

DE PIO XII AO CONCÍLIO VATICANO II

APLICAÇÃO DA ENCÍCLICA “MUSICAE SACRAE DISCIPLINA”

OBJECTIVOS:

- Integrar a acção de Pio XII no contexto do movimento litúrgico;
- Resumir as principais propostas do documento papal;
- Relacionar as propostas pontifícias com as linhas do movimento litúrgico que conduziria ao Concílio Vaticano II.

Após séculos e séculos de História da Igreja em que se esperou por algumas normas orientadoras para a música na liturgia católica, finalmente um Pontífice assumia sem rodeios esta problemática, numa perspectiva marcadamente normativa: a *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* de Pio XII, publicada em 25 de Dezembro de 1955. Nunca antes alguém se aventurara a propor normas concretas e positivas acerca da música sacra, mas apenas a apresentar um conjunto de princípios, e sobretudo denúncias e condenações, de carácter litúrgico ou musical. Estávamos então num tempo em que a liberdade ganhava terreno em todos os campos da actividade humana; um tempo em que até para a própria música parecia já não haver regra que se aguentasse, a começar pelas bases do sistema tonal; a ciência trilhava caminhos novos em que o rigor de outros tempos parecia ir-se desvanecendo, nomeadamente com o indeterminismo. É nesse contexto histórico e cultural que Pio XII pretende traçar com este documento extenso um conjunto de normas duradouras para a música sacra. Mas, paradoxalmente, trata-se de um documento que não esteve em vigor sequer uma década porque, entretanto, os novos ventos do Espírito haveriam de soprar: oito anos depois tinha início o Concílio Vaticano II.

Apesar de tudo, não se pode negar a importância desta *Encíclica*, na medida em que ela representa o ponto da situação da actividade litúrgico-musical, efeito da aplicação do *Moto Proprio* de São Pio X. Ao mesmo tempo, no contexto do *movimento litúrgico*, ela abriu portas

a algumas iniciativas que haveriam de ser consagradas pelo próprio Concílio Vaticano II – o conceito de *participação* e sobretudo as características da música sacra já delineadas por São Pio X – mais do que isso, este documento representou o reconhecimento pela Igreja das possibilidades oferecidas à música litúrgica pelas novas correntes da linguagem musical. No período de tempo que vai de 1903 a 1955, aconteceram várias intervenções do magistério eclesiástico em matéria de música e liturgia, pelo que Pio XII realizava agora, por assim dizer, uma síntese de tudo o que antes fora dito.¹ Para além da referência um tanto conservadora do *Código de Direito Canónico* (1917) à música sacra, no can. 1264, em termos que retomavam o espírito e a letra do Concílio de Trento, Pio XI publicara a *Constituição Divini cultus* em 1928, celebrando os vinte e cinco anos do *Motu Proprio* de São Pio X e, um pouco mais tarde, a *Constituição “Deus, scientiarum Dominus”*. Pio XII, por sua vez, na *Encíclica “Mediator Dei”*, sobre a liturgia, abordara já algumas ideias respeitantes à música. Porém, na *Encíclica “Musicae Sacrae disciplina”*, assume de uma forma um tanto complexiva a questão da música nos seus diversos aspectos, incluindo a dimensão estética, mesmo que reconheça que o valor da música sacra não lhe vem da sua qualidade estética, mas da sua função ao serviço da liturgia (n.8).

1. Alguns aspectos fundamentais desta Encíclica:

1.1 Princípios gerais

Depois de traçar um panorama histórico da música sacra, tendo em conta as principais etapas do seu desenvolvimento, partindo das referências musicais do Antigo Testamento e da experiência das comunidades primitivas (n. 3), o canto gregoriano (n. 4), a polifonia (n. 5), bem como as mais significativas intervenções de João XXII e Bento XIV, Pio X e Pio XI, (n. 6-7), traça agora alguns princípios a que deverá obedecer a música sacra. Reconhecendo a liberdade do artista no acto da composição, não deixa de afirmar que esta liberdade deve estar sujeita à lei divina quando se trata de música sacra (n. 9). Visto que “a liberdade do artista – liberdade que não é um instinto cego para a acção, regulado somente pelo arbítrio ou por certa sede de novidade – pelo facto de estar sujeita à lei divina em nada é coarctada ou sufocada, mas, antes, enobrecida e aperfeiçoada” (n. 10), todo o criador deve entender a sua arte e a sua

¹ Bento XIV, na *Encíclica “Annus qui hunc”* fizera já o mesmo relativamente ao seu tempo (1750).

acção como extensão e subordinada à ordem criada e, como tal, sujeitar a essa lei, ainda que lhe custe, a sua acção enquanto compositor de música sacra. De facto “a arte religiosa é ainda mais vinculada a Deus e orientada a promover o seu louvor e a sua glória, visto não ter outra finalidade que não seja a de ajudar poderosamente os fiéis a elevarem piedosamente a sua mente à Deus, agindo ela, por meio das suas manifestações, sobre os sentidos da vista e do ouvido. Daí que o artista sem fé ou afastado de Deus, com a sua alma e com a sua conduta, de maneira alguma deve ocupar-se de arte religiosa; realmente ele não possui aquele olhar interior que lhe permita perceber o que é requerido pela majestade de Deus e pelo seu culto” (n. 11).

1.2 A finalidade da música sacra

Ao falar de finalidade da música sacra, recupera forçosamente muito do que as novas doutrinas acerca da música traziam, em nome da *funcionalidade*, mas, ao mesmo tempo, recupera também um elemento fundamental já que corria o risco de ser subordinado ou mesmo esquecido em nome de princípios meramente estéticos. Por isso continua o pontífice: “nisto consiste a dignidade e a excelsa finalidade da música sacra, a saber, em – por meio das suas belíssimas harmonias e da sua magnificência – trazer decoro e ornamento às vozes quer do sacerdote ofertante quer do povo cristão que louva o sumo Deus; em elevar os corações dos fiéis a Deus por uma intrínseca virtude sua, em tornar mais vivas e fervorosas as orações litúrgicas da comunidade cristã, para que Deus uno e trino possa ser por todos louvado e invocado com mais intensidade e eficácia” (n. 14). A funcionalidade da música em contexto sacro define-se então pelo seu papel litúrgico (n. 15), ou mesmo extra-litúrgico (n. 16) quer dizer a chamada música religiosa, enquanto meio eficaz de apostolado (n. 17).

1.3 Qualidades da música sacra

Nos números seguintes, Pio XII retoma a doutrina já vinda do *Motu Proprio*, apresentando as qualidades da música sacra como sendo a *santidade* (n. 20), a *bondade de formas* ou a qualidade de “verdadeira arte” bem como a *universalidade* (n. 21). A santidade é definida em termos marcadamente estéticos e estilísticos tendo como referência o canto gregoriano. A esse respeito diz: “a essa santidade se presta sobretudo o canto gregoriano, que desde tantos séculos se usa na Igreja, a ponto de se poder dizê-lo património seu. Pela íntima aderência das melodias às palavras do texto sagrado, esse canto não só quadra a este plenamente, mas

parece quase interpretar-lhe a força e a eficácia, instilando doçura na alma de quem o escuta; e isso por meios musicais simples e fáceis, mas permeados de tão sublime e santa arte que em todos suscitam sentimentos de sincera admiração e se tornam para os próprios entendedores e mestres de música sacra uma fonte inexaurível de novas melodias” (n. 20).

1.4 Algumas orientações

A partir do número 20, Pio XII detém-se em algumas considerações mais normativas quer acerca da autoridade da Santa Sé em matéria de língua e música sacra (n. 22) quer acerca da necessidade de formar os fiéis em ordem a favorecer uma participação mais eficaz na celebração litúrgica (n. 24), advogando ao mesmo tempo a necessidade de preservação do património musical, mesmo de ritos não romanos (n. 25). Aborda depois a música polifónica como a mais apta a promover a solenidade das celebrações, particularmente nas igrejas catedrais (n. 26-27), para, de seguida, se dedicar particularmente ao Órgão, instrumento que define como “particularmente adequado aos cânticos sacros e aos sagrados ritos, por conferir às cerimónias da Igreja notável esplendor e singular magnificência, por comover a alma dos fiéis com a gravidade e doçura do seu som, por encher a mente de gozo quase celeste, e por elevar fortemente para Deus e as coisas celestes” (n. 28). Isso não implica que não se reconheça valor e capacidade para serem utilizados na liturgia outros instrumentos (n. 29), contanto que “nada tenham de profano, de barulhento, coisas essas destoantes do rito sagrado e da gravidade do lugar. Entre eles vêm, em primeiro lugar, o violino e outros instrumentos de arco, os quais, sozinhos ou em grupo com outros instrumentos e com o órgão, exprimem com indizível eficácia os sentimentos, de tristeza ou de alegria, da alma”.

Um lugar especial no pensamento do Pontífice encontra, no seguimento já das orientações de São Pio X, o canto popular religioso, pois tais composições “se originam do próprio canto litúrgico, mas, sendo mais adaptadas à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, diferem não pouco entre si, conforme o carácter dos povos e a índole particular das nações” (n. 30). No entanto, para serem adequados aos fins que perseguem, tais cânticos “devem ser plenamente conformes ao ensinamento da fé cristã, devem expô-la e explicá-la rectamente, devem ainda usar linguagem fácil e melodia simples, fugir da profusão de palavras empoladas e vazias, e, finalmente, mesmo sendo breves e fáceis, devem ter uma certa dignidade e gravidade religiosa” (n. 30). Sendo importante a acção pedagógica dos Bispos (n. 31-32), é em países de missão que o cuidado deve ser redobrado com a criação de condições para que, em tais lugares, haja condições para uma verdadeira e digna acção litúrgica já que “é

maravilhoso ver o quanto se deleitam com as melodias litúrgicas os povos confiados aos cuidados dos missionários, e quão grande parte tem o canto nas cerimônias dedicadas ao culto dos ídolos. Improvidente seria, portanto, que esse eficaz subsídio para o apostolado fosse tido em pouca conta, ou completamente descurado, pelos arautos de Cristo, verdadeiro Deus” (n. 33). Seguem-se outras recomendações aos Bispos para que promovam a formação das pessoas, nomeadamente nos seminários e colégios católicos, relevando a necessidade de se formarem peritos em música sacra, no seio das comissões de arte sacra (n. 39).

PARTES	IDEIAS-CHAVE	NÚM.º
1. PRINCÍPIOS	1. A liberdade do compositor deve estar sujeita à lei divina 2. A arte do compositor deve estar subordinada à ordem criada	3-11
2. FINALIDADES	1. Funcionalidade: litúrgica ou para-litúrgica 2. A relação com o acto litúrgico define a sacralidade da música	12-17
3. QUALIDADES	1. Santidade 2. Bondade de formas ou ser verdadeira arte 3. Universalidade	18-20
4. ORIENTAÇÕES	1. Autoridade da Santa Sé em matéria de música sacra 2. Oportunidade de formação dos fiéis na música sacra 3. Necessidade de preservar o património da música sacra 4. A importância da polifonia para as celebrações mais solenes 5. O papel do Órgão e de outros instrumentos adequados 6. O canto popular religioso: conforme à fé cristã, fácil e simples 7. Formação litúrgica e musical nos países de missão	21-39
5. CONCLUSÃO	1. Louvar a Deus Uno e Trino, nos templos e nas casas 2. Abrangência e relação com a história da música sacra	40-41

1.5 Conclusão da Encíclica

E conclui o Pontífice com estas palavras não só programáticas, mas também um tanto justificativas de tudo o que antes foi referido: “Sucederá que essa arte tão nobre, muito apreciada em todas as épocas pela Igreja, também nos nossos dias será cultivada de modo a ver-se reconduzida aos lídimos esplendores de santidade e de beleza, e conseguirá perfeição sempre mais alta, e com o seu contributo produzirá este feliz efeito: que, com fé mais firme,

com esperança mais viva, com caridade mais ardente, os filhos da Igreja prestem, nos templos, a devida homenagem de louvor a Deus uno e trino, e que, mesmo fora dos edifícios sagrados, no seio das famílias e nas reuniões cristãs, se verifique aquilo que são Cipriano fazia objecto de uma famosa *Exortação a Donato*: "Ressoe de salmos o sóbrio banquete; e, como tens memória tenaz e voz canora, assume esse ofício segundo o costume em moda; às pessoas a ti caríssimas ofereces maior nutrimento se da nossa parte houver uma audição espiritual e se a doçura religiosa deleitar o nosso ouvido" (n. 41). Com esta conclusão, Pio XII une-se à tradição patrística, recuperando a prática antiga de executar cânticos litúrgicos nas festas familiares e fazendo, desse modo, um prolongamento doméstico da própria acção litúrgica. É com estas palavras que se define também a dimensão abrangente e ao mesmo tempo sintética de toda a história da música sacra que o documento pretende assumir.

2. Rumo ao Concílio Vaticano II

2.1 Caminhos da música sacra

Ao insistir nas qualidades da música sacra já apontadas pelo *Motu Próprio* "*Tra le sollecitudini*", a *Encíclica* "*Musicae Sacrae Disciplina*" fazia uma espécie de ponte com a doutrina que haveria de ser consagrada mais tarde no Concílio Vaticano II. Podemos dizer que, ao defender a *santidade* e a *universalidade* da música sacra, se lançam já daqui as bases da própria reforma litúrgica tendo em conta que estas mesmas qualidades devem definir, para além do mero ritualismo ou rubricismo – tão presente nesses tempos – as verdadeiras características da liturgia enquanto serviço de Deus na sua relação com o povo cristão.

Nesse percurso rumo ao Vaticano II, era ainda publicada em 1958 a *Instrução* "*Sobre a música sacra e a liturgia*", a qual verdadeiramente se constitui como a súpula, com carácter normativo, de todas as orientações anteriores e lançando pistas que alimentariam a reflexão conciliar. Nesse documento há uma ideia fundamental: a de que não se podem separar ou entender como questões distintas a música e a liturgia. Para além da clara definição do conceito de Música Sacra – com maiúscula, note-se – este documento procura já assumir algumas das propostas do *movimento litúrgico*, nomeadamente no que respeita à participação do povo.²

² Teremos oportunidade de estudar, mais adiante, este documento.

Trata-se efectivamente de um documento longo e mais abrangente do que a Encíclica de Pio XII, um documento destinado eventualmente a vigorar por muitos anos como “palavra definitiva” em termos de liturgia e música sacra. Porém, nesse mesmo ano, falecia Pio XII. Iniciava um breve pontificado o já idoso João XXIII que surpreenderia a Igreja e o mundo com a convocação de um Concílio Ecuménico. Aquilo que fora temido pelos seus antecessores como “um fogo que seria impossível de apagar”, tal a força dos movimentos que, no seio da Igreja, clamavam por renovação, revelou-se uma lufada de ar fresco e também presença do verdadeiro fogo do Espírito para a Igreja dos tempos futuros. Como já dissemos, do ponto de vista da música sacra, as coisas não foram tanto assim, mas também nada se perdeu do dinamismo anterior.

2.2 *Um novo repertório de “cânticos”*

O relevo dado ao canto popular, promoveu a produção daquele repertório genericamente intitulado de “Cânticos para a Missa”, o qual consistia na utilização de cantos em forma estrófica e, muitas vezes, próximos dos salmos, acompanhando diversos momentos da missa, mesmo que não directamente relacionados com os textos propostos pelo Missal. Tratava-se de um repertório *funcional* no pleno sentido do termo já que polivalente e multifacetado no sentido de servir para diferentes situações e contextos, embora enfermasse de alguma ambiguidade.³ Esse tipo de cânticos seguia alguns modelos importados de França e com influência clara do movimento litúrgico. Autores como David Julien e Lucien Deiss,⁴ como mais tarde Joseph Gelineau, foram consolidando um lugar entre nós, a partir da tradução de algumas melodias que se tornaram populares, também muito por influência da discografia nascente.

Por um lado tínhamos um repertório marcado por uma temática devocionista; esta entrava, mesmo assim, em plena liturgia por meio de cânticos da comunhão que falavam de adorar Jesus Sacramentado, ou com cânticos de entrada que só o eram porque usavam verbos como “caminhar” ou “entrar”, ou ainda outros que acompanhavam os diversos momentos da liturgia como espaço devocional muito individualista: No geral, pelo estilo e mesmo pelo andamento,

³ Este tipo de repertório teve o mérito de criar uma mentalidade e uma prática que haveriam de perdurar até aos dias de hoje, mas o demérito de originar defeitos que permanecem também: escolherem-se e mesmo comporem-se cânticos sem uma relação directa com o momento litúrgico a que dizem respeito; não se cuidaram verdadeiramente as formas adequadas a cada momento e às características próprias de cada celebração: afinal há salmos com refrão e versículos do princípio ao fim da missa...

⁴ De David Julien tornaram-se célebres cânticos com “Hossana, tu reinarás” e “Marcha da Igreja” enquanto de Lucien Deiss se cantam ainda cânticos como “Tu és a glória de Jerusalém” ou “Povo de Reis”, entre outros.

estes cânticos quase nunca se adequavam ao rito celebrado. Por outro lado foi-se formando outro tipo de repertório que utilizava e dava a conhecer, pelo menos, o conteúdo de alguns Salmos bíblicos, nesse tempo praticamente desconhecidos e ausentes das devoções e da liturgia. Correspondem ao primeiro tipo de cânticos, alguns manuais muito populares como *Cantai ao Senhor* e o *Jubilate*, este elaborado para uso dos Seminários, e que ofereciam uma mistura de repertório que estava muito longe de um verdadeiro enquadramento litúrgico. Ao serem utilizados já depois do Concílio, revelam o peso da tradição e uma grande dificuldade em assumir a reforma em todas as suas consequências. Não está alheio a toda essa realidade também o facto de ter sido muito vagarosa a elaboração dos livros litúrgicos e a dificuldade dos compositores em abraçar a nova realidade da música litúrgica.

Para o segundo tipo de cânticos temos algumas experiências isoladas, nomeadamente resultantes da “importação” das propostas francesas anteriormente assinaladas. Haveriam de surgir então algumas experiências como as de Manuel Luís em Lisboa que propunham “cantar com os salmos”, ao mesmo tempo que uma ou outra colectânea se afirmava pela mesma nomenclatura: *Cânticos & Salmos*. Já anteriormente tinham sido feitas algumas tentativas nesse sentido, por Manuel Ferreira de Faria que, em 1957, publicava um fólio de quatro páginas com *Três Salmos e Magnificat* elaborados poeticamente por António de Castro Xavier Monteiro. Anunciava-se aí uma prática que haveria de continuar-se no pós-Concílio; entretanto, nomeadamente no norte de Portugal, era particularmente favorecido um género de cânticos baseados em poemas originais, talvez em reacção contra o exagerado “salmismo” vindo de outras paragens, mas com um conteúdo marcadamente litúrgico. Disso são exemplo os *Vinte Cânticos para a Missa*, de Manuel Faria, já em 1970. A recepção progressiva do Concílio apontaria entretanto alguns para caminhos novos e iniciava um movimento litúrgico-musical de que falaremos mais tarde.

3. Conclusão

Não foi nada fácil a vida da música sacra já durante o Concílio e depois do mesmo, face à luta entre aqueles que pugnavam por uma total renovação e alteração radical dos parâmetros da música sacra, em função do seu papel na liturgia, e aqueles que, em nome da tradição e da qualidade musical, no que estavam do lado da verdade, procuravam defender a perenidade das suas obras, os seus direitos – ao trabalho e de autor – mesmo no seio de algumas das grandes igrejas catedrais, num clima de profissionalismo marcado também por privilégios e exclusividades que em muito ultrapassavam o que se pode considerar “serviço à Igreja”.

Aliás, nesse campo, não estamos muito longe do que se passara nos tempos imediatamente anteriores à publicação do *Motu Proprio* de São Pio X. Mas convenhamos: não foi benéfico para ninguém, nem para a música, nem para a liturgia, nem para a arte e património, ter-se lançado no esquecimento, em nome de uma mal interpretada *funcionalidade*, o precioso património de música sacra, mesmo do século XX, que sabemos ter uma qualidade que será difícil de igualar nos tempos que correm e com as perspectivas que se vislumbram no horizonte. Só quem conhece minimamente e teve mesmo a oportunidade de executar alguma dessa música, até em ambiente de concerto, já muito depois da reforma conciliar, poderá avaliar o grau de perda que tal atitude “musicoclasta” representou.⁵

⁵ Não recordamos apenas a mágoa e quase a raiva de compositores como Manuel Faria, Domenico Bartolucci ou Jean Langlais que viram, de repente, a sua produção musical afastada do lugar e do ambiente para o qual fora maravilhosamente criada, mas recordamos e registamos também a mágoa e a desilusão de tantos músicos que contemplam impotentes ainda hoje o descalabro de uma música que outrora fora fonte de inspiração e referência de qualidade e agora se afirma como prática e opção a evitar, em nome da seriedade e da qualidade. Não deixa de ser sintomático que os bons compositores não só se tenham alheado da música sacra como tenham assumido posições e atitudes que roçam o mais fino sentido de humor e crítica. Foi neste contexto que Manuel Faria dedicou a sua primeira missa em língua vernácula a São Francisco de Assis, em nome da pobreza a que a música sacra tinha descido então (1974), e António Victorino de Almeida compôs uma *missa breve* em honra de São Judas Tadeu, já que este santo figura na tradição como “advogado das causas perdidas”. “Ridendo castigat mores”.