

RENOVAÇÃO DA MÚSICA SACRA NO SÉCULO XX

SÃO PIO X E O MOTU PROPRIO “TRA LE SOLLECITUDINI”

OBJECTIVOS:

- Contextualizar no seu tempo as linhas de orientação litúrgico-musical na “solicitude pastoral” de São Pio X;
- Identificar as opções do Pontífice em matéria de música sacra;
- Conhecer os grandes movimentos derivados desta proposta e sua influência na música sacra posterior.
- Identificar as tentativas de diálogo entre a tradição e a novidade, entre a música sacra e a ópera;
- Reconhecer o movimento de restauração da música organística e do órgão no contexto das propostas do Papa;

“Entre os cuidados [*“Tra le sollecitudini”*] do ofício pastoral, não somente desta Suprema Cátedra, que por imperscrutável disposição da Providência, ainda que indigno, ocupamos, mas também de todas as Igrejas particulares, é, sem dúvida, um dos principais o de manter e promover o decoro da Casa de Deus, onde se celebram os augustos mistérios da religião e o povo cristão se reúne, para receber a graça dos Sacramentos, assistir ao Santo Sacrifício do altar, adorar o augustíssimo Sacramento do Corpo do Senhor e unir-se à oração comum da Igreja na celebração pública e solene dos ofícios litúrgicos”. Era assim que começava o *Motu Proprio* com que São Pio X, em 22 de Novembro de 1903, lançava as bases do movimento de renovação da Música Sacra que haveria de marcar mais de metade do século XX e cuja importância e relevo haveriam de ser consagrados quer pelo Concílio Vaticano II quer pela redescoberta do seu significado, cem anos depois. É evidente que, como tivemos já ocasião de dizer, este documento insere-se no processo de reacção contra os desvios da música sacra no século XIX, nomeadamente as ideias do P. Angelo De Santi no *Relatório* que escreveu para o então Bispo de Mântua, Giuseppe Sarto, depois Patriarca de Veneza, a enviar à Sagrada

Congregação dos Ritos como resposta ao inquérito aos bispos italianos sobre música sacra¹, bem como da integração de algumas novidades como a restauração do canto gregoriano e o próprio movimento ceciliano.

1. A acção particular de São Pio X

Antes de mais será necessário dizer que o Giuseppe Sarto, era ele mesmo um exímio violoncelista, pelo que a sua acção pastoral no âmbito da música não acontecia por acaso, mas era já o fruto maduro de um processo que envolvera a sua formação no Seminário, a sua actividade pastoral como pároco, ensaiando os grupos corais na sua paróquia, ou como Bispo de Mântua ensinando música no Seminário, assimilando o ambiente de renovação musical sacra em que muito cedo se integrou.²



¹ O relatório do Padre Angelo De Santi tinha três partes, sendo a terceira reproduzida quase na íntegra no *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*”. Na primeira parte, apresenta algumas ideias que haveriam de marcar toda a doutrina posterior, nomeadamente do Concílio Vaticano II, sobre os objectivos da música sacra: “louvor de Deus e santificação dos fiéis”, juntando “o esplendor e a beleza da liturgia” bem como a função de “acrescentar eficácia aos textos sagrados”. Para tal a música tem que ser “verdadeira arte” e “universal” [Cfr. ROBERT HAYBURN, *Papal Legislation on Sacred Music*, p. 205. Este mesmo autor apresenta uma perspectiva sinóptica dos principais documentos de Pio X: o *Relatório* de Mântua (1888), a *Carta Pastoral* de Veneza (1895) e o *Motu Proprio* (1903)].

² Apaixonado pelas ideias de uma reforma da música litúrgica, Giuseppe Sarto participara, ainda jovem, no Congresso de Arezzo onde conheceu Angelo De Santi. Cedo se tornou também um apaixonado defensor da renovação do Canto Gregoriano levada a cabo pelos Beneditinos de Solesmes.

Eleito Patriarca de Veneza, logo em 1895, publicou uma *Carta Pastoral* sobre a música sacra onde concretizava as ideias do *Relatório* apontando as qualidades fundamentais da música sacra: santidade, correcção formal e universalidade”.³ Oito anos depois, o Patriarca de Veneza era elevado ao sólio pontifício, com o nome de Pio X, sucedendo a Leão XIII. Este fora o primeiro papa dos tempos modernos a ter uma acção relevante na questão da música sacra, mesmo não tendo escrito nada de especial a esse propósito. O novo Papa publicava pouco depois, em 22 de Novembro de 1903, o *Motu Proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, documento com carácter local, dirigido à diocese de Roma, e mais tarde, elevado à categoria de documento oficial para toda a Igreja, na versão latina “*Inter sollicitudines*”. Este documento fundamental recolhia as ideias amadurecidas da sua *Carta Pastoral* acrescidas, mais uma vez, da solicitada influência do Padre Angelo De Santi,⁴ um dos pioneiros da renovação litúrgico-musical em consequência da actividade da Associação Italiana de Santa Cecília, de que foi presidente, e estaria, também na base da criação da Escola Superior de Música, mais tarde designada por Pontifício Instituto de Música Sacra, em 1911.⁵

Trata-se de um documento eminentemente normativo, em cuja linguagem um sabor jurídico é patente, mas que também procura apresentar alguns fundamentos teológicos da música sacra, assinalando pela primeira vez algumas características que poderão ajudar a uma definição da mesma. Assenta as suas ideias num ideal claramente tradicional e mesmo burguês da música sacra, mas tem a particularidade não só de denunciar e ir de encontro a alguns abusos de que enfermava a música então praticada, mas também de apresentar pistas e orientações positivas: afirma que “a música sacra deve possuir em elevado grau as qualidades próprias da liturgia, ou seja, *santidade, perfeição de formas e universalidade*.”⁶ Por outro lado, ao definir estas

³ Neste extenso documento, Giuseppe Sarto resume, por assim dizer, as posições dos diversos intervenientes anteriores e apresenta ainda a música sacra como “*humilde serva da liturgia*” (*Carta Pastoral*, n. 10).

⁴ Como se pode deduzir de uma carta deste sacerdote jesuíta a Dom Mocquereau, em Janeiro de 1904.

⁵ Já no *Relatório* enviado ao Bispo de Mântua, Giuseppe Sarto, o Padre Angelo De Santi propunha: “Seria desejável que a Santa Sé criasse uma Escola especial para estudos superiores de música sacra na cidade de Roma” para onde os bispos deveriam enviar os clérigos para aprenderem o canto gregoriano que depois ensinariam nos respectivos seminários. Por meio do *Breve* “*Expleverunt desideria nostra*” São Pio X criou, a 4 de Novembro de 1911, a Escola Superior de Música Sacra de Roma. A partir desta Escola seria depois criado o Pontifício Instituto de Música Sacra. Pio XI, pelo *Motu Proprio* “*Ad musicæ sacræ restitutionem*”, de 22 de Novembro de 1922, promulgou os respectivos estatutos, confirmando a imediata dependência da Santa Sé. O mesmo Papa, por meio da *Constituição Apostólica* “*Deus scientiarum Dominus*”, de 24 de Maio de 1931, incluiu a mesma Escola, agora denominada Pontifício Instituto de Música Sacra, entre as universidades e faculdades pontifícias com o mesmo estatuto e graus académicos.

⁶ As duas primeiras características serão retomadas pelo Concílio Vaticano II que, de certa forma, esqueceu a da “universalidade”. Hoje em dia toda a gente reassume esta qualidade como um elemento fundamental para definir a sacralidade da música.

características da música sacra, Pio X, apresenta alguns estilos musicais e mesmo compositores que poderão ser considerados paradigmas das qualidades exigidas:

- 1) O Canto Gregoriano, como canto litúrgico por excelência, que deve ser reconhecido como referência para toda e qualquer música litúrgica a usar em toda a Igreja;
- 2) A Polifonia segundo a Escola Romana: Palestrina, Lasso, Victoria, etc.;
- 3) A Música contemporânea, desde que liberta de todo e qualquer elemento de pendor teatral ou profano;
- 4) O canto popular e em língua vernácula, mas apenas para exercícios religiosos, ou “pia exercitia”, mas não para a liturgia, muito menos a solene;

De qualquer forma, a música litúrgica, mesmo revestindo todas estas qualidades e respeitando os estilos propostos não deve se considerada mais que uma “humilde serva da liturgia” (*humile ancilla liturgiae*).⁷



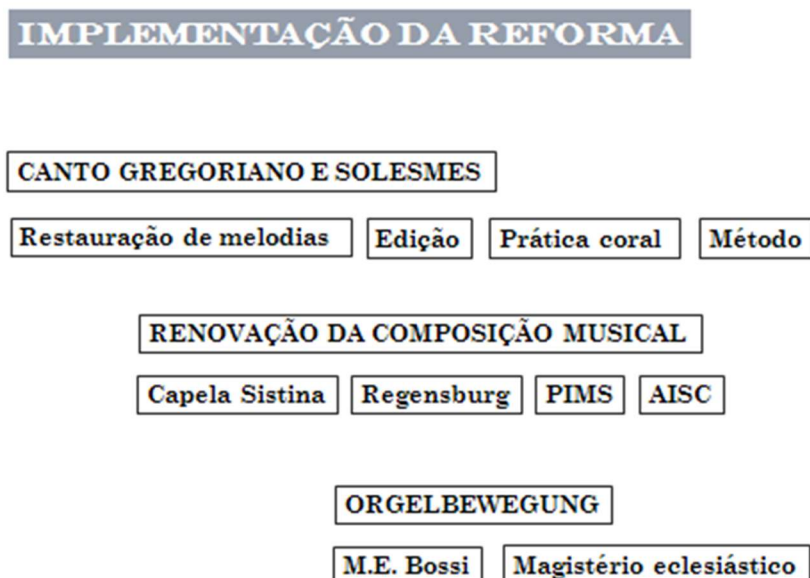
Elemento fundamental e inovador que haveria de fazer correr muita tinta no decorrer do século XX, e mesmo depois do Concílio Vaticano II, é o conceito de “*actuosa participatio*” ou “participação activa” por parte do povo na liturgia. Esta ideia contrastava com a prática litúrgica e mesmo com o conceito de liturgia proveniente do Concílio de Trento, segundo o

⁷ Esta ideia, que haveria de ser muito sublinhada no decorrer do século XX, foi uma das causadoras do mal-estar sempre presente entre os músicos e os liturgistas. Estes consideravam-se a referência para a qualidade do culto, ao passo que os músicos eram relegados para um segundo plano, pois a expressão “humilde serva da liturgia” era interpretada depreciativamente no que respeita à música e nos termos de uma “gata borralheira”. Já depois do Concílio Vaticano II ainda muito “liturgista” pensava assim.

qual a liturgia era obra e acção dos ministros, melhor, do clero, a que o povo assistia, eventualmente rezando, centrado nas suas devoções. Pensa-se mesmo que Pio X não terá medido o alcance de tal afirmação que apenas haveria de ser compreendida e assumida nas suas consequências várias décadas depois. Esta “participação activa” deve ser, no entender do santo pontífice, a primeira e indispensável fonte de um autêntico espírito cristão e, por conseguinte, da renovação interior da Igreja.⁸ O *movimento litúrgico* do séc. XX haveria de fazer desta expressão e do seu conteúdo uma das suas bandeiras e núcleo do seu programa de acção até que o Concílio Vaticano II a haveria de consagrar com diversas referências na *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, como adiante veremos.

2. Alguns elementos específicos da Reforma

A concretização da reforma preconizada e acalentada pela letra e espírito deste documento papal desenvolveu-se a diversos níveis e com um grau considerável de incidência já que abarcavam todos os âmbitos da música e particularmente da música sacra ao mesmo tempo de estabelecia um elo de ligação entre diversas e distantes iniciativas já provenientes do século anterior e que sintetizamos no esquema seguinte.



⁸ Note-se que o lema episcopal do Papa Pio X era “*Omnia instaurare in Christo*”, ou seja “restaurar todas as coisas em Cristo” pelo que este Pontífice assumiu um carácter renovador em muitas das suas iniciativas. O Papa usa então expressões como “renovação da Igreja” ou mesmo “espírito cristão” no que não andará longe do que depois Romano Guardini haveria de consagrar com a expressão “espírito da liturgia”.

2.1 A restauração do Canto Gregoriano e Solesmes

Apresentámos anteriormente algumas ideias acerca das tentativas de restauração das melodias gregorianas a partir de uma releitura e publicação dos manuscritos originais. Apesar de algumas controvérsias que envolveram este trabalho dos monges de Solesmes e os direitos editoriais da edição tradicional *mediceia*, Pio X haveria de contribuir consideravelmente para a implementação da obra de restauração beneditina. De facto, após a reconstrução de um antigo mosteiro na região de Solesmes, Dom Prosper Guéranger tinha-se proposto fazer daquele espaço um foco de renovação da liturgia e da sua música pelo que, entre outras iniciativas, promoveu a releitura e restauração dos manuscritos medievais a começar pelo *Cantatorium de Sankt Gall*. Dentro deste espírito, também o Papa manifestava o desejo de que o Canto Gregoriano fosse recuperado a partir das fontes originais de modo a fazer-se uma edição de canto adequada à liturgia renovada. Para tal haveria que ter em conta os elementos transmitidos pelos manuscritos, como base da revisão dos livros litúrgicos, já que tinham sido muito adulterados por via das revisões e cortes operadas nas melodias gregorianas, após o Concílio de Trento. Este empreendimento foi entregue a uma comissão de que fazia parte o monge beneditino Dom Joseph Pothier, com o objectivo de realizar uma edição oficial de canto gregoriano; no entanto este monge procurava orientar a referida comissão para uma interpretação do Canto Gregoriano segundo a tradição que vinha dos séculos passados e não de acordo com uma leitura atenta dos manuscritos originais, pelo que não funcionou cabalmente.⁹ Publicaram-se alguns livros fundamentais como, em 1905, o *Kyriale Romanum*; em 1908 o *Graduale Romanum* e, em 1912, o *Liber Antiphonarius*. Estas edições constituem-se como versão oficial de canto da igreja romana, também chamada “edição típica”, editada e impressa pela Tipografia Vaticana, que se manteve até aos dias de hoje como referência nas melodias oficiais cantadas nas celebrações na Basílica de São Pedro.

⁹ A leitura de Dom Pothier enfermava do costume de se cantar o canto gregoriano de acordo com as técnicas de canto já influenciadas pela polifonia e até pelo canto lírico, no que não era secundado pelos outros membros da comissão nem pela maioria dos monges de Solesmes. Nisso acabou por ser suplantado pela perspectiva de Dom Mocquereau que também acabou por revelar algumas limitações. Sobre a novidade que representava esta nova visão do Canto Gregoriano, em contraste com a tradicional, eis o que diz Charles Gounod: “Dom Pothier é um homem muito sábio que fez um magnífico trabalho sobre a rítmica do Canto Gregoriano [alusão à publicação da sua obra sobre “As melodias gregorianas”]. Aí descobri um canto de tal modo *cantabile* com os neumas formando motivos e com as notas já não horripilantemente longas, uniformemente fúnebres como as que gorgitam e cospem com bocas escancaradas de serpente ou melhor, de carpas vivas, esses cantores ignorantes das nossas paróquias (incluindo as de Paris) e escutei, em vez disso, durante umas duas ou três horas do ofício uma sequência admirável e suave de salmos, hinos e versículos cujos motivos são tão variados de cada vez, que as três horas passaram como num encantamento de todo o meu ser”.

Do outro lado da barricada da renovação e restauro do Canto Gregoriano estava a escola e as oficinas de edição de Solesmes, sob a sábia orientação de Dom André Mocquereau: mais do que apresentar uma edição de canto, este monge beneditino promoveu a publicação fac-similada dos grandes manuscritos medievais colocando assim à disposição dos estudiosos as próprias fontes. Depois, no sentido de ajudar as pessoas a melhor cantarem o canto gregoriano em coro e até em grandes massas corais, criou um sistema de sinais e regras de carácter rítmico – a rítmica de Solesmes – baseadas na igualdade das notas e na sua distribuição em pequenas unidade de dois e três tempos [células rítmicas] que permitia que grandes massas, inclusive de crianças pudessem cantar mesmo as peças mais difíceis como um *Gradual* ou um *Alleluia*.¹⁰ É evidente que este processo enfermava de alguma precipitação por parte de Dom Mocquereau, na medida em que o seu método ignorou pura e simplesmente alguns elementos fundamentais da escrita veiculada pelas fontes manuscritas, tendo criado um “canto gregoriano” um pouco artificial, com um esquema rítmico de contornos modernos e influenciado pela métrica da música recente – o compasso – assinalando inclusivamente o primeiro tempo com o chamado “episema vertical” (íctus rítmico) e despojando as melodias de qualquer expressividade.¹¹

Esta forma de interpretação gregoriana que vigorou – e vigora ainda em muitos casos – por todo o século XX, não impediu que os estudos prosseguissem no Mosteiro de Solesmes e particularmente a partir das intuições e de uma intensa prática de alguns estudiosos como Dom Eugène Cardine. Este monge, falecido em 1988, foi o grande iniciador e sistematizador da chamada “semiologia gregoriana” que consistiu em recuperar o sentido rítmico e expressivo dos neumas segundo a grafia das fontes manuscritas, através da transcrição das mesmas em algumas peças do seu exemplar pessoal do “*Gradual*”. Daí surgiria a edição do *Graduel Neumé*, onde já se podia ter uma ideia da neumática original que acompanhava, copiada pelo monge, as melodias em notação quadrada do *Gradual* na edição tradicional de Solesmes. Mais tarde, esta experiência e proposta pessoal de Dom Eugène Cardine daria origem ao *Graduale Triplex*. E, se muito já se realizou a este nível, mesmo com a edição de

¹⁰ Este método de canto e de ensino haveria de ser complementado com os trabalhos da americana Justine Bayard Ward com o chamado “Método Ward” destinado à formação das crianças no Canto Gregoriano. Conseguiu com tal processo resultados surpreendentes, mesmo que hoje em dia seja bastante discutível pelo facto de fazer do canto gregoriano uma música um tanto monótona e ritmicamente mecanizada.

¹¹ Sendo certo que esta forma de cantar permite abrir a execução do repertório a grandes massas corais, tem a limitação de deixar perder muita coisa na liberdade e variedade rítmica e expressiva, revelada pela grafia musical dos manuscritos antigos – nomeadamente a notação sangalense e messina – bem como resulta num canto “plano”, um tanto monótono que não vai muito além do anterior “cantochão”.

novos livros de canto segundo a tradição de Solesmes, o certo é que as pesquisas continuam em vários âmbitos como a modalidade, a estética e mesmo a rítmica. De facto, já vamos muito longe da metodologia e das propostas um tanto redutoras de Dom André Mocquereau.

2.2 O movimento musical decorrente da publicação do *Motu Proprio*

O movimento musical e a renovação da música sacra não se limitaram a Solesmes, nem muito menos a Roma; outros centros de difusão e renovação musical haveriam de surgir, nomeadamente pelo movimento que se gerou à volta da Catedral de Regensburg, na Alemanha, berço do movimento ceciliano, e que se tornaria um dos grandes centros de difusão da música sacra alternativo à tradição romana, veiculada particularmente pela capela musical pontifícia – Capella Sistina – na sua tradição gregoriana e polifónica de sabor romano tradicional que manteve ciosamente,¹² como pela acção pedagógica do Pontifício Instituto de Música Sacra, centro de difusão e prática musical sacra que haveria de influenciar a música litúrgica no mundo inteiro.

Deve notar-se, em abono da verdade e como refere Valentino Donella,¹³ que esta época posterior ao *Motu Proprio* de São Pio X, chamada por muitos ceciliana face às características da música que então se desenvolveu foi de facto uma época fecunda e positiva ainda que não isenta de problemas e defeitos. Criou um movimento que haveria de ser consagrado por diversas intervenções do Magistério, nomeadamente a *Constituição Apostólica “Divini cultus sanctitatem”* de Pio XI (1928), duas grandes *Encíclicas* de Pio XII, *Mediator Dei* (1947) e *Musicae Sacrae Disciplina* (1955); mais tarde veria a luz, emanada da Sagrada Congregação dos Ritos, a esplêndida *Instrução “De musica et sacra liturgia”* (1958) já muito próxima do espírito e da realização do Concílio.

Outro aspecto positivo foi a incrementação do movimento litúrgico, de que falaremos adiante e a acção da Associação Italiana de Santa Cecília e outras congéneres pela Europa fora,

¹² A capela musical pontifícia preserva ainda o costume de cantar o canto gregoriano de uma forma muito próxima do estilo proposto por Dom Pothier e de acordo com a tradição romana de cantar, influenciada mesmo pela preparação claramente lírica dos seus cantores. Da mesma forma a tradição que preserva acerca da interpretação da polifonia vai pelo mesmo caminho, incluindo a recusa radical de qualquer acompanhamento no canto, seja de que género for. Cantam “a capella” e pronto. Sabemos até que tendo uma vez o Papa João XXIII feito saber que gostaria de ouvir a capela acompanhada pelo belíssimo órgão de que a Basílica de São Pedro dispõe, tendo a Capela e o seu Director cedido a contra gosto a tal pretensão pontifícia, e estando eventualmente dispostos a cantar acompanhados para agradar ao Pontífice, no momento da celebração a chave do órgão pura e simplesmente (e por artes do demónio...) havia desaparecido, pelo que a tradição se manteve para gáudio dos cantores e do seu director, Domenico Bartolucci, que em primeira pessoa me contou tal façanha...

¹³ VALENTINO DONELLA, *Liturgia e Musica*, p. 84-85.

promovendo a formação e a acção musical nas paróquias, a formação musical nos Seminários, a realização de Congressos nacionais e internacionais bem como a edição de várias publicações quer em forma de revistas quer de livros com cânticos para a missa e outras acções paralitúrgicas. Recordamos, entre estas publicações, o *Bolletino Ceciliano*, fundado em 1905 e ainda existente, o *Tesoro Sacro Musical*, em Espanha da responsabilidade do Padre Tomás de Manzárraga, que para além da formação teórica pastoral e litúrgica eram sempre portadores de algumas partituras no espírito ceciliano, mas também de acordo com as directivas dos pontífices. Dessas publicações algo chegou também até nós nomeadamente com a música de figuras que marcaram a música sacra da primeira metade do século XX como os italianos Marco Enrico Bossi, Lorenzo Perosi, Luigi Bottazzo, Salvatore Moreno e Oreste Ravanello, ou os espanhóis Luis Iruarrizaga e Jesus Guridi. De igual modo registamos a influência do magistério de personalidades como Paolo Ferretti, Higinio Anglès, Gregório Suñol, Joseph Gajard, August Le Guennant e Jos Lennards na formação em Canto Gregoriano.¹⁴ Uma viagem pelos arcazes das nossas paróquias poderá revelar a presença de literatura musical de muitos desses autores aliados a outros que, por cá, beberam mais ou menos da mesma fonte estilística: Alexandre dos Santos, João Cândido de Lima Torres, Manuel Alaio e António Domingos Correia que dariam origem à que viria a ser chamada “escola de Braga”, sobretudo a partir do magistério do Seminário Conciliar.¹⁵

Toda esta actividade então desenvolvida conseguiu estabelecer de novo o equilíbrio entre a ritualidade e a música executada no culto divino. Renasceram e floresceram “scholae cantorum” e muitos coros paroquiais, pequenos ou grandes, apostados na execução de polifonia clássica ou então no repertório dos compositores de então. Não se pode esquecer nesse contexto a popularidade das *Missas* de Don Lorenzo Perosi, nomeado precisamente por Pio X para Director da Capela Sistina; deste compositor são também alguns oratórios como *Natal do Redentor*, *Juízo Universal*, *Ressurreição de Lázaro*, *Paixão* e *Ressurreição de Jesus*

¹⁴ Esta formação e uso do canto gregoriano agora executado segundo o estilo de Solesmes, veiculado entre nós particularmente por algumas das personalidades aqui apresentadas sob os auspícios de Júlia de Almendra, com as *Semanas Gregorianas* e o Centro de Estudos Gregorianos, tinha como referência o Manual mais conhecido e célebre talvez de toda a história da música sacra: *O Liber Usualis*. Obrigatório como manual de canto gregoriano nos seminários, era também uma referência para o trabalho dos párocos e pregadores que se aventuravam a alguns hinos gregorianos, a alguns tons salmódicos e a algumas *Missas* mais simples como a *Missa “De Angelis”* VIII, a *Missa de Nossa Senhora ou “Cum júbilo”* IX, bem como a *Missa Breve* ou XVI com Sanctus e Agnus Dei XVIII e ainda o Credo III que quase todo o povo sabia cantar ainda há não muitos anos.

¹⁵ Sobre as repercussões, sempre tardias, do *Motu Proprio* em Portugal, ver ANTÓNIO JOSÉ FERREIRA, “Consequências do Motu Proprio ‘Tra le Sollecitudni’ em Portugal”, in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 109.

Cristo, Ascensão,¹⁶ e outros, fruto de um projecto um tanto ousado do autor em musicar todo o Evangelho. Isto para não falarmos da popularidade da sua *Missa de Requiem* e umas dezenas de motetes que ainda se vão ouvindo por aí.

Ao lado de Lorenzo Perosi que, por assim dizer, dominava o panorama da música sacra não só pelo valor e acessibilidade da sua obra, mas também em virtude do lugar que ocupava e que lhe dava maior visibilidade, encontramos outros compositores quer no contexto do movimento ceciliano quer como professores do Pontifício Instituto de Música Sacra: Licínio Refice, Franco Vittadini, Bonaventura Somma, e mais recentemente Armando Renzi, Vieri Tosatti, Domenico Bartolucci e Italo Bianchi.¹⁷

Convém notar que estes últimos já se encontravam muito longe daquele nível de mediocridade que afectou a música sacra, quando muitos compositores sem grande formação procuraram escrever música imitando Lorenzo Perosi, sem conseguirem muito mais que harmonizações de nível escolar e de uma inspiração medíocre: cadências perfeitas, retardos repetidos à exaustão, acordes de sétima e sobretudo sensibilizações por todo o lado num estilo “kitch”, amaneirado e repetitivo, que ainda entusiasma por aí muita gente, e a que se chamava estilo ceciliano. O próprio Padre Lorenzo Perosi haveria de se sentir prejudicado por esta onda de mediocridade, levada ao ponto de se confundir tal produção com as obras do compositor e Director da Capella Sistina que, por causa disso e outras coisas, chegaria a enlouquecer.

2.3 O movimento de renovação da música de Órgão: Orgelbewegung

Muitos dos abusos apontados à música sacra no séc. XIX tinham a ver directamente com uma produção de música para órgão que rondava o caricato ao se reproduzirem nas celebrações as transcrições de danças ou de árias de ópera, aproveitando os recursos orquestrais de que os órgãos se foram enriquecendo ao ponto de ficarem praticamente descaracterizados. Foi nesse contexto que teve origem, em finais do séc. XIX, e prolongando-se pelo séc. XX, um movimento de renovação da música organística e da sua relação com a liturgia, com particular

¹⁶ No centenário do nascimento do compositor, muitas destas obras foram editadas em CD o que as torna mais acessíveis e permite fazer um juízo mais correcto sobre o seu real, e desigual, valor.

¹⁷ Estes dois últimos foram meus professores de composição. Na parte organística criou-se uma verdadeira escola ou dinastia no PIMS: Raffaele Manari, Franco Germani, Ferruccio Vignanelli, Alberto Cerroni (meu professor de órgão), Giancarlo Parodi e mais recentemente Theodor Flury ou Roberto Marini.

relevo para os trabalhos do italiano Marco Enrico Bossi. Foi desenvolvida uma série de intervenções dos Pontífices acerca da utilização do órgão na liturgia, definido então como o principal e natural acompanhador do canto litúrgico, mesmo que já São Pio X admitisse outros instrumentos da orquestra na acção litúrgica.¹⁸

Assim, no *Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”*, o santo pontífice afirmava: “ainda que a música se Igreja seja exclusivamente vocal, não obstante, permite-se a música com acompanhamento de órgão. Em casos particulares, nos termos devidos e com as devidas atenções poderão admitir-se outros instrumentos, mas não sem licença do Ordinário” (n. 15). Porém, “como o canto deve sempre ter a primazia, tanto o órgão como os demais instrumentos devem simplesmente sustentá-lo e não abafá-lo” (n. 16). E, se no n. 17, assegura que “não se pode antepor qualquer tipo de prelúdio nem muito menos interromper o canto com a música do órgão”, logo a seguir admite que “no acompanhamento do canto, nos prelúdios, interlúdios e demais passagens parecidas, o órgão deve ser tocado segundo a índole do mesmo instrumento e deve participar de todas as qualidades da música sacra anteriormente assinaladas” (n. 18).¹⁹

Os mesmos princípios são retomados na *Constituição “Divini cultus”* de Pio XI, dedicado à organização do culto e particularmente à preparação cuidada dos agentes da liturgia, incluindo a formação nos seminários, onde é reconhecida uma particular importância ao órgão, nos seguintes termos: “o instrumento tradicionalmente apropriado para a igreja é o órgão que, em razão da sua extraordinária grandeza e majestade, foi considerado um digno complemento da liturgia, enquanto acompanhante do canto ou, quando o coro está em silêncio, para tocar música harmoniosa nos tempos adequados. Mas devemos confessar também aqui a mistura do sacro e do profano tanto por culpa dos próprios construtores de órgãos como dos executantes que, sendo partidários das particularidades da música moderna, levam a utilização deste maravilhoso instrumento para campos que não seriam os mais adequados para ele. Gostaríamos de, dentro dos limites que a liturgia possibilita, encorajar o desenvolvimento e

¹⁸ Segue-se um apanhado de algumas ideias que aprofundei um pouco mais num trabalho sobre *O órgão na liturgia*, perpassando a história e principais intervenções de músicos, organistas e do Magistério da Igreja a respeito da música para órgão ou da colaboração do órgão na liturgia.

¹⁹ O mesmo *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* é ainda mais específico quanto ao uso de instrumentos musicais na liturgia ao dizer expressamente que “está proibido nas igrejas o uso do piano como também de todos os instrumentos fragorosos ou ligeiros como o tambor, os gongs, os pratos e outros instrumentos semelhantes” (n. 19). Está rigorosamente proibido que as chamadas bandas de música toquem nas igrejas e só em casos especiais, com o consentimento do Ordinário, será permitido admitir um número judiciosamente seleccionado, reduzido e proporcionado ao ambiente, de instrumentos de sopro que vão acompanhar o canto ou executar composições, com música escrita em estilo grave, conveniente e em tudo parecida à música do órgão (n. 20).

progresso de tudo o que tem a ver com o órgão; mas não podemos deixar de lamentar o facto de assistirmos a novas tentativas de introdução de determinados tipos de música que a Igreja com razão proibiu no passado, ou novas tentativas de introduzir um espírito profano na Igreja, através de formas modernas de música; formas que, se começarem a ser introduzidas, a Igreja terá novamente que as condenar. Deixemos ressoar nas nossas Igrejas aquela música de órgão que dá expressão à majestade dos próprios templos e que dá alento à sacralidade dos ritos; nesse sentido, a arte poderá prosperar novamente, tanto para os que constroem os órgãos como para os que os executam, e prestar um serviço efectivo à sagrada liturgia”.²⁰

Na *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”*, Pio XII, afirma que as normas respeitantes à música sacra em geral “devem ser aplicadas ao uso do órgão ou de outros instrumentos. Entre os instrumentos que encontram um lugar na Igreja, o órgão ocupa a verdadeiramente a posição principal, desde o momento que é especialmente adequado ao canto e à liturgia sagrada. Ele acrescenta um maravilhoso esplendor e uma especial magnificência às cerimónias da Igreja. Move as almas para a fé pela grandeza e pela suavidade da sua sonoridade. Ele tem a capacidade de dar às mentes quase uma alegria celeste e de as elevar poderosamente para Deus e para as coisas santas”.²¹

3. Conclusão

São Pio X estava consciente de que, “quer pela natureza desta arte de si flutuante e variável, quer pela sucessiva alteração do gosto e dos hábitos no decorrer dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música directamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limites, quer, finalmente, pelos muitos preconceitos, que em tal assunto facilmente se insinuam e depois tenazmente se mantêm, ainda entre pessoas autorizadas e piedosas, há uma tendência contínua para desviar da recta norma, estabelecida em vista do fim para que a arte se admitiu ao serviço do culto”.²² Ao propor algumas linhas de orientação, pese embora o carácter normativo deste documento e alguma deficiente e mesmo redutora interpretação do mesmo, que encontra novos ecos nos

²⁰ PIO XI, *Const. “Divini Cultus”* (20 de Dezembro de 1928)

²¹ PIO XII, *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* de 25 de Dezembro de 1955. Veja-se que o Concílio Vaticano II, quando fala do órgão na liturgia e da sua excelência, se limita a transcrever exactamente estas últimas palavras da encíclica de Pio XII.

²² SÃO PIO X, *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”*, Introdução.

dias de hoje, certo é que teve o mérito de lançar todo um movimento de renovação que haveria de ser consagrado pela doutrina conciliar, inspirando toda a produção do Magistério acerca da música sacra e reconhecido por mitos como o único documento da Igreja a respeito da sua música mais de cem anos depois.²³

²³ Precisamente a celebrar o Centenário deste documento pontifício, o Papa João Paulo II publicaria no ano de 2003, o *Quirógrafo* “*Mosso dal vivo desiderio*”, recordando e reiterando a importância da doutrina veiculada pelo *Motu Proprio*, começando exactamente com as palavras: “Impelido por um profundo desejo ‘de manter e de promover o decoro da Casa de Deus’, o meu Predecessor São Pio X emanava, há cem anos, o Motu proprio *Tra le sollecitudini*, que tinha como objectivo a renovação da música sacra nas funções do culto”. Mais ainda, haveria de ser recuperada a *universalidade* como qualidade fundamental da música sacra já preconizada por aquele documento e entretanto *esquecida* ou eventualmente negligenciada pela doutrina conciliar.