na Liturgia, versando sobre cada um em particular, relevando os mais adequados.

Relativamente a este tema, na *MS*, repete-se a ideia presente na *SC*, da aceitação, na Liturgia, de “outros géneros de música sacra, (...) desde que correspondam ao espírito da acção litúrgica”<sup>683</sup> e não dificultem a participação do povo<sup>684</sup>. Neste âmbito, temos dois temas distintos a tratar: os géneros musicais e a participação do povo que, na Liturgia, poderão entrar em conflito, pois há géneros musicais que pela sua natureza não permitem a

---

<sup>679</sup> *MS* 43.

<sup>680</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>681</sup> *MS* 60.

<sup>682</sup> *MP* Introdução.

<sup>683</sup> *SC* 116.

<sup>684</sup> Cf. *SC* 30.

participação do povo. Quanto aos géneros, a SCR não recusa nenhum, desde que “corresponda ao seu espírito e à natureza de cada uma das suas partes”<sup>685</sup>.

Na *MS*, apenas se enumeram os géneros: “canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários géneros, a música sagrada para órgão e outros instrumentos admitidos e o canto popular, litúrgico e religioso”<sup>686</sup>.

Quanto aos géneros musicais da música sacra, o *MP* reconhecia o canto gregoriano e a polifonia clássica, sendo considerado, o primeiro, modelo da música sacra<sup>687</sup> e, o segundo, semelhante ao paradigma<sup>688</sup>. Por isso mesmo, era recomendado que ambos fossem praticados nos templos mais significativos e casas de formação<sup>689</sup>. Também se condescendia o uso de composições “mais modernas” que possuíssem as características necessárias para serem admitidas na Liturgia<sup>690</sup>, pondo reserva às composições que tendiam para o profano, nomeadamente para o estilo teatral<sup>691</sup>. No entanto, estas composições mais modernas tinham de ser próximas “no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana”<sup>692</sup>, o que revela um condicionalismo à estética musical do canto gregoriano.

Na análise da *MS*, é pertinente o reparo à questão da polifonia moderna nos seus vários géneros, pois não são apresentadas restrições quanto ao estilo, enquanto no *MP* há uma clara renitência em aceitar determinadas linguagens composicionais, nomeadamente o que é designado como “estilo teatral”<sup>693</sup>. Só era admitida ao culto a polifonia moderna que procurasse imitar de certo modo a clássica<sup>694</sup>.

---

<sup>685</sup> *MS* 9.

<sup>686</sup> *MS* 4 b).

<sup>687</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>688</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>689</sup> Cf. *MP* 25.

<sup>690</sup> Cf. *MP* 5.

<sup>691</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>692</sup> *MP* 3.

<sup>693</sup> Cf. *MP* 6.

<sup>694</sup> Cf. *MP* 3-6.

Quanto às celebrações da Palavra de Deus, não há lugar no *MP* para elas. Quanto aos *pia et sacra exercitia* e celebrações da Palavra de Deus, a *MS* indica que nestes podem ser usadas obras diversas, inclusive obras que não tenham já lugar na Liturgia, mas que promovam o espírito religioso<sup>695</sup>.

No que diz respeito ao canto gregoriano, a *MS*, citando a *SC*, limita o seu uso às “ações litúrgicas com canto que se celebram em latim”<sup>696</sup>. Isto quer dizer que a *MS* restringe mais que a própria *SC*, ou seja, o canto gregoriano só ocupará o primeiro lugar, em igualdade de circunstâncias, nas celebrações em latim<sup>697</sup>. Recomenda-se que haja melodias mais simples para o uso das igrejas menores<sup>698</sup> e, quanto às obras em latim, sejam elas do passado ou do presente, o seu emprego nas celebrações em latim deve ser conforme se achar mais oportuno<sup>699</sup>. Quanto a isto, nada impede que se cante algo em latim, do passado ou contemporâneo, nas celebrações em vernáculo<sup>700</sup>.

Na Instrução, ainda relativamente ao canto gregoriano, diz-se que este é uma referência para a música sacra:

“Deve promover-se antes de mais o estudo e a prática do canto gregoriano, já que, pelas suas qualidades próprias, continua a ser uma base de grande valor para o cultivo da Música Sagrada”<sup>701</sup>.

Na *MS*, ao afirmar-se que o canto gregoriano constituía “uma base,” está a retirar-se a exclusividade que este tinha para Pio X, enquanto modelo da música sacra. No *MP*, faz-se um grande apanágio deste género musical, considerado o arquétipo da música sacra, com

---

<sup>695</sup> Cf. *MS* 46.

<sup>696</sup> *MS* 50.

<sup>697</sup> Cf. *MS* 50 a).

<sup>698</sup> Cf. *MS* 50 b).

<sup>699</sup> Cf. *MS* 50 c).

<sup>700</sup> Cf. *MS* 51.

<sup>701</sup> *MS* 52.

prioridade sobre qualquer outro género musical, ao ponto de se dizer: “o canto gregoriano foi sempre considerado como o modelo supremo da música”<sup>702</sup>.

A *MS* defende que as novas composições para a Liturgia devem respeitar os princípios já apresentados, possuindo o carácter da música sacra. Não devem ser apenas executadas pelas melhores *Scholae Cantorum*, mas também pelas mais humildes e devem ter em vista fomentar a participação da assembleia. No que diz respeito às obras do tesouro musical da Igreja, usar-se-ão na Liturgia, segundo a indicação de peritos, as que correspondem ao espírito da renovação litúrgica. Aquelas que não se encaixam neste ambiente, poderão ser usadas noutras situações, como *pia exercitia* e celebrações da Palavra de Deus<sup>703</sup>. Enquanto na *MS* há uma promoção de novas obras para a Liturgia, no *MP*, embora se diga que

“a Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes (...). Por isso a música mais moderna também é admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indigna das funções litúrgicas”<sup>704</sup>,

a mentalidade que imperava era a da promoção do restauro de modelos antigos, como o canto gregoriano e polifonia clássica, próprio do Restauracionismo Romântico, pois a sua relutância face às composições modernas transparece em afirmações como:

“como a música moderna foi inventada principalmente para o uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana”<sup>705</sup>.

Isso acresce-se em apelos constantes à Tradição, nomeadamente quanto à forma externa das composições<sup>706</sup>.

---

<sup>702</sup> *MP* 3.

<sup>703</sup> Cf. *MS* 53.

<sup>704</sup> *MP* 5.

<sup>705</sup> *MP* 5.

Em relação à adaptação da música própria de uma tradição às funções sagradas nos países de missão, a SCR diz que essa tarefa deve estar ao encargo de pessoas qualificadas, tendo em conta tanto a tradição da Igreja como a realidade onde se insere<sup>707</sup>. Apesar de, no *MP*, se dizer:

“embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o carácter específico da sua própria música, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação ao ouvi-las sinta uma impressão desagradável”<sup>708</sup>,

não há equivalência de sentido entre os dois documentos. O critério de “não sentir uma impressão desagradável” é profundamente subjectivo e permite limites a essa música autóctone, apenas por critérios de “gosto auditivo”. Na *MS* não aparece nenhuma limitação desse género. Pelo contrário, estimula-se o conhecimento da expressão musical dessas tradições e culturas a fim de promover a sua introdução na Liturgia<sup>709</sup>. Passamos de um reconhecimento, mediante a mentalidade romanizada, da validade da música dos povos de missão para uma atitude que estimula a sua prática na Liturgia.

#### **d) Textos e língua litúrgicos**

A questão dos textos e língua litúrgicos é um tema que a *MS*, no seguimento dos documentos anteriores, também abordou, apresentando normas para os textos que se destinam a ser cantados na Liturgia.

---

<sup>706</sup> Cf. *MP* 10, 11 c).

<sup>707</sup> Cf. *MS* 61.

<sup>708</sup> *MP* 2.

<sup>709</sup> Cf. *MS* 61.

No que concerne à língua litúrgica a ser usada, a *MS* cita a *SC*, recomendando que se conserve o latim nos ritos latinos. Mas diz que o vernáculo em diversas situações será mais proveitoso ao uso dos fiéis, estando a sua utilização sujeita à aprovação pela Sé Apostólica<sup>710</sup>. A motivação que está por detrás da recomendação que a *MS* faz para o uso do vernáculo é a de possibilitar uma participação mais plena dos fiéis na Liturgia pela compreensão daquilo que celebram. Para além disso, há a advertência de que os fiéis, para além de saberem recitar em vernáculo as partes do Ordinário que lhes dizem respeito, os pastores devem também cuidar para que os fiéis as saibam em latim<sup>711</sup>.

A pertinência do uso da língua latina nos cânticos da Missa é abordada pela *MS*, tal como foi abordada na *SC*. Mas, na Instrução, para além de citar a Constituição ao dizer-se que “o canto gregoriano, como próprio da Liturgia romana, em igualdade de circunstâncias ocupará o primeiro lugar”<sup>712</sup>, acrescenta-se que isto acontece “nas acções litúrgicas com canto que se celebram em latim”<sup>713</sup>.

No que diz respeito ao canto, o Concílio Vaticano II traz consigo não só a possibilidade de se celebrar mas também de se cantar em vernáculo, chegando mesmo a dizer que o vernáculo contribui para a solenidade das celebrações: “hã-de preparar-se melodias apropriadas que permitam dar à celebração, mesmo em língua vernácula, solenidade maior”<sup>714</sup>. Para que as traduções fossem o mais fidedignas possível, na *MS* apresentam-se as seguintes condições: serem elaboradas por peritos, fidelidade ao texto latino e aptidão para o canto do texto em língua vernácula; carácter e leis de cada língua; costumes e carácter de cada povo<sup>715</sup>. Há também a recomendação para que os músicos procurassem articular os costumes acima referidos com as leis da música sacra, ao criar melodias para os textos em vernáculo.

---

<sup>710</sup> Cf. *MS* 47.

<sup>711</sup> Cf. *MS* 47.

<sup>712</sup> *SC* 116.

<sup>713</sup> *MS* 50.

<sup>714</sup> *MS* 45.

<sup>715</sup> Cf. *MS* 54.

Recomenda-se, na *MS*, a colaboração, desde o início, entre músicos, especialistas em línguas vernáculas e latina<sup>716</sup>. No *MP*, ao dizer-se que é “proibido nas solenes funções litúrgicas, cantar em língua vulgar seja o que for”<sup>717</sup> não se abre espaço a que se cante em vernáculo. Também a indicação “exceptuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, as quais devem ser sempre só em canto gregoriano”<sup>718</sup>, significa que estas são, forçosamente, em latim. Relativamente ao uso pastoral do latim, no *MP*, para além da apologia do canto gregoriano e da polifonia clássica<sup>719</sup>, com a obrigatoriedade das melodias dos celebrantes e dos ministros em canto gregoriano<sup>720</sup>, sendo estas três necessariamente em latim, era também proibido cantar em vernáculo nas funções litúrgicas solenes<sup>721</sup>. Por tudo isto se pode deduzir que o que interessava mais era a defesa do canto gregoriano e do latim, mais do que propriamente a atitude celebrante da assembleia, que a este tempo se limitava a assistir à acção litúrgica.

Na *MS*, recomenda-se que se privilegie a elaboração das melodias que correspondem ao canto dos ministros e correspondentes respostas da assembleia em vernáculo, dando a indicação de que se deve ter por base as melodias que servem essas mesmas partes em latim, e que poderiam ser adaptadas para o texto em vernáculo<sup>722</sup>. No *MP*, considera-se obrigatório que o canto dos ministros seja em canto gregoriano<sup>723</sup>.

Na *MS*, relega-se para a Autoridade territorial competente a capacidade de aprovar textos diferentes dos previstos para os cânticos de entrada, ofertório e comunhão<sup>724</sup>. No *MP*, relativamente aos textos para cada acto litúrgico, declara-se expressamente que:

---

<sup>716</sup> Cf. *MS* 54.

<sup>717</sup> *MP* 7.

<sup>718</sup> *MP* 12.

<sup>719</sup> Cf. *MP* 3-4.

<sup>720</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>721</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>722</sup> Cf. *MS* 56.

<sup>723</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>724</sup> Cf. *MS* 32.

“não é lícito (...) substituir os textos prescritos por outros, nem omiti-los na íntegra ou em parte, a não ser que as Rubricas Litúrgicas permitam suprir, com órgão, alguns versículos do texto, que são simplesmente recitados no coro”<sup>725</sup>.

Significa, portanto, que o que importava no pensamento litúrgico do início do séc. XX era mais a unidade e a perfeição de forma da celebração do que propriamente o benefício dos fiéis. Isto porque o texto tinha de se dizer todo, independentemente de ser ouvido pelo povo ou não: o que interessava era que fosse tudo cumprido. Segundo aquilo que transparece no n.º8 do *MP*, o problema não estava em acrescentar “motetes” à Missa, mas sim em tirar algo que estivesse prescrito.

Na *MS*, fazendo-se referência à *SC*, diz-se que a língua recomendada para o Ofício Divino é o latim para os clérigos<sup>726</sup>. No entanto,

“o Ordinário poderá (...) conceder, em casos particulares, aos clérigos para quem o uso da língua latina for um impedimento grave para devidamente recitarem o Ofício, a faculdade de usarem uma tradução em vernáculo”<sup>727</sup>.

Assim, a indicação de que se deve conservar o latim no Ofício Divino, quando recitado pelos clérigos, é posta em causa. A abertura ao vernáculo no Ofício Divino estende-se a toda a gente, sendo recomendado que se musique o Ofício Divino em vernáculo<sup>728</sup>, para que a natureza cantada do Ofício Divino se mantenha, mesmo em vernáculo.

A recitação do Ofício Divino não era posta em causa ao tempo do *MP*, pois todos os clérigos eram obrigados a dominar o latim e a recitação do Ofício fazia parte do estado clerical.

---

<sup>725</sup> Cf. *MP* 8.

<sup>726</sup> *SC* 101; *MS* 41.

<sup>727</sup> *SC* 101.

<sup>728</sup> Cf. *MS* 41.

### e) Formas musicais na Liturgia

A reflexão sobre as formas musicais vai ser feita na *MS*, visto que estamos perante uma concepção litúrgica que sofreu algumas alterações, sobretudo a partir da reflexão teológica conciliar. A Instrução refere que há que ter em conta:

“o sentido e a natureza própria de cada parte e de cada canto. Para se conseguir isto é preciso antes de mais que os textos que por si mesmos devem ser cantados, se cantem efectivamente, empregando o género e a forma pedidos pelo seu próprio carácter”<sup>729</sup>.

No *MP*, tendo-se por base uma mentalidade restauracionista da estética do canto gregoriano, afirma-se que:

“as várias partes da Missa e Ofício devem conservar, até musicalmente, a forma que a tradição eclesiástica lhes deu, e que se encontram admiravelmente expressados no canto gregoriano. É pois, diverso o modo de compor um *intróito*, um *gradual*, uma *antífona*, um *hino*, uma *Glória in excelsis*, etc”<sup>730</sup>.

Esta indicação para a conservação, “até musicalmente,” das diversas partes da Missa põe a tónica mais no monolitismo do canto gregoriano, do que propriamente no revestimento que o canto dá ao rito a que serve. Em ambos os documentos se concorda que cada parte cantada tem de ser diferenciada na sua forma externa, mas no *MP* não se refere a razão dessa diferenciação. Na *MS*, já se especifica a razão dessa mesma distinção, dizendo que tem de estar de acordo com o carácter da parte.

Enquanto nos n.ºs 6, 7 e 11 se referem genericamente as várias formas musicais da Liturgia, mas sem as concretizar:

---

<sup>729</sup> *MS* 6.

<sup>730</sup> *MP* 10.

“na escolha das partes que se devem cantar, começar-se-á por aquelas que por sua natureza são de importância maior: em primeiro lugar, por aquelas que devem ser cantadas pelo sacerdote ou pelos ministros, com resposta do povo; ou pelo sacerdote, juntamente com o povo; juntar-se-ão depois, pouco a pouco, as que são próprias só do povo ou só do grupo de cantores”<sup>731</sup>.

No n.º 11, põe-se em relevo a natureza de cada parte, ao dizer-se que o que confere a solenidade à Liturgia é “a execução de todas as suas partes segundo a sua natureza própria”<sup>732</sup>.

As diversas formas musicais vão ser elencadas na *MS* como aclamações, cânticos processionais, diálogos com os ministros, hinos e preces litânicas<sup>733</sup>. Esta lista aparece com insuficiências, pois ainda fala de “cântico depois da leitura ou Epístola”<sup>734</sup>, sendo que a designação de salmo responsorial só aparece no n.º 33. No n.º 34 temos a referência ao *Credo*, ao *Sanctus* e ao *Agnus Dei*<sup>735</sup>.

Relativamente ao Pai Nosso e aos cânticos que poderão ser cantados numa *Missa rezada*<sup>736</sup>, o que na *MS* é dito a este respeito não tem equivalência no *MP*.

No *MP*, relativamente às formas musicais da Liturgia, refere-se que estas se devem conservar na linha da Tradição, sendo que “cada uma das partes da Missa e do Ofício devem conservar musicalmente o conceito e a forma (...) que se encontram admiravelmente expressados no canto gregoriano”<sup>737</sup>. Na *MS*, já não há nenhuma referência à obrigatoriedade da unidade do Ordinário<sup>738</sup>, tal como se defendia no *MP*, mas indica-se que se deve fomentar a participação.

---

<sup>731</sup> *MS* 7.

<sup>732</sup> *MS* 11.

<sup>733</sup> Cf. *MS* 29-31.

<sup>734</sup> Cf. *MS* 31 b).

<sup>735</sup> Cf. *MS* 34.

<sup>736</sup> Cf. *MS* 35-36.

<sup>737</sup> *MP* 10.

<sup>738</sup> Cf. *MP* 11 a).

No que concerne ao Ofício Divino, no *MP* trata-se deste assunto no capítulo relativo à forma externa das composições sacras<sup>739</sup>. Já na *MS*, dedica-se um capítulo inteiro só a este tema<sup>740</sup>. Aqui não aparece nenhuma referência à conservação da forma musical tradicional das diversas partes do Ofício, quando cantado em vernáculo.

No n.º 38 da *MS*, menciona-se que o Ofício Divino cantado é um direito para aqueles que têm obrigações corais e aconselha a que se solenize o Ofício cantado de modo progressivo, especialmente as partes que, por sua natureza, devem ser cantadas<sup>741</sup>. O *MP* refere que, musicalmente, se deve conservar a forma que a tradição nos transmitiu para cada parte do Ofício<sup>742</sup>.

O capítulo V<sup>743</sup> da *MS* vai encontrar pouca correspondência temática com o *MP*, nomeadamente no que concerne aos sacramentais, acções especiais do ano litúrgico e nas sagradas celebrações da Palavra de Deus, pois, neste, tratou-se sobretudo da música a ser empregue durante a celebração da Missa e do Ofício, dando-se apenas algumas indicações sobre os exercícios de piedade, como as procissões, em que só são indicadas as limitações ao reportório das bandas e são dadas sugestões para as bandas executarem<sup>744</sup>.

No que diz respeito a uma prioridade do canto nas celebrações litúrgicas, é apresentada, na *MS*, uma distinção entre as partes mais importantes, que são cantadas pelos ministros com a resposta da assembleia ou pelos ministros e assembleia juntos. Sendo estas as mais importantes, as que se seguem são as que são próprias do povo ou dos cantores<sup>745</sup>. No *MP* nada vem referido a respeito desta hierarquização, pois “exceptuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, (...) todo o restante canto litúrgico é próprio do coro dos

---

<sup>739</sup> Cf. *MP* 10, 11 b)-d).

<sup>740</sup> Cf. *MS* 37-41.

<sup>741</sup> Cf. *MS* 38.

<sup>742</sup> Cf. *MP* 10.

<sup>743</sup> *MS* 42-46.

<sup>744</sup> Cf. *MP* 21.

<sup>745</sup> Cf. *MS* 7.

levitas.” Como vemos, não há nenhuma referência à assembleia e à sua relação com a celebração.

#### **f) Coro**

O coro, desde Pio X até ao Concílio, foi alvo de reflexão, ao ponto de ter uma concepção diferente.

Segundo a *MS*, “os que fazem parte do grupo de cantores”<sup>746</sup>, segundo a *MS*, ocupam um lugar especial na celebração litúrgica. Já no *MP*, era reconhecido aos cantores um lugar especial na Liturgia, considerando que estes tinham na celebração um “verdadeiro Ofício litúrgico”<sup>747</sup>, mas não pelas mesmas razões. Os cantores, segundo o Concílio Vaticano II, são parte integrante da assembleia<sup>748</sup>: é um dos ministérios litúrgicos laicais<sup>749</sup>. Já Pio X considerava que o canto, que não englobava o canto dos ministros, estava reservado ao coro dos levitas. Mesmo que o coro fosse constituído por leigos, estes faziam parte do coro eclesialístico<sup>750</sup>, daí estarem destacados da assembleia, não só pelo lugar que devem ocupar, mas também pelo modo de vestir<sup>751</sup>.

No n.º 19 da *MS*, diz-se que, com o Concílio Vaticano II, o coro alcançou maior importância, pois “é a ele que compete assegurar a justa interpretação das partes que lhe pertencem conforme os distintos géneros de canto e promover a participação activa dos fiéis no canto”<sup>752</sup>. No *MP*, reserva-se ao coro “todo o restante canto litúrgico”<sup>753</sup> isto é, aquilo que vai para além do canto dos ministros, além de que as músicas devem “ao menos na sua maior

---

<sup>746</sup> *MS* 13.

<sup>747</sup> *MP* 13.

<sup>748</sup> *MS* 23.

<sup>749</sup> Cf. *SC* 29.

<sup>750</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>751</sup> Cf. *MP* 14.

<sup>752</sup> *MS* 19.

<sup>753</sup> *MP* 12.

parte, conservar o carácter da música de coro”<sup>754</sup>. Enquanto na *MS*, para além do coro ter as partes que lhe competem, é posto em relevo o auxílio que o coro presta no apoio ao canto da assembleia, no *MP*, a primazia é dada à música coral, não aparecendo nenhuma referência ao auxílio prestado pelo coro à participação activa do povo no canto.

Uma das diferenças mais notórias entre o *MP* e a *MS* é a constituição dos coros. Enquanto na *MS* se apresentam diversas possibilidades de formação quanto ao sexo e idade:

“O grupo de cantores pode constar, conforme os costumes de cada país e as circunstâncias, quer de homens e crianças, quer só de homens ou só de crianças, quer de homens e mulheres, quer, onde seja de verdade conveniente, só de mulheres”<sup>755</sup>.

No *MP*, restringe-se o coro apenas a membros do sexo masculino, pois

“os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres, sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos segundo o uso antiquíssimo da Igreja”<sup>756</sup>.

Quanto ao cuidado de se instaurar Coro, *Capella* ou *Schola Cantorum* não só nos templos mais relevantes e nas casas de formação religiosa mas também em igrejas mais pequenas, é algo que já vem tratado no n.º 27 do *MP*<sup>757</sup>, considerando-se, por isso, que há concordância em ambos os documentos sobre este assunto.

No n.º 20 da *MS*, fala-se da conservação das “Capelas musicais” nas igrejas maiores, que devem ser postas ao serviço da solenização da Liturgia, permanecendo sob a autoridade do Ordinário do lugar, exortação feita por Pio X na conclusão do *MP*<sup>758</sup>.

---

<sup>754</sup> *MP* 12.

<sup>755</sup> *MS* 22.

<sup>756</sup> *MS* 12.

<sup>757</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 25.

<sup>758</sup> Cf. *MP* 29.

Sendo a preocupação em fomentar o canto dos fiéis uma das prioridades do Concílio, no n.º 20 aparece uma figura que não aparece no *MP*: o ministério do cantor ou cantores. A função destes é suprimir a ausência do coro, sustentar e também conduzir o canto do povo<sup>759</sup>.

No n.º 23 da *MS*, trata-se do lugar dos cantores na igreja. A primeira indicação que temos é de que o coro esteja situado de forma a fazer parte da assembleia, mas com uma função peculiar<sup>760</sup>. Esta concepção provém da reflexão sobre a ministerialidade laical conciliar. Relativamente ao *MP*, houve uma mudança, pois é dito que “os cantores, ainda que leigos, realizam, propriamente, as funções do coro eclesiástico”<sup>761</sup>, logo, não eram considerados parte integrante da assembleia. Este facto era ainda sublinhado não só pela veste, que devia ser a eclesiástica, como também pela restrição à exposição, quando se diz no *MP* que: “se o coro estiver muito exposto à vista do público, seja resguardado por grades”<sup>762</sup>. Toda esta exposição sobre o lugar dos cantores no *MP* denuncia, claramente, uma clericalização dos ministérios litúrgicos, não só denunciada pelas vestes que os leigos deveriam envergar<sup>763</sup>, como também pela proibição das mulheres fazerem parte do grupo de cantores, pois eram consideradas “incapazes de tal ofício”<sup>764</sup>.

Na *MS*, deixou-se ainda transparecer essa ideia, pois, se no grupo de cantores “houver mulheres, tal deve ficar fora do presbitério”<sup>765</sup>. Esta norma foi, entretanto, rectificada em 1994 ao admitir-se que as mulheres poderiam estar ao serviço do altar pelo Protocolo 2482/93 de 15 de Março de 1994, enviado pela Congregação do Culto Divino e da Disciplina dos Sacramentos aos Presidentes das Conferências Episcopais<sup>766</sup>.

---

<sup>759</sup> Cf. *MS* 21.

<sup>760</sup> Cf. *MS* 23.

<sup>761</sup> *MP* 12.

<sup>762</sup> *MP* 14.

<sup>763</sup> *MP* 14.

<sup>764</sup> *MP* 13.

<sup>765</sup> *MS* 23.

<sup>766</sup> Cf. SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA, “As Mulheres no serviço do altar”. In *Boletim de Pastoral Litúrgica* 74 (1994), p. 57-60.

### g) Instrumentos

No que concerne ao valor da música instrumental, na *MS*, esta surge quer como acompanhamento do canto, quer como solista<sup>767</sup>. O órgão é apresentado como o instrumento da Igreja latina, e, citando a *SC* 120, enumeram-se as suas qualidades<sup>768</sup>. Mas, para além do órgão, admitem-se outros instrumentos, desde que aprovados pela autoridade territorial, segundo as seguintes condições: “(...) estejam adaptados ou sejam adaptáveis ao uso sacro, não desdiguem da dignidade do templo e favoreçam realmente a edificação dos fiéis”<sup>769</sup>.

O n.º 63 diz que a admissão dos instrumentos e sua utilização na Liturgia deverá ser conforme o carácter e os costumes de cada povo, excluindo os instrumentos da Liturgia e dos *pia et sacra exercitia* que estiverem conotados com o profano<sup>770</sup>. Para tal, recorre-se ao n.º 70 da *MSSL*. Diz-se, na *MS*, que cada instrumento aceite na Liturgia deverá servir “à beleza do culto e à edificação dos fiéis”<sup>771</sup>. No n.º 19 do *MP*, referem-se os instrumentos cujo uso está interdito à Liturgia<sup>772</sup>. No n.º 20 indica-se que as bandas musicais poderão ser admitidas, em casos particulares e com consentimento do ordinário, sendo necessária uma selecção cuidada dos instrumentos, para o que o resultado seja o mais parecido ao proporcionado pelo órgão<sup>773</sup>. Quanto aos *pia et sacra exercitia*, no *MP*, dá-se permissão às bandas, fornecendo-se também indicações e sugestões do que elas devem tocar nas procissões<sup>774</sup>.

No *MP*, quanto aos instrumentos a serem usados na Liturgia, permite-se o acompanhamento organístico do canto<sup>775</sup>, com a excepção do canto dos ministros<sup>776</sup>. Diz-se

---

<sup>767</sup> Cf. *MS* 62.

<sup>768</sup> Cf. *MS* 62.

<sup>769</sup> *SC* 120.

<sup>770</sup> Cf. *MS* 63.

<sup>771</sup> *MS* 63.

<sup>772</sup> Cf. *MP* 19.

<sup>773</sup> Cf. *MP* 20.

<sup>774</sup> Cf. *MP* 20.

<sup>775</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>776</sup> Cf. *MP* 12.

no *MP* que também poderão ser admitidos outros instrumentos, desde que consentidos pelo Ordinário e pelas indicações do *Caerimonieale Episcoporum*<sup>777</sup>.

Analisando os documentos desde Pio X até à *MS*, podemos ver uma abertura relativamente aos instrumentos. No *MP*, só o órgão era permitido, outros instrumentos estavam sob aprovação<sup>778</sup>. Na *MSSL*, há uma abertura aos instrumentos de corda e arco e ao harmónio, que também poderá ser usado<sup>779</sup>. Na *MS*, consente-se que todos os instrumentos sejam usados na Liturgia, excepto os que estão conotados com a música profana<sup>780</sup>, sem que nenhum venha enunciado. A única veia comum aos três documentos é a relevância do órgão de tubos como instrumento eleito para a Liturgia.

A música instrumental, segundo a *MS*, pode ser uma mais-valia para a Liturgia quando sustenta o canto, proporciona a participação e une a assembleia. Mas a música instrumental nunca deve encobrir o canto<sup>781</sup>. No *MP*, embora não se refira a implicação da música instrumental com a participação da assembleia pelo canto, pois esta não era tida em conta como essencial para a celebração litúrgica, esta ideia já aparece quando é dito: “como o canto tem de ouvir-se sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo, e nunca oprimi-lo”<sup>782</sup>. Também poderá haver outro aspecto em comum entre ambos os documentos se considerarmos que “todo o instrumento se deve calar quando o sacerdote ou um ministro pronunciam em voz alta um texto que lhes pertença por sua função própria”<sup>783</sup>, sendo que há partes próprias dos ministros que são ditas em voz alta e podem ser cantadas. Temos aqui algo paralelo com o que é dito no n.º 12 do *MP*, relativamente ao canto dos ministros sagrados dever ser sem acompanhamento<sup>784</sup>.

---

<sup>777</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>778</sup> Cf. *MP* 15.

<sup>779</sup> Cf. *MSSL* 60 b).

<sup>780</sup> Cf. *MS* 63.

<sup>781</sup> Cf. *MS* 64.

<sup>782</sup> Cf. *MP* 16.

<sup>783</sup> Cf. *MS* 64.

<sup>784</sup> Cf. *MP* 12.

No n.º 65 da *MS*, refere-se que se pode usar o órgão para acompanhar o coro e o povo nas *Missas cantadas* ou *rezadas*, podendo tocar-se o órgão a solo em determinados momentos tais como: entrada, apresentação dos dons, comunhão e fim da Missa<sup>785</sup>. No *MP* não há nenhuma referência a este tipo de possibilidade. Apenas é dito que o órgão poderá, segundo as rubricas, suprir alguns dos versículos do texto, que é recitado pelo coro<sup>786</sup>.

A limitação do órgão ao acompanhamento do canto no Advento e na Quaresma, que aparece na *MS*<sup>787</sup>, não tem correspondência no *MP*.

#### **h) Necessidade de competência e formação**

A necessidade de competência e formação é um tema abordado na *MS*, segundo diversas perspectivas: a formação dos fiéis; dos membros dos coros, sejam estes constituídos por membros das associações religiosas de leigos; ou de outras proveniências; a formação nas instituições religiosas.

Neste documento, recomenda-se que os membros das associações religiosas de leigos tenham formação em canto sagrado para que, assim, seja fomentada a participação do povo. Mesmo ao povo é recomendado que se dê formação, tanto a nível do canto como da Liturgia:

“Eduquem-se também os fiéis no sentido de se unirem interiormente ao que cantam os ministros ou o coro de modo que elevem os seus espíritos para Deus, enquanto os escutam”<sup>788</sup>,

e que essa formação seja:

---

<sup>785</sup> Cf. *MS* 65.

<sup>786</sup> Cf. *MP* 8.

<sup>787</sup> Cf. *MS* 66.

<sup>788</sup> *MS* 15 b).

“desenvolvida séria e pacientemente ao mesmo tempo que a formação litúrgica, segundo a idade dos fiéis, a sua condição, o seu género de vida e o seu nível de cultura religiosa, começando logo nos primeiros anos de formação nas escolas elementares”<sup>789</sup>.

No n.º 39, reclama-se a necessidade da formação dos fiéis, para que estes sejam introduzidos e possam participar cada vez melhor na oração pública da Igreja, nomeadamente no Ofício Divino, com destaque para a oração de Vésperas, tendo em conta os hábitos de cada lugar e as assembleias<sup>790</sup>.

No *MP* não há referência à formação musical das associações religiosas de leigos pois o canto estava confinado ao “coro dos levitas” e, se este era desempenhado por leigos, era por delegação<sup>791</sup>. Quanto à formação do povo, no *MP*, apenas se indica que se deve “restabelecer o canto gregoriano no uso do povo, para que os fiéis tomem de novo parte mais activa nos ofícios litúrgicos, como se fazia antigamente”<sup>792</sup>. Ainda a respeito da formação do povo, no *MP*, há a referência quanto ao contributo das *Scholae Cantorum* para a “edificação do povo”<sup>793</sup>, sendo que só se fala das possíveis consequências da *Scholae Cantorum*, e não tanto da instrução do povo, como reclama a *MS*. No *MP*, não se tinha tanto em vista a formação do povo para que pudesse participar na celebração de modo mais consciente e activo, mas sim a recuperação e a promoção do canto gregoriano nas celebrações. Ainda no *MP* se diz que a instituição de *Scholae Cantorum* podia ser útil para a edificação do povo. Mas não era a formação do povo que estava no centro, mas era uma consequência da instituição das *Scholae Cantorum*<sup>794</sup>.

---

<sup>789</sup> *MS* 18.

<sup>790</sup> Cf. *MS* 39.

<sup>791</sup> Cf. *MP* 12.

<sup>792</sup> *MP* 3.

<sup>793</sup> *MP* 27.

<sup>794</sup> Cf. *MP* 27.

Na *MS*, é recomendado que se dê formação musical, litúrgica e espiritual aos membros dos coros para que, ao cumprirem o seu ministério, não fiquem apenas pelo contributo estético da música à Liturgia nem deixem de dar “um excelente exemplo aos fiéis mas adquiram também eles próprios um verdadeiro fruto espiritual”<sup>795</sup>. No tempo do *MP*, como o coro deveria ser do âmbito do clero, a formação estava garantida pela instrução que deveriam receber durante a formação nos seminários<sup>796</sup>. No *MP*, quanto à formação na área do canto sagrado dos leigos, fala-se apenas na constituição das *Scholae Cantorum* como meio de congregação de meninos e homens, tirando estes proveito disso, para além de contribuir para a edificação do povo<sup>797</sup>. O facto de se apelar, no n.º 27, à criação de instituições capazes de formar as pessoas em matéria de música sacra<sup>798</sup> poderá ser visto como uma possibilidade para a formação dos leigos, embora não de modo tão explícito como nos documentos conciliares.

Para que a formação na área da música sagrada chegue aos agentes pastorais da música, a *MS* recomenda que haja associações dedicadas à música sacra tanto a nível diocesano como a nível nacional e ainda internacional, em especial aquelas com aprovação e recomendação de Roma<sup>799</sup>.

Na Introdução do *MP*, Pio X louva o trabalho desenvolvido pela “florescente Sociedade” (relativa à Sociedade de Santa Cecília) na purificação da música feita nos templos e, para que se continue a cumprir o que este Papa pretende no seu *MP*, recomenda que se crie, nas dioceses, uma comissão para velar pela música<sup>800</sup>. Há uma diferença entre o *MP* e a *MS*: enquanto no *MP* as comissões tinham como missão vigiar a qualidade da música feita nas

---

<sup>795</sup> *MS* 24.

<sup>796</sup> Cf. *MP* 25-26.

<sup>797</sup> Cf. *MP* 27.

<sup>798</sup> Cf. *MP* 28.

<sup>799</sup> Cf. *MS* 25.

<sup>800</sup> Cf. *MP* 24.

igrejas, na *MS* as associações de música sacra têm o intuito de ser um auxílio na formação dos agentes pastorais litúrgicos.

O n.º 52, da Instrução trata da formação e prática musical na área da música sacra que se deve fazer nas instituições de formação religiosa, quer sejam seminários ou institutos religiosos, escolas católicas<sup>801</sup> e, principalmente, “nos Institutos Superiores especialmente destinados a isto”<sup>802</sup>.

Pio X insistiu bastante na necessidade da formação e prática musical dos clérigos e religiosos, ao ponto de recomendar que a reflexão sobre a música sacra deveria ser abordada em diversas áreas curriculares<sup>803</sup>. Quanto às instituições de ensino superior de música sacra, Pio X foi o grande promotor destas escolas<sup>804</sup>.

### **3.3 Quirógrafo do Papa João Paulo II no centenário do *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*” sobre a música sacra (2003)**

No Quirógrafo do Papa João Paulo II<sup>805</sup>, escrito aquando do centenário do *MP* de Pio X, apresenta-se uma reflexão hodierna sobre os princípios enunciados no *MP* e a sua aplicabilidade às necessidades da Liturgia, tal como a entendemos hoje em dia.

#### **a) Finalidade e papel da música sacra**

No n.º 1 do Quirógrafo, são apresentados os motivos que levaram Pio X a redigir o *MP*. Estes motivos aparecem plasmados na sua Introdução e no n.º1, respectivamente: “de

---

<sup>801</sup> Cf. *MS* 52.

<sup>802</sup> *MS* 52.

<sup>803</sup> *MP* 25-26.

<sup>804</sup> *MP* 28.

<sup>805</sup> Karol Józef Wojtyła nasceu a 18 de Maio de 1920, foi eleito Papa em 1978 e faleceu em 2005. Foi beatificado em 2011 e canonizado em 2014.

manter e de promover o decoro da Casa de Deus”<sup>806</sup> e “a renovação da música sacra nas funções do culto”<sup>807</sup>. Depois, o Papa João Paulo II trata de expor os diversos princípios que se mantêm actuais, tais como a importância da música sacra, a sua participação da finalidade da Liturgia, que é “a glória de Deus e a santificação e edificação dos fiéis”<sup>808</sup>, e a sua capacidade de dar uma maior eficácia aos textos, para que, através deles os fiéis se disponham melhor para receberem os frutos da Graça de Deus, ou seja, a eficácia que a música acrescenta aos textos é para que através deles os fiéis possam melhor receber a Graça de Deus<sup>809</sup>.

Quanto à finalidade da música litúrgica, vemos que há uma mudança. Se Pio X, na Introdução do *MP* põe a tónica mais na dignidade do templo<sup>810</sup>, João Paulo II acentua mais a função eclesial da música, enquanto parte integrante da Liturgia, a sua função ministerial<sup>811</sup> e o seu papel na participação mais intensa e activa dos fiéis<sup>812</sup>.

## b) Características da música sacra

“É importante, de facto, que as composições musicais utilizadas nas celebrações litúrgicas correspondam aos critérios oportunamente enunciados por São Pio X e sabiamente desenvolvidos, quer pelo II Concílio do Vaticano quer pelo sucessivo Magistério da Igreja”<sup>813</sup>.

Esta afirmação serve de mote introdutório à análise das características da música sacra no Quirógrafo de João Paulo II, pois refere que são as mesmas que Pio X apresentou, a saber: santidade, bondade de formas e universalidade. Mas esta citação de João Paulo II deixa passar

---

<sup>806</sup> *MP* Introdução.

<sup>807</sup> JOÃO PAULO II – *Chirographum*. In *AAS* 96 (2004),1.

<sup>808</sup> *MP* 1.

<sup>809</sup> Cf. *MP* 1.

<sup>810</sup> Cf. *MP* Introdução.

<sup>811</sup> Cf. Quirógrafo 2.

<sup>812</sup> Cf. Quirógrafo 3.

<sup>813</sup> Quirógrafo 13.

a ideia de que a concepção de hoje em dia desses mesmas características é diferente. Não têm a mesma interpretação que tinham ao tempo de Pio X, pois foram reinterpretados num sentido mais alargado à luz da reflexão conciliar e desenvolvidos pelo Magistério posterior.

No n.º 4 do Quirógrafo, são retomados os princípios da música sacra enunciados pelo *MP*, recordando que a santidade da música deriva da sua união à acção litúrgica<sup>814</sup>, e, citando Paulo VI, refere que, porque nem tudo está apto a ser usado no templo, a música deve concorrer para o sentido da oração, da dignidade e da beleza. João Paulo II refere ainda que nem toda a música sacra é litúrgica, aludindo a este pensamento já presente na sua Encíclica *Ecclesia de Eucharistia*<sup>815</sup>. Para Pio X a santidade da música provinha da sua distância relativamente à música profana e ao modo de execução desta última, bem como da afinidade com o canto gregoriano.<sup>816</sup>

Conforme diz o Quirógrafo, “a reforma de São Pio X visava especificamente purificar a música de igreja da contaminação da música profana teatral, que em muitos países tinha poluído o reportório e a prática musical litúrgica”<sup>817</sup>. Do mesmo modo que nem toda a música no tempo de Pio X era aceite na Liturgia, João Paulo II diz: “nem todas as formas musicais podem ser consideradas aptas para as celebrações litúrgicas”<sup>818</sup>. Apesar disto, há uma diferença entre os dois documentos, pois enquanto o *MP* identifica um género musical que não pode ser aceite na Liturgia – o género teatral –, o Quirógrafo não define nenhum.

A bondade das formas é outro dos princípios enunciados por Pio X e que na *SC* e na *MS* se mantêm- como critério para a música litúrgica. João Paulo II alerta para a profanação a que o culto é submetido devido a elementos pouco dignificantes, apelando à dignidade e bondade de formas da música litúrgica<sup>819</sup>. Este mesmo Papa diz que não se pode admitir na

---

<sup>814</sup> Cf. Quirógrafo 4.

<sup>815</sup> Cf. Quirógrafo 4.

<sup>816</sup> Cf. *MP* 2-3.

<sup>817</sup> Quirógrafo 4.

<sup>818</sup> Quirógrafo 4.

<sup>819</sup> Cf. Quirógrafo 3.

Liturgia música que não seja arte verdadeira, pois o efeito que se pretende da música na Liturgia está dependente deste requisito<sup>820</sup>. Contudo não chega a característica de arte verdadeira, mas precisa de consonância com o tempo litúrgico e os “gestos” que o rito propõe, porque “os vários momentos litúrgicos exigem, de facto, expressão musical própria, sempre apta a fazer emergir a natureza própria de um determinado rito”<sup>821</sup>. Pio X, quanto à bondade de formas, bastava-se com o facto de ser arte verdadeira<sup>822</sup>, pois entendia-se que a eficácia, que se esperava que a música sacra produzisse nos ouvintes, estava dependente da autenticidade da arte em si. Como modelos de arte verdadeira são apresentados o canto gregoriano e a polifonia clássica<sup>823</sup>. Para Pio X não era a qualidade da música em si mesma, nem a proximidade ao rito celebrado por meio do canto, mas sim a proximidade aos dois grandes modelos da música sacra.

O n.º 6 do Quirógrafo versa sobre o conceito de universalidade nos dias de hoje. Hodiernamente a adaptação e inculturação aparecem como necessidades decorrentes da reforma litúrgica, sendo que para tal é necessário procurar expressões musicais capazes de envolver a assembleia litúrgica, mas precavendo-se da banalidade e do experimentalismo<sup>824</sup>. João Paulo II diz que a Igreja, ao longo dos tempos, promoveu o canto na Liturgia, segundo a índole de cada cultura, fazendo especial menção às tradições musicais litúrgicas do Ocidente e do Oriente<sup>825</sup>. No que concerne ao uso de elementos próprios de culturas distintas na música para a Liturgia, Pio X permitiu, desde que não fosse contra o princípio da universalidade<sup>826</sup>. Ao tempo do *MP* a questão na inculturação e adaptação já se punha, mas considerava-se que a música para a Liturgia deveria manifestar em si um carácter universal<sup>827</sup> (próprio de uma

---

<sup>820</sup> Cf. Quirógrafo 5.

<sup>821</sup> Quirógrafo 5.

<sup>822</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>823</sup> Cf. *MP* 3-4.

<sup>824</sup> Cf. Quirógrafo 6.

<sup>825</sup> Cf. Quirógrafo 2.

<sup>826</sup> Cf. *MP* 2.

<sup>827</sup> Cf. *MP* 10.

mentalidade uniformizadora da música sacra): só seria música sacra se fosse semelhante à música sacra praticada na Europa, particularmente em Roma.

Apesar de não aparecer na *SC* nem na *MS*, há quem reinterprete o critério da universalidade, ao falar sobre a importância do *MP* na música sacra no séc. XX, invocando-o como uma das características que deve revestir a música litúrgica actual, dizendo:

“a música litúrgica, por um lado, integrará as tradições musicais ancestrais das diversas civilizações e culturas e, por outro, não irá provocar nos cristãos que participam na liturgia, estranheza ou alheamento quanto ao sentido e oportunidade litúrgicas da música que nela acontece”<sup>828</sup>.

Em 1993, o Mons. Rembert Weakland, em Melbourne, no Encontro Nacional de Música Litúrgica dizia:

“Entretanto, os símbolos litúrgicos não devem somente unir o grupo local com a sua própria herança cultural; devem igualmente unir este grupo com o conjunto da Igreja universal. (...) Noutras palavras, os símbolos e os cantos determinados pela cultura não são sempre egocêntricos e auto-suficientes. Abrem-se mais amplamente à Igreja e ao mundo. O aspecto mais difícil do nosso canto e do símbolo encontra-se talvez no facto de eles deverem levar a carga da dimensão transcendente que está presente na liturgia. A liturgia (...) implica um encontro com tudo o que é santo, com o sagrado. Se Deus é um dos actores que age pelo Espírito Santo, então a carga desta dimensão transcendente deve ser assumida pelos símbolos e pela música em particular”<sup>829</sup>.

Há quem defenda a universalidade como critério actual, entendendo-a à imagem da Igreja:

“A «universalidade» refere-se àquela qualidade que a música litúrgica deve possuir em analogia com a própria Igreja: a unidade do Espírito que sendo único cria a

<sup>828</sup> SANTOS, António – *Canto Perene I*, p. 5-6.

<sup>829</sup> WEAKLAND, Rembert – “A Igreja que canta”. In *Boletim de Música Litúrgica* 106 (Abr. 1994) p. 62-63.

diversidade de manifestações. Não é uniformidade, mas respeito pelas diferenças culturais”<sup>830</sup>.

“O frequentemente enunciado princípio da universalidade da música litúrgica deve ser entendido dentro da dimensão da eclesialidade própria da vida da Igreja e da experiência comunitária que é a vivência do celebrar cristão. A universalidade, no sentido de eclesialidade da vida cristã, só pode ser vivida a partir da cultura e da condição de cada cristão. É a partir do seu *Sitz in Leben* que o crente, também através da música, entra no mistério da salvação”<sup>831</sup>.

Olhando para estas exposições, podemos dizer que o critério da universalidade para a música sacra está a ser reclamado em novos moldes pelos autores contemporâneos. Enquanto se aceitou, de certo modo, e enriqueceu os conceitos de santidade e bondade de formas, apresentados por Pio X, o conceito de universalidade é alvo de uma reflexão diferente. A partir da universalidade, no *MP* olha-se com renitência para as outras tradições musicais. Hoje em dia a validade da universalidade está associada à abertura da dimensão eclesial da vivência da fé, nas suas mais variadas expressões.

### c) Géneros da música sacra

João Paulo II vai tratar os diversos géneros musicais, tal como fez Pio X. No Quirógrafo, à imagem do *MP*, refere-se que o canto gregoriano é o género que reúne melhor as qualidades que devem revestir a música sacra:

---

<sup>830</sup> CUNHA, Jorge – “Pio X: O Movimento Litúrgico e a Música Sacra”. In *Boletim de Música Litúrgica* 44 (Dez. 1981), p. 9.

<sup>831</sup> ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria*, p. 208

“Entre as expressões musicais que melhor correspondem às qualidades requeridas pela noção de música sacra, e em especial pela litúrgica, o canto gregoriano ocupa um lugar particular”<sup>832</sup>.

Apesar disto, no Quirógrafo não se condiciona a música sacra ao canto gregoriano, tal como quis fazer o *MP*<sup>833</sup>.

João Paulo II, em consonância com a *MS*, diz que o canto gregoriano tem a primazia nas celebrações em latim<sup>834</sup>. No tempo do *MP* não se punha a questão da Liturgia ser celebrada em vernáculo ou latim, e quanto à primazia do canto gregoriano, esta aparece plasmada no *MP*<sup>835</sup>. Ainda relativamente ao canto gregoriano, João Paulo II diz: “o canto gregoriano, portanto, continua a ser também hoje um elemento de unidade na Liturgia romana”<sup>836</sup>. Certamente que Pio X estaria a pensar numa perspectiva de unidade da Liturgia romana, quando enunciou a universalidade como qualidade da música sacra. Para dar unidade a todas as expressões litúrgicas, nomeadamente ao canto, apresenta como modelo da música sacra o canto gregoriano.

Quanto à abertura a novos contributos para a música sacra, dentro da música moderna, João Paulo II diz que há espaço para tal, “desde que seja respeitosa tanto do espírito litúrgico como dos verdadeiros valores da arte”<sup>837</sup>. Pio X referiu que poderiam ser usadas novas composições, desde que respeitassem os requisitos estabelecidos, mas o facto de olhar com desconfiança para a música moderna, dizendo que esta surgiu no âmbito profano<sup>838</sup>, é um entrave para os novos contributos da música mais recente. A grande diferença reside no facto

---

<sup>832</sup> Quirógrafo 7.

<sup>833</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>834</sup> Cf. Quirógrafo 7.

<sup>835</sup> Cf. *MP* 3.

<sup>836</sup> Quirógrafo 7.

<sup>837</sup> Quirógrafo 10.

<sup>838</sup> Cf. *MP* 5.

de João Paulo II não conotar nenhum gênero musical com o profano, enquanto Pio X olhava com renitência quanto à “música mais moderna”<sup>839</sup>.

No que diz respeito ao canto religioso popular, João Paulo II vai citar a *SC*, dando grande relevo a este gênero musical, reconhecendo-lhe diversas qualidades: é expressão de união, de oração e de fé dos fiéis nos exercícios de piedade, como nas celebrações litúrgicas, e proporciona solenidade singular à celebração quando há uma numerosa assembleia<sup>840</sup>. O *MP* denuncia-se avesso ao canto popular religioso ao proibir o canto em vernáculo nas solenidades<sup>841</sup>.

#### **d) Textos e língua litúrgicos**

Relativamente aos textos, no Quirógrafo, dá-se um grande relevo à qualidade que estes devem possuir, embora não fale sobre a língua em que devem ser cantados ou proclamados. Para que a qualidade dos textos esteja assegurada, João Paulo II recomenda que as Conferências Episcopais tenham especial atenção para com os textos e melodias a usar na Liturgia:

“Actualmente, são numerosas as Comissões nacionais, diocesanas e inter-diocesanas que oferecem a sua contribuição preciosa para a preparação dos repertórios locais, procurando realizar um discernimento que tenha em conta a qualidade dos textos e das músicas. (...) Nesta perspectiva, estou persuadido de que também as Conferências episcopais hão-de realizar cuidadosamente o exame dos textos destinados ao canto litúrgico”<sup>842</sup>.

Esta vigilância, a que João Paulo II apela relativamente aos textos, tem como objectivo garantir a qualidade e a ortodoxia dos mesmos.

---

<sup>839</sup> *MP* 5.

<sup>840</sup> Cf. Quirógrafo 11.

<sup>841</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>842</sup> Quirógrafo 13.

Ao tempo do *MP* a questão do texto não se punha nestes termos, pois só se podia usar textos provindos das fontes litúrgicas aprovadas<sup>843</sup>, estando assim a qualidade garantida. Quanto à língua, os textos eram necessariamente em latim<sup>844</sup>.

### e) Formas musicais na Liturgia

Quanto às formas musicais na Liturgia, não há referência directa a este ponto no Quirógrafo, apenas indicações genéricas sobre as novas composições e o espírito litúrgico que devem exprimir:

“Os vários momentos litúrgicos exigem, de facto, uma expressão musical própria, sempre apta a fazer emergir a natureza própria de um determinado rito, ora proclamando as maravilhas de Deus, ora manifestando sentimentos de louvor, de súplica ou ainda de melancolia pela experiência da dor humana, uma experiência, porém, que a fé abre à perspectiva da esperança cristã”<sup>845</sup>.

Pio X, mesmo quando trata das formas musicais da Liturgia, tem sempre como pano de fundo o canto gregoriano, pois defende que se devem respeitar as formas musicais que este género musical nos legou<sup>846</sup>. Apesar disto, há já uma intuição em Pio X, relativamente ao ajustamento da forma musical ao rito, quando diz: “é pois, diverso o modo de compor um *intróito*, um *gradual*, uma *antífona*, um *hino*, uma *Glória in excelsis*, etc”<sup>847</sup>. Esta intuição de Pio X só com a reflexão conciliar e pós-conciliar é que atingiu a maturidade que temos hoje.

---

<sup>843</sup> Cf. *MP* 9.

<sup>844</sup> Cf. *MP* 7.

<sup>845</sup> Quirógrafo 5.

<sup>846</sup> Cf. *MP* 10.

<sup>847</sup> *MP* 10.

**f) Coro**

João Paulo II, no que diz respeito às *Scholae Cantorum*, vai recordar o que foi dito na SC e na MS. Põe em relevo a sua função de guiar e apoiar o canto, tendo na celebração, em determinados momentos, um papel específico:

“na sequência das normas conciliares atinentes à reforma litúrgica, o seu papel ganhou ainda mais relevo e importância: deve, com efeito, garantir a execução exacta das partes que lhe são próprias, segundo os diversos géneros de canto, e favorecer a participação activa dos fiéis no canto”<sup>848</sup>.

No Quirógrafo, apela-se a uma boa coordenação entre os diversos ministros e ministérios na celebração<sup>849</sup>. Como já foi tratado, Pio X denuncia um pensamento litúrgico que reservava uma função muito peculiar à *Scholae Cantorum*: a celebração litúrgica estava como que confinada ao coro eclesiástico e aos ministros sagrados no altar<sup>850</sup>. Não havia relação com a assembleia, pois o coro não era visto como apoio e guia do povo reunido.

**g) Instrumentos**

É apresentada a primazia do órgão de tubos na Liturgia Latina no Quirógrafo, sendo exaltadas as qualidades próprias da sonoridade deste instrumento, citando Pio X<sup>851</sup>. O órgão, segundo Albert M. Ranjith, devido à sua tradição secular na Liturgia, não precisa de argumentação para a sua intervenção litúrgica, seja no acompanhamento do canto, seja em intervenções a solo<sup>852</sup>. Este mesmo autor refere que a primazia do órgão provém da sua capacidade de juntar várias vozes de forma harmoniosa como se fosse um coro, para não falar

<sup>848</sup> Quirógrafo 8.

<sup>849</sup> Cf. Quirógrafo 8.

<sup>850</sup> Cf. MP 12-14.

<sup>851</sup> Cf. Quirógrafo 14.

<sup>852</sup> Cf. RANJITH, Albert – “Gli strumenti musicali e la musica strumentale. L’organo a canne e gli altri strumenti: quali criteri di ammissione nel culto divino?” In *Notitiae* 43, n° 489-490 (2007), p. 300.

que a música sacra é pensada como se fosse um órgão e não outro instrumento<sup>853</sup>. No entanto, João Paulo II refere que a música litúrgica contemporânea, sem perder dignidade, requer o uso de outros instrumentos para além do órgão, referindo mesmo que “na medida em que sirvam de ajuda à oração da Igreja, podem revelar-se como um enriquecimento precioso”<sup>854</sup>. Esta posição, relativamente aos instrumentos para além do órgão, é muito diferente da de Pio X, pois naquela época qualquer instrumento era olhado com desconfiança, havendo mesmo instrumentos que por si só estavam proibidos<sup>855</sup>. No entanto, a abertura que se tem hoje em dia, relativamente à inserção de instrumentos no culto, não está isenta de avaliação, para que o uso desses instrumentos seja frutuoso:

“deve, porém, velar-se a fim de que os instrumentos sejam aptos para o uso sacro, correspondam à dignidade do templo, sejam capazes de sustentar o canto do fiéis e favoreçam a sua edificação”<sup>856</sup>.

#### **h) Necessidade de competência e formação**

João Paulo II, relativamente à competência e formação, fala sobre a necessidade de “uma formação sólida, quer dos pastores quer dos fiéis leigos”<sup>857</sup>. No n.º 9 são referidos o empenho de Pio X na formação musical do clero e a recomendação conciliar da formação musical nas casas de formação religiosa, sendo vista como essencial e urgente<sup>858</sup>, “para que os futuros pastores possam adquirir uma sensibilidade adequada também neste campo”<sup>859</sup>. Pio X, como já foi referido, foi um grande impulsionador da formação musical para os que abraçam a vida consagrada, tendo ido mais longe, ao ponto de recomendar que se formasse uma *Schola*

---

<sup>853</sup> Cf. RANJITH, Albert – “Gli strumenti musicali e la musica strumentale”, p. 315.

<sup>854</sup> Quirógrafo 14.

<sup>855</sup> Cf. *MP* 15, 19-20.

<sup>856</sup> Quirógrafo 14.

<sup>857</sup> Quirógrafo 9.

<sup>858</sup> Cf. Quirógrafo 9.

<sup>859</sup> Quirógrafo 9.

*Cantorum* constituída por clérigos “para a execução da sagrada polifonia e da boa música litúrgica”<sup>860</sup>. Esta indicação de Pio X teve eco nos documentos sobre música sacra do séc. XX, pois em todos eles é dado grande ênfase à formação litúrgico-musical nos seminários e comunidades religiosas<sup>861</sup>.

Quanto à competência e formação dos leigos, Pio X não diz nada directamente, e apenas podemos deduzir a partir do impulso que este Papa dá às instituições de ensino superior de música sacra. Este empenho de Pio X, na promoção e erecção de escolas de música sacra<sup>862</sup>, está na origem do hoje denominado Pontifício Instituto de Música Sacra, entre outras existentes, sendo o seu contributo reconhecido por João Paulo II<sup>863</sup>.

No n.º 13, João Paulo II vai recordar o que disse Pio X a respeito da implementação nas dioceses de comissões de música sacra<sup>864</sup>, e o resultado positivo onde se puseram em prática estas indicações. Este apresenta e enaltece o trabalho feito por estas comissões, e recomenda ao episcopado que continue a apoiá-las<sup>865</sup>. Ainda neste enquadramento, apela à Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos que tenha uma atitude de maior cuidado para com a música sacra litúrgica, servindo-se para tal das várias instituições existentes.

As comissões de música sacra diocesana foram obra implementada por Pio X no início do séc. XX. Ao longo dos documentos até agora analisados, o trabalho destas mesmas comissões foi estimulado, pois são consideradas instituições de mais-valia para o favorecimento da qualidade da música nas dioceses. As comissões que, primeiramente, tinham a necessidade de vigiar a qualidade da música executada nos templos, aos poucos foram-se moldando à necessidade da formação dos agentes da pastoral litúrgica relacionada

---

<sup>860</sup> *MP* 25.

<sup>861</sup> Cf. ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto...”, p. 626.

<sup>862</sup> *MP* 28.

<sup>863</sup> Cf. Quirógrafo 9.

<sup>864</sup> Cf. *MP* 24.

<sup>865</sup> Cf. Quirógrafo 13.

com a música. Este fenómeno dá-se à medida que a ministerialidade da música vai sendo entregue aos leigos.

## CONCLUSÃO

Esta dissertação de mestrado teve como objectivo perceber a evolução dos temas tratados no *Motu Proprio* de Pio X, a respeito da música sacra, e nos documentos do Magistério, durante os cem anos seguintes, sobre este género musical.

Através do estudo do contexto em que aparece o *Motu Proprio*, percebemos qual a mentalidade e o contexto histórico-musical implícitos a este documento. No *Motu Proprio* confirmam-se os ideais do movimento cecilianista, de modo a que a defesa do canto gregoriano e da polifonia clássica são o pendão de Pio X, face ao estado da música praticada nos templos ao longo do séc. XIX.

Para perceber a evolução dos documentos, procedeu-se à análise do *Motu Proprio* e, a partir desta mesma análise, seleccionámos oito temas que nos pareceram mais pertinentes e que se reflectem nos documentos subsequentes. Proseguiu-se o trabalho com a abordagem a cada documento, tendo como matriz comparativa o *Motu Proprio*. Durante a análise dos documentos, percebeu-se que os temas sobre música sacra presentes no documento de Pio X são praticamente constantes ao longo dos tempos, mesmo quando alguns deles são abordados de modo indirecto e implícito. Apenas o tema “língua e textos litúrgicos” não é tratado na Constituição Apostólica *Divini cultus* de Pio XI.

O período entre a redacção do *Motu Proprio* de Pio X e o Quirógrafo de João Paulo II tem um marco incontornável: o Concílio Vaticano II. Este acontecimento deu um novo contributo à reflexão sobre a música destinada à Liturgia da Igreja. Antes do Concílio, a reflexão sobre a música sacra, apesar de algumas inovações e intuições que vão ser

confirmadas posteriormente pelo Concílio, segue, de modo geral, na mesma linha de pensamento do *Motu Proprio*. Com o Concílio, precedido pelo Movimento Litúrgico, há novos contributos a nível eclesiológico e litúrgico que se manifestam nos documentos pós-conciliares, inclusive nos documentos sobre a música sacra. A nível eclesiológico, a eclesiologia piramidal, própria do início do séc. XX, é ultrapassada pela eclesiologia de comunhão. A reflexão sobre o sacerdócio baptismal dos fiéis vai trazer uma nova concepção a respeito da ministerialidade da música na Liturgia, o que fez com que, apesar do tema se manter, o seu horizonte de compreensão é alargado.

De todas as vertentes que a música poderia ter na Liturgia, com Pio X, a que mais se evidencia é a estética, ao ponto de condicionar toda a música sacra ao canto gregoriano, pondo a tónica no efeito subjetivo produzido nas pessoas. A dupla finalidade da música apresentada por Pio X, santidade e bondade de formas, é uma das constantes ao longo dos cem anos. Associada à finalidade da música litúrgica, a participação da assembleia, que aparece referida no *Motu Proprio*, foi motivo de reflexão nos documentos pré-conciliares, fruto do Movimento Litúrgico, sendo que no Concílio é algo tido como fulcral na celebração. Das três características apresentadas por Pio X para a música ser considerada sacra – santidade, bondade de formas e universalidade –, apenas as primeiras duas permaneceram até aos dias de hoje. Contudo, a reflexão hodierna recupera a universalidade, mas reinterpretando-a à luz do Concílio Vaticano II. Por detrás da omissão, quanto à universalidade, parece estar subjacente a recusa da preponderância que o canto gregoriano tinha no *Motu Proprio*, sobre todos outros géneros e tradições musicais. O paradigma da música sacra para Pio X vai perdendo a supremacia ao longo do século percorrido, pois, primeiramente, era considerado o canto da Igreja, passou a ser o canto próprio da Liturgia Romana, para, agora, ter o primeiro lugar apenas nas celebrações em latim. O canto religioso popular, que no *Motu Proprio* é ignorado, também vai ganhando espaço na Liturgia com o decorrer do tempo. No âmbito da língua e textos litúrgicos, verifica-se uma alteração mais significativa quanto à língua. Para

Pio X, o vernáculo não era aceite na Liturgia, especialmente na solene. Com o passar dos tempos e, sobretudo, com a promoção do canto religioso popular na Liturgia, o vernáculo entra no culto. Com o Concílio, o vernáculo já não é visto como algo a tolerar, mas sim como algo útil à vida espiritual dos fiéis. Ao longo dos anos, a par da concepção estética, a dimensão ritual da música vai surgindo até se impor com o Concílio. A função ritual passa a ser onde se fundamenta a música litúrgica, abandonando-se assim a dimensão referencial que o canto gregoriano tinha para as formas musicais. O coro, que primeiramente deveria ser constituído pelos “levitas”, aos poucos e poucos vai admitindo o papel dos leigos, ao ponto de no Concílio se afirmar como um ministério, já não por delegação, mas sim fundamentado no sacerdócio baptismal. Relativamente aos instrumentos, embora o órgão seja o detentor da primazia até aos dias de hoje, este perdeu a exclusividade que Pio X lhe conferia, pois aos poucos vai-se aceitando a inserção de diferentes instrumentos na Liturgia, ao ponto de no Concílio nenhum ser apontado como impróprio. A necessidade de competência e formação é bastante relevante em todos os documentos, mas sempre adaptado à mentalidade da época. Se para Pio X esta temática cingia-se à formação dos clérigos, hoje em dia é reclamada também para os leigos.

Este trabalho procurou dar um contributo para uma melhor compreensão da dimensão musical da Liturgia e da sua importância na Igreja de hoje. A análise dos documentos revela elementos que espelham a mentalidade e a Teologia que lhes estão subjacentes ao longo dos cem anos percorridos e ajudam a compreender melhor o importante papel a desempenhar pela música sacra na Liturgia dos nossos dias, contribuindo para o enriquecimento da acção pastoral neste domínio.

## BIBLIOGRAFIA

### Documentos do Magistério

CONCÍLIO VATICANO II – *Constitutio de sacra liturgia, Sacrosanctum concilium*. In AAS 56 (1964), 97-138.

———. *Constitutio dogmatica de ecclesia, Lumen gentium*. In AAS 57 (1965), 5-67.

JOÃO PAULO II – Il Discorso di Giovanni Paolo II al Pontificio Istituto di Musica Sacra nel novantesimo anniversario di fondazione. *L'Osservatore Romano* (20 de Jan. 2001) 5.

———. *Chirographum*. In AAS 96 (2004), 256-265.

LEÃO XIII – *Satis cognitum*. In ASS 28 (1896), 708-740.

PIO X – *Tra le sollecitudini*. In ASS 36 (1903), 329-339.

———. *Vehementer nos*. In ASS 39 (1906), 3-16.

PIO XI – *Divini cultus*. In AAS 21 (1929), 33-41.

PIO XII – *Musicae sacrae disciplina*. In AAS 48 (1956), 5-25.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS – *De musica sacra et sacra liturgia*. In AAS 50 (1958), 630-663.

———. *Musicam sacram*. In AAS 59 (1967), 300-320.

## Bibliografia geral

- AMORIM, Manuel – “A Igreja e a Música no séc. XVIII: O Jubileu de 1750”. In *Boletim de Música Litúrgica*, 133-134 (Jun. 2000), 2; 137 (Jan. 2001), 86.
- . “S. Pio X e a Restauração da Música Sacra: Para uma leitura do Motu Próprio de 1903”. In *Boletim de Música Litúrgica* 150-151 (Dez. 2003), 43-46.
- ANTUNES, José – *Soli Deo Gloria: Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*. Porto: U.C.P. Porto; Fundação Eng. António de Almeida, 1996.
- ARINZE, Francis – “Allocuzione dell’Em.mo Card. Perfetto Dal *Motu Proprio* di San Pio X alla *Sacrosanctum Concilium*: Le Costanti della Musica Liturgica”. In *Notitiae*, 39 (2003), 615-627.
- CASTAGNA, Paulo – “O Estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV”. In *Revista do Conservatório de Música* 4 (Dez. 2011), 1-31.
- CONDE, José – *El canto gregoriano, de uno a otro fin de siglo*. Alcalá la Real: Centro de Estudios Históricos “Carmen Juan Lovera”, 1996.
- CUNHA, Jorge – “Bento XIV: A Encíclica *Annus qui*”. In *Boletim de Música Litúrgica* 43 (Nov. 1981), 8-9.
- . “Pio X: O Movimento Litúrgico e a Música Sacra”. In *Boletim de Música Litúrgica* 44 (Dez. 1981), 8-9.

- DYER, Joseph – “Roman Catholic church music”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 21, 544-570.
- DUARTE, Fernando - *Música e Ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- . “Música e Ultramontanismo: uma configuração «moderna» da Polifonia nas Missas de Furio Franceschini?”. In PUIG, Daniel (ed.) – *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro (2010), 549-559.
- DUCHESNEAU, Claude; VEUTHEY, Michel – *Musique et Liturgie: Le document Universa Laus*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1988.
- GMEINWIESER, S. – “Cecilian movement”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 5, 333-334.
- GUILLET, Charles-Marie – *A Igreja, comunidade de testemunhas mergulhadas na História*. Lisboa: Paulistas, D.L. 1990.
- HILEY, David – *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- JASCHINSKI, Eckhard – *Breve Storia Della Musica Sacra*. Brescia: Editrice Queriana, 2006.
- JUNIOR, Manuel – “Religião e Música: variações em busca de um tema”. In *Cardeno CRH*, vol. 26, n.º 69 (Set./Dez. 2013), 477-492.

- LICKLEDER, August; SCHARNAGL, August – “Witt, Franz Xaver”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 27, 453-454.
- LÓPEZ-CALO, José – “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”. In *Príncipe de Viana* 67 (2006), 1-31
- MARTIMORT, A. G.; PICARD, François – *Liturgie et Musique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1959.
- MATÉU, Emilio – *La música e el canto en las celebraciones cristianas*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2014. Dossiers «CPL» 133.
- MILLER, Stephen R. – “Stile Antico”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 24, 390.
- MISERACHS, Valentí – “El *Motu Proprio* «*Tra le sollecitudini*» de San Pío X – Historia y contenido”. In *Phase* 259 (2004), 9-28.
- PIQUÉ COLLADO, Jordi-Augustín – “Música sacra/música litúrgica: Lenguaje musical y liturgia a cincuenta años de «Sacrosanctum Concilium»”. In *Phase* 317 (Set./Out. 2013), 501-515.
- PONS, André – *Décadence et Réforme du Chant Liturgique*. St. Maurisse: Editions de l'Oeuvre St. Augustin, 1960.
- RAINOLDI, Felice – *Sentieri Della Musica Sacra: Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1996.
- . *Traditio Canendi: Apunti per una storia dei riti cristiani cantati*. Roma: Edizioni Liturgiche, 2000.

- RANJITH, Albert – “Gli strumenti musicali e la musica strumentale. L’órgano a canne e gli altri strumenti: quali criteri di ammissione nel culto divino?” In *Notitiae* 43, n° 489-490 (2007), 300-316.
- RATZINGER, Joseph – *El espíritu de la liturgia: Una introducción*. 5ª ed. Madrid: San Pablo, 2009.
- SAMSON, Jim – “Romanticism”. In GROVE, George (org.) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. George Grove. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 21, 596-603.
- SANTOS, António – *Canto Perene I*. Porto: Secretariado Diocesano de Liturgia, 2003.
- SCOTT, Derek – “Music and social class”. In SAMSON, Jim (ed.) – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 544 – 567.
- SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA, “As Mulheres no serviço do altar”. In *Boletim de Pastoral Litúrgica* 74 (1994), 57-60.
- SEQUERI, Pierangelo – “A Música «Ritual» entre Liturgia e Teologia: Reflexões históricas sobre a cumplicidade ambivalente da arte religiosa com a religião da arte”. In *Boletim de Música Litúrgica* 155 (Dez. 2004), 42; 158-162 (Set. 2006) 10.
- SWAIN, Joseph P. – “Cecilian movement”. In SWAIN, Joseph – *Historical dictionary of sacred music*. Lanham: The Scarecrow Press, 2006, 34.
- WEAKLAND, Rembert – “A Igreja que canta”. In *Boletim de Música Litúrgica* 105 (Fev. 1994) 42-45; 106 (Abr. 1994) 62-64; 107 (Jun. 1994) 62-64; 108 (Nov. 1994) 2-5.
- WHITEHOUSE, Walther – *The Musical Prelude To Vatican II: Plainchat, Participation, and Pius X*. Indiana: University of Notre Dame, 2008.

## Documentos electrónicos

<http://www.mcnarte.com/app-arte/do/show?key=cecilianismo>. 30-01-2013 23:46.

<http://www.priorypress.com/Prosper%20Gu%C3%A9ranger/Gu%C3%A9ranger.htm>. 18-02-2013  
18:43.

[http://www.snpcultura.org/o\\_pentecostes\\_da\\_musica\\_para\\_alem\\_dos\\_catalogos.html](http://www.snpcultura.org/o_pentecostes_da_musica_para_alem_dos_catalogos.html). 11-06-2014  
15:30.

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>SIGLÁRIO.....</b>	<b>5</b>
SIGLAS BÍBLICAS.....	5
OUTRAS.....	5
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1.    ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-CULTURAL DO SURGIMENTO DO <i>MOTU</i></b>	
<b><i>PROPRIO</i>.....</b>	<b>11</b>
1.1    A MÚSICA SACRA ATÉ AO SÉC. XVIII.....	12
1.1.1 <i>Bento XIV e a Encíclica Annus qui (1749)</i> .....	18
1.2    SÉCULO XIX.....	21
1.2.1 <i>Ordinatio quoad sacram musicam (1884)</i> .....	23
1.3    HISTORICISMO ROMÂNTICO.....	24
1.4    CECILIANISMO.....	25
1.4.1 <i>Origens</i> .....	25
1.4.2 <i>Cecilianismo Nacional</i> .....	32
1.4.3 <i>Movimento Ceciliano e os grandes compositores</i> .....	35
1.4.4 <i>Restauração do canto gregoriano</i> .....	36
<b>2.    DO <i>MOTU PROPRIO</i> AO CONCÍLIO VATICANO II.....</b>	<b>41</b>
2.1    ANÁLISE DO <i>MOTU PROPRIO</i> “ <i>TRA LE SOLLECITUDINI</i> ” (1903).....	41
2.2    CONSTITUIÇÃO APOSTÓLICA <i>DIVINI CULTUS</i> (1928).....	

a)	<i>Finalidade e papel da música sacra</i> .....	52
b)	<i>Características da música sacra</i> .....	52
c)	<i>Géneros da música sacra</i> .....	53
d)	<i>Textos e língua litúrgicos</i> .....	54
e)	<i>Formas musicais na Liturgia</i> .....	55
f)	<i>Coro</i> .....	55
g)	<i>Instrumentos</i> .....	56
h)	<i>Necessidade de competência e formação</i> .....	56
2.3	<i>ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE DISCIPLINA DO PAPA PIO XII (1955)</i> .....	58
a)	<i>Finalidade e papel da música sacra</i> .....	59
b)	<i>Características da música sacra</i> .....	61
c)	<i>Géneros da música sacra</i> .....	65
d)	<i>Textos e língua litúrgicos</i> .....	67
e)	<i>Formas musicais na Liturgia</i> .....	68
f)	<i>Coro</i> .....	68
g)	<i>Instrumentos</i> .....	69
h)	<i>Necessidade de competência e formação</i> .....	71
2.4	<i>INSTRUÇÃO DE MUSICA SACRA ET SACRA LITURGIA (1958)</i> .....	73
a)	<i>Finalidade e papel da música sacra</i> .....	73
b)	<i>Características da música sacra</i> .....	75
c)	<i>Géneros de música sacra</i> .....	75
d)	<i>Textos e língua litúrgicos</i> .....	81
e)	<i>Formas musicais na Liturgia</i> .....	83
f)	<i>Coro</i> .....	84
g)	<i>Instrumentos</i> .....	86
h)	<i>Necessidade de competência e formação</i> .....	

### **3. O MOTU PROPRIO E O MAGISTÉRIO CONCILIAR E PÓS-CONCILIAR.....93**

3.1	CONSTITUIÇÃO CONCILIIAR <i>SACROSANCTUM CONCILIUM</i> (1963).....	93
	a) <i>Finalidade e papel da música sacra</i> .....	94
	b) <i>Características da música sacra</i> .....	95
	c) <i>Gêneros da música sacra</i> .....	97
	d) <i>Textos e língua litúrgicos</i> .....	101
	e) <i>Formas musicais na Liturgia</i> .....	101
	f) <i>Coro</i> .....	103
	g) <i>Instrumentos</i> .....	105
	h) <i>Necessidade de competência e formação</i> .....	106
3.2	INSTRUÇÃO <i>MUSICAM SACRAM</i> (1967) .....	107
	a) <i>Finalidade e papel da música sacra</i> .....	108
	b) <i>Características da música sacra</i> .....	115
	c) <i>Gêneros da música sacra</i> .....	119
	d) <i>Textos e língua litúrgicos</i> .....	123
	e) <i>Formas musicais na Liturgia</i> .....	127
	f) <i>Coro</i> .....	130
	g) <i>Instrumentos</i> .....	133
	h) <i>Necessidade de competência e formação</i> .....	135
3.3	QUIRÓGRAFO DO PAPA JOÃO PAULO II NO CENTENÁRIO DO <i>MOTU PROPRIO</i> “ <i>TRA LE SOLLECITUDINI</i> ” SOBRE A MÚSICA SACRA (2003) .....	138
	a) <i>Finalidade e papel da música sacra</i> .....	138
	b) <i>Características da música sacra</i> .....	139
	c) <i>Gêneros da música sacra</i> .....	143
	d) <i>Textos e língua litúrgicos</i> .....	145
	e) <i>Formas musicais na Liturgia</i> .....	146
	f) <i>Coro</i> .....	147
	g) <i>Instrumentos</i> .....	147
	h) <i>Necessidade de competência e formação</i> .....	

<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>154</b>
DOCUMENTOS DO MAGISTÉRIO.....	154
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	155
DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS.....	
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>160</b>