

MÚSICA SACRA

UM CONCEITO À PROCURA DE CONTEÚDO

OBJECTIVOS:

- Compreender a complexidade dos caminhos da Igreja na definição de uma música sacra;
- Reconhecer a necessidade de um equilíbrio entre o significado do texto, a importância do rito e as potencialidades da criação;
- Identificar os principais desafios que se colocaram à Igreja na definição de uma música sacra;
- Avaliar as tendências actuais no panorama de propostas inovadoras para uma música sacra “moderna”

Em 1960, a musicóloga francesa Solange Corbin publicava um livro cujo título é todo um programa e que inspira o tema que aqui procuraremos desenvolver: *L'Église à la conquête de sa musique*. E podemos dizer que este título não se pode referir apenas à música que vai “das origens ao Canto Gregoriano”, objecto restrito da obra em questão, mas a toda a história de uma Igreja que, ainda hoje, anda e andarà à procura, ou mais concretamente, à “conquista” da sua música. Como refere a citada musicóloga, “a Igreja desenvolveu-se em condições que excluem toda e qualquer ideia de verdadeira arte. Ela esperou por largos séculos, pelo menos os trezentos anos de clandestinidade, para admitir no seu seio qualquer músico profissional entre o clero: fê-lo com a prudência de todas as suas abordagens, exigindo que estes especialistas se submetessem às regras do culto. À medida que liturgia se for desenvolvendo, o lugar de tais especialistas, o seu trabalho será definido e o próprio cantor tornar-se-á, no séc. IX, um funcionário encarregado de ensinar outros na sua profissão. Compete-lhe dar a lição indispensável, na base de textos místicos, aos quais a música confere um poder total de expressão. O cantor atravessará a história do cristianismo; à medida que as cerimónias

se desenvolvem, vai-se tornando mais culto, a sua competência e o seu trabalho transformam-se em arte. É então encarregado de exprimir o que as palavras, em si mesmas, mal conseguiriam dizer: a felicidade da alma, o júbilo, a emoção profunda, a oração fervorosa. É ele que ajuda o auditório a compreender os textos em que se apoiam as grandes crenças cristãs. Quando hoje o coro ou um solista dialogam com a assembleia, ou este canta o salmo responsorial, não fazem mais que exprimir uma preocupação pedagógica e não artística da Igreja; se não se recordassem algumas das noções que presidem à utilização da música no culto, não se poderia compreender a nossa tese: a dignidade das funções exige a perfeição, o ensino exige a clareza, a oração, de vez em quando, exige o silêncio.

1. Os passos de uma conquista

Para compreender como terá acontecido esta evolução é necessário remontar ao cristianismo dos primeiros tempos. Conhecemo-lo apenas de uma forma esquelética: alguns acontecimentos, alguns nomes. Deste universo, gostaríamos de tentar mostrar o aspecto humano, na medida em que, se não se encontra o palpitar da vida, não se pode saber o que levava em si uma tradição musical tão diferente da nossa e como é que o nosso mundo sonoro se foi definindo, pouco a pouco, através das diferentes formas do canto-chão, e portanto, através das suas deformações”.¹



Encontrar o “tom de Deus”

Ser participação da “arte de Deus”

Assentar na vida e na cultura da comunidade

Nascer do texto e da acção litúrgica

PASSOS DE UMA CONQUISTA

¹ SOLANGE CORBIN, *La Musica cristiana*, Ed. Jaca Book, Milano, 1987, p. 5-6.

1.1 Uma música que nasce do texto e da acção litúrgica

Na vida e na História da Igreja, a música foi-se formando gradualmente ao lado da liturgia cuja clarificação garantia. O objectivo da liturgia da Igreja sempre consistiu em prestar a Deus o culto e homenagem de adoração que Lhe é devida, ensinando os homens a rezar e proporcionando-lhes os instrumentos indispensáveis para que eles possam ser salvos, e nunca qualquer tipo de manifestação de carácter artístico com objectivos predominantemente estéticos. Podemos estar certos de que, no momento em que os objectivos da igreja e da sua acção litúrgica exigissem a supressão ou negação da arte, musical ou qualquer outra, os artistas e a sua arte desapareceriam literalmente do seu horizonte. A Igreja nunca foi nem poderá ser um refúgio para os artistas que não encontram mais lugar nenhum onde colocar a sua obra. É verdade, no entanto, que através do ofício e arte dos compositores, dos cantores e dos organistas, a Igreja torna mais sensível para os homens a profundidade da sua doutrina, sugerindo ainda algumas ideias para a oração. A música facilita o contacto com o outro universo, acentua, no coração humano, a expressão de sentimentos, predispondo a alma a abandonar-se a um poder superior. Nesse sentido, o organista o cantor, ou qualquer outro agente, na medida em que respeitem os limites das próprias funções, colocam os fiéis no caminho da oração.

Na liturgia, a música tem uma função superior à das outras artes, quer porque está ao serviço da Palavra de Deus quer porque não pode abstrair da mesma Palavra. O papel das artes plásticas cessa no momento em que o espírito perde o contacto com o real, no instante em que a oração se torna fervor; a música, ao contrário, impõe-se ao ouvido, criando uma determinada atmosfera, impregnando com ela o espírito e a afectividade. No culto cristão, a música assume dois aspectos: dá relevo à doutrina proposta pelos textos à compreensão e à memória, e depois, quando privada do apoio verbal, torna-se oração pura, adoração e já não só doutrina. A evolução das formas da música litúrgica correspondeu sempre à procura de uma resposta a este conjunto de princípios: para que, ao nível do canto, apareça algo de novo é preciso que antes já tenha entrado no pensamento cristão e nos hábitos das pessoas; só depois disso aparece na música. De acordo com o testemunho de Santo Agostinho, os vocalizos e melismas que hoje conhecemos no Canto Gregoriano, surgiram só na música litúrgica do século IV, pelo menos no que se refere ao Ocidente, quando a noção de adoração contemplativa passou do pensamento à música, traduzindo-se primeiramente no *jubilus* cujo mistério os

organistas haveriam de recolher e desenvolver na técnica da improvisação, um mistério que consiste em manter a alma num ambiente adequado ao recolhimento.²

1.2 Relação com a comunidade e sua cultura

Precisamos, por conseguinte, de reentrar neste mundo, reviver este processo, conhecer e percorrer os caminhos que a música da Igreja foi percorrendo pelos tempos fora, para nos colocarmos, nos dias de hoje, em sintonia com o que sempre foi o espírito que presidiu à utilização da arte musical por parte da comunidade cristã. Colocados em qualquer outra perspectiva, nomeadamente em sintonia com os critérios de vida de uma sociedade como a de hoje, não podemos compreender, e por isso muitos não compreendem a música litúrgica de outros tempos nem a que a Igreja propõe para os nossos. Nesse sentido e contexto se podem colocar as palavras de Joseph Ratzinger quando diz que “é preciso reconhecer que, no espaço que vai entre o esteticismo de uns poucos e a cultura de massas da sociedade industrial, a fé e a cultura nascida da fé, dificilmente encontram lugar”.

A sua condição é precária pela simples razão de que, num tal contexto, tanto o homem como a arte se encontram numa situação crítica e dificilmente podem sobreviver. Certamente, hoje em dia, já não temos necessidade de impor uma disciplina tão restritiva como a que a Igreja experimentou nos séc. II e III, com a redução da música litúrgica ao canto dos Salmos e à sua teologia, face à tentação das heresias gnósticas.³ Já não precisamos disso porque, entretanto, pudemos criar um património infinitamente superior de música, em sintonia com a fé cristã, que torna possível, em cada época, uma ritualização e uma prossecução criativa da arte musical sacra.

Indubitavelmente se deverá agir com grande boa vontade face aos limites no espaço de passagem entre os dois pólos contrastantes da música liturgicamente adequada. Mas sem a coragem da ascese, e de nos colocarmos perante o mundo também como *sinais de contradição* não obteremos qualquer resultado.

² JORGE ALVES BARBOSA, “Cantar com arte e com alma”, in *Memória*, VIII, 2001.

³ O gnosticismo, entre outras ideias, advogava um acesso restrito à revelação e ao conhecimento (gnose) de Deus, reservado a uns tantos privilegiados.

1.3 Participação da “arte” de Deus

Uma nova criatividade artística só pode reflorescer da profundidade de uma semelhante e corajosa disposição de espírito. De uma coisa porém estamos certos: a fecundidade criadora da fé não se esgotará antes do fim dos tempos nem antes de terem sido exploradas todas as dimensões do humano”. Sabemos que, continua o mesmo autor, “segundo a fé cristã, pertence à essência do homem ser o resultado da “arte” de Deus: ele é mesmo um “apoio” do grande desígnio criador de Deus; e como criatura racional, capaz de compreender e de querer, o homem pode conhecer as ideias criadoras de Deus, contemplá-las, traduzi-las na dimensão daquilo que se vê e que se sente. Se as coisas são assim, então, o servir não é estranho à arte; só na medida em que serve o Altíssimo ela é autêntica arte. A música não cai numa finalização extrínseca, quando celebra Deus com o “louvor na grande Assembleia” (Sal 22, 26), mas, pelo contrário, renova-se sempre e só em virtude desta disponibilidade.

1.4 Encontrar o “tom de Deus”

O banco de prova da verdadeira criação artística – nomeadamente no que respeita à música litúrgica – está exactamente no facto de que o artista sai do círculo esotérico e sabe dar forma à própria intuição de tal modo que também os outros – todos – estejam em condições de perceber o que ele percebeu. Aqui valem sempre as três condições da verdadeira arte enunciadas no livro do Êxodo: o artista deve ser impelido por uma íntima inspiração; deve ter inteligência e conhecimento de causa, quer dizer, deve ser competente e perito na matéria, e deve compreender que é que o Senhor lhe indicou.⁴ Esta dimensão comunitária da criação artística é fundamental para compreendermos o sentido da música litúrgica. Esta nasceu, de facto como expressão de uma comunidade orante e é sempre esta a dimensão que encontramos nos escritos dos Santos Padres e dos diferentes documentos com que a Igreja, ao longo dos tempos foi procurando traçar directivas para uma música que estivesse em consonância com o louvor de Deus e a salvação dos homens.

É esse o sentido do seguinte texto de Santo Inácio de Antioquia, tomando certamente como referência a experiência e a cultura musical da cidade de Éfeso, escreve: “De

⁴ JOSEPH RATZINGER, *Cantate al Signore un canto nuovo*, p. 133-135.

todos os modos vos convém glorificar a Jesus Cristo que vos glorifica, para que, perfeitamente unidos na obediência, sujeitos ao bispo e ao presbitério, vos santifiquéis em tudo. Não vos dou ordens, como se fosse alguém. Mesmo carregado de cadeias por causa do nome de Cristo, ainda não sou perfeito em Jesus Cristo. Só agora começo a ser discípulo e vos falo como a condiscípulos. Eu é que deveria ser ungido por vossa fé, exortações, paciência, serenidade. A caridade, porém, não me permite calar a vosso respeito; resolvi por isto adiantar-me e exortar-vos a serdes bem unidos ao pensamento de Deus. Jesus Cristo, nossa vida inseparável, é o pensamento do Pai, da mesma forma como os bispos, em toda a terra, são o pensamento de Jesus Cristo. Convém, pois, que vos conformeis ao pensamento do bispo, como aliás já o fazeis. Na verdade, o vosso inesquecível presbitério, digno de Deus, está unido ao bispo *como as cordas à cítara*. Deste modo, *na consonância da vossa caridade, ressoa Jesus Cristo*. Cada um de vós, igualmente, *forme um coro, uníssono na concórdia, recebendo o tom de Deus* na unidade, para *cantardes a uma só voz* por Jesus Cristo ao Pai. Este vos ouvirá e reconhecer-vos-á pela vossa atitude como membros de seu Filho. É, na verdade, útil para vós estar nessa unidade sem mancha, a fim de que participeis sempre de Deus.⁵

2. Os desafios da Modernidade

A música sacra teve, desde sempre, esta dimensão comunitária e sabemos já que foi a custo e muito tardiamente que entrou no espaço e na acção sagrada o profissionalismo musical. No entanto sempre se tem deparado com a reivindicação, tantas vezes injustificada de uma mais forte relação com o povo e com a sua expressão. Mas não foi sempre a música sacra uma música do povo e não foi sempre esse o motivo das intervenções do Magistério da Igreja a respeito da música?

2.1 Música e cultura popular

Efectivamente é fácil confundir a dimensão comunitária da música sacra e da liturgia com uma cultura de massas, confundida desde logo com cultura popular, que caracteriza os tempos de hoje, subjacente a uma determinada mentalidade que entende a música

⁵ SANTO INÁCIO DE ANTIOQUIA, *Carta aos Efésios* [in *Liturgia da Horas*, II Domingo do Tempo Comum].

apenas com o objectivo de “encher as igrejas”, como se a Igreja e a liturgia fossem também marcadas pela massificação e pela sedução a um determinado produto, nomeadamente a sedução da música ligeira – ou “*pop music*”⁶ – e sua introdução na liturgia como aconteceu nos tempos imediatamente posteriores ao Concílio. A esse propósito recordamos e releemos,⁷ Joseph Ratzinger quando escrevia: “Temos que prestar bem atenção. O povo a que se dirige a música “pop” – de “popular music”, ou música do povo – é a sociedade de “massas”. Ao contrário, a música popular, no seu sentido genuíno,⁸ é a expressão musical de um *consciente sentido de comunidade de vida* e sustentada por vínculos de língua, de história, de “*ethos*”. Esta comunidade elabora e configura, na forma do canto, as suas experiências fundamentais, como a experiência religiosa, a experiência do amor e do sofrimento, a experiência do nascimento e da morte, tal como da comunhão com a natureza. Poder-se-ão considerar “naif” (ingênuas) as modalidades da sua criação musical, mas ela assenta as suas raízes e floresce a partir do contacto original com tais experiências elementares da existência humana e, por isso, é expressão de verdade existencial de cada pessoa no contexto da comunidade. A sua ingenuidade integra-se naquele género de simplicidade de que pode brotar a grandeza.

Ao contrário, a sociedade de massas é algo de totalmente diferente daquela comunidade orgânica de vida que constituía o seio da música popular, na acepção clássica e original do termo. A “massa”, apenas conhece experiências estandardizadas e artificiais; a cultura de massas é estruturada com base em *parâmetros de quantidade, de produção e de venda*: é a cultura do “mensurável”, do “quantificável”. A música “pop” pertence a esta cultura, é o espelho desta sociedade, é a personificação musical do “kitsch” e do mau gosto. “Popular” no sentido que a tal música “pop” representa, é aquilo de que há procura; algo que é produzido industrialmente, uma produção “em série”, num sistema

⁶ Habitualmente, apenas se fala da questão dos instrumentos, nomeadamente a introdução da guitarra, mas a amplitude do problema é maior dado que implica a introdução de um estilo musical completamente diferente, facilmente conotado com a “pop music” naquilo que esta tem de mais elementar e banal; certamente ninguém pensaria tocar canto gregoriano, polifonia ou outra música com qualidade litúrgica acompanhada à guitarra...

⁷ Não nos limitamos a traduzir ou transcrever, mas fazemos mesmo uma releitura do texto. O carácter prático e não estritamente científico destes apontamentos permitirá tais liberdades que não traem, seguramente, mas esclarecem o pensamento do autor.

⁸ Neste caso falamos preferentemente de “música folclórica” ou música segundo o espírito e a vida de uma comunidade. Do alemão “volk+lore” ou “volk+geist”.

que, em vez de servir e promover, explora sobretudo os mais incautos, muito ao jeito da célebre expressão que define a cultura televisiva e do espectáculo mais banal com o slogan: “isto é o que o meu povo gosta!”.

É fácil constatar, a uma leitura um pouco mais atenta, que, desde a melodia, passando pela harmonia, pela orquestração e tudo o mais, este tipo de música se vale muitas vezes de um trabalho de especialistas e técnicos, mas não de compositores, que preparam o produto segundo as leis do mercado.⁹ Como já fez notar Theodor Adorno, “a característica fundamental desta música popular é a standardização” e Arthur Korb, autor de uma publicação com o título sugestivo de *How to write Songs that sell* [como escrever canções que vendem], admite abertamente que a música pop “é escrita e produzida, em primeiro lugar, para realizar lucro”. Por isso, deve oferecer um produto que não choque ninguém, que não interpele ninguém em profundidade, politicamente correcta, de acordo com o lema: “dá-me o que eu desejo, agora e, se possível, sem custos, sem esforço e sem trabalho”.

Torna-se assim claro que esta forma de entender a música e a cultura musical é completamente incompatível com uma cultura que brota do Evangelho, que nos liberta da ditadura do dinheiro, da produção, da mediocridade e nos quer conduzir à disciplina da verdade, de generosidade, de desprendimento e superação do materialismo, que nos faça mais autênticos, mais nobres, mais sérios e mais santos. É esta disciplina da verdade que caracteriza a acção litúrgica e a música que a ajuda a realizar. Nunca poderemos, em nome de uma inculturação da fé e da liturgia com a sua música, renegar o seu valor cultural favorecendo a sua degradação para a conduzir ao nível de um qualquer subproduto ou de uma vulgar mercadoria. De facto, a sedução da novidade facilmente pode resultar em cedência à profanidade, à vulgaridade ou à banalidade que contrariam aquele ideal de santidade que deve ser assumido por tudo aquilo que nos pretende falar de Deus ou nos permite falar com o Deus três vezes santo.

2.2 Modernidade e tradição em música sacra

Escreveu São Gregório Magno: “Quando o canto da salmodia ressoa das profundezas do coração, o Senhor omnipotente encontra, por meio dele, um caminho de acesso aos

⁹ Especialistas e técnicos que fazem este trabalho não por inspiração, mas por encomenda, a peso, com prazos a cumprir, medidos e condicionados pelo custo das horas de estúdio, e cuja inspiração só poderá vir, quando muito, do tabaco, do álcool ou da droga...

corações, para inundar aquele que coloca todos os seus sentidos a escutá-lo com os mistérios da profecia ou a graça da conversão. Efectivamente está escrito: ‘Honra-me um canto de louvor e esse é o caminho pelo qual lhe mostrarei a salvação de Deus’ (Sal 49, 23). O que em latim soa “*salutare*”, quer dizer, “salvação” em hebraico diz-se “*Jesus*”. Por isso, no canto de louvor, é criado um caminho, pelo qual Jesus se pode revelar pois quando, através do canto dos salmos, se derrama em nós a verdadeira contrição, abre-se também uma estrada, nas profundezas do coração, em cujo final se chega a Jesus”. Esta deverá ser a referência fundamental e primeira para uma abordagem da música e foi-o, de facto e sempre, para uma Igreja que, ao longo dos tempos, procurou “ir à conquista da sua música”, rodeada de contrariedades e enfrentando sempre novos desafios.

O que hoje se passa, sabemos bem, não é excepção: continuamos esse esforço de conquista que vem de há séculos. O caminho que fomos fazendo ao longo da história da música sacra, deu-nos conta desse esforço de conquista; aqueles géneros musicais que são hoje apresentados como paradigmas da música sacra são, afinal, o fruto lentamente amadurecido de um longo esforço de procura e uma das maiores e mais difíceis conquistas. Ao contrário do que uma certa cultura superficial pretendeu afirmar durante algum tempo, o canto gregoriano não é uma realidade mítica, um dom caído do céu, perfeitamente acabado, mas é resultante de mais de oito séculos de esforços, de avanços e recuos, numa tradição oral e numa prática litúrgica e musical que as possibilidades da notação haveriam de trazer até nós, já em elevado estado de perfeição, sim, mas não sem revelar algumas reconhecidas limitações.

O mesmo se diga da polifonia: a *escola romana* do séc. XVI, apresentada a partir do séc. XIX, como paradigma da arte polifónica sacra, e o seu mais significativo representante Giovanni Pierluigi da Palestrina, não surgiram “ex nihilo”, num determinado e feliz momento de inspiração histórica e musical. Desde as primeiras experiências nas escolas monásticas, talvez em Saint Martial de Limoges, em Santiago de Compostela, passando pela Catedral de Notre Dame de Paris, continuando seus desenvolvimentos à volta da corte pontifícia de Avinhão, passando de seguida para a região da Flandres, em resultado de movimentações políticas, sociais e militares que marcaram o séc. XV, não sem os desenvolvimentos e influências quer das ilhas britânicas quer de outros pontos da Europa, chegamos novamente a Roma, acompanhando o regresso dos Papas, e abrindo já as portas aos ideais humanistas que por sua vez escancararam as portas à invasão da profanidade, comprometendo

seriamente as anteriores conquistas da música de Igreja. Com tudo isto, tinham passado mais de três séculos.

Trata-se, por isso, de uma arte musical profundamente burilada pelo tempo e pela prática litúrgica, fortalecida pelos combates contra as ameaças de uma modernidade que sempre trazia consigo elementos notórios de profanidade juntamente com tantas outras possibilidades técnicas e estéticas que muito haveriam de enriquecer o repertório sagrado. Quando se fala de tradição na música sacra entende-se a sua inquestionável ligação ao texto sagrado, à acção litúrgica e, nesse campo, tanto o Canto Gregoriano como a polifonia romana são exemplares. Mas note-se: o Canto Gregoriano teve de libertar-se também de alguns exageros, nomeadamente do “romano antigo”, muito marcado pela tentação do exibicionismo vocal, para encontrar algum equilíbrio quer com os textos quer com a acção litúrgica; basta recordar a exuberância dos *Versículos de Ofertório* para compreender como já noutros tempos se fazia sentir o influxo dos “cantores” que tinham que ser bons profissionais.

E, no que toca à polifonia, não foi também Palestrina sujeito aos cânones da simplicidade e clareza dos textos, emanados do Concílio de Trento, ao ponto de retocar algumas das suas obras, incluindo a célebre *Missa Papae Marcelli*, que foi recuperar de uma outra baseada na canção “*L’Homme armé*”? É por isso que valem as sábias palavras de Bento XVI quando recentemente se referia à relação entre a tradição e a criatividade: “a polifonia sacra, em particular a chamada *escola romana*, constitui uma herança que deve ser preservada com solicitude, mantida viva e dada conhecer, em benefício não só dos estudiosos e dos cultores, mas da comunidade eclesial no seu conjunto, para a qual constitui um inestimável património espiritual, artístico e cultural. Trata-se de uma escola polifónica que se distinguiu sempre pela orientação centrada no canto puro, sem acompanhamento de instrumentos. Uma actualização autêntica da música sacra só pode ser feita em continuidade com a grande tradição do passado, do canto gregoriano e da polifonia sacra. Por isso, no campo musical, assim como no das outras formas artísticas, a comunidade eclesial sempre promoveu e apoiou quantos procuram novas formas expressivas sem renegar o passado, a história do espírito humano, que é também história do seu diálogo com Deus”.¹⁰

¹⁰ BENTO XVI, *Discurso aos membros da Fundação Domenico Bartolucci*, em 24 de Junho de 2006. Nesse concerto foram executadas pelo coro da Fundação, obras de Palestrina (séc. XVI) e de Domenico Bartolucci (séc. XX) numa demonstração de unidade estilística, mas também de novidade de linguagem, sempre na fidelidade aos princípios da música sacra.

MÚSICA SACRA	MÚSICA POPULAR
Música comunitária • Dos que crêem e celebram a sua fé • Assenta na vida das pessoas • Simples, mas autêntica e não banal • Para servir a comunidade • Responde ao sentir do povo • Criada como fruto de inspiração • Verdade, desprendimento, espiritualidade	Música de massas • Para encher espaços: estádios, recintos • Cria um "estilo" de vida para o consumidor • Estandardizada, artificial, banal • Produzida para vender • Provoca e responde à procura • Produzida "em série" • Lucro, produção, mediocridade
Tradição • Repertório amadurecido pelo tempo • Marcada pelos desafios da história • Marcada pelas lutas com a profanidade • Tendência para a simplicidade • Tende ao anonimato na comunidade • Procura o progresso sem ruptura	Modernidade • Produto realizado e improvisado • Não resiste aos desafios e contrariedades • Marcada pelas cedências à profanidade • Tendência para a exibição e complexidade • Tende à afirmação do indivíduo • Procura a ruptura por si mesma

2.3 E que música sacra para o futuro?

A pergunta surge espontânea: que poderia dar à música sacra aquele património mais recente, consentâneo com a cultura moderna, ainda que consciente dos seus limites? Uma palavra esclarecida de Bruno Forte poderão representar o lançar de uma ponte entre a música sacra e a modernidade; de facto: “precisaríamos de chegar a uma música que – sem preconceituosamente renunciar à tonalidade, mas também sem se esclerotizar em si mesma – saiba procurar vias expressivas que comuniquem a mensagem de abertura, novidade e liberdade que é própria da acção do Espírito de Deus na história, uma semelhante forma musical – de que poderemos considerar exemplo obras como as de Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki o Gyorgy Ligeti – poderia veicular, no âmbito da experiência do sagrado, o rosto transgressivo e libertador do mistério divino, estabelecendo uma analogia de linguagem entre o agir imprevisível e indedutível do Espírito que sopra onde quer, e a docilidade ao mesmo Espírito por parte de um coração crente e de uma comunidade aberta às suas obras, para além de qualquer esclerose e prisão ao já alcançado.

Uma música assim não transmite certamente a clássica ideia de beleza, como presença do Todo no fragmento pelo caminho da harmonia ou de normais relações numéricas, mas poderia veicular a ideia, não menos plena de beleza, por meio da qual o Todo irrompe no fragmento, e este se abre ao abismo da indizível Totalidade, pela via da

interrupção, da negação, da surpresa, do silêncio, não menos que pela via da harmonia, da medida e da relação, sem preconceituosamente excluir estes últimos. Uma tal expressão poderia resultar em ajuda à inquieta consciência da era pós-moderna, fazendo colher, no próprio naufrágio das certezas, uma possível nova abertura a uma certeza não ideológica nem consolatória, mas autêntica e libertadora: a de nos reconhecermos acolhidos numa mais alta e abissal protecção, onde a interrupção e o silêncio não dizem menos que a palavra”.¹¹

3. A Música e a Liturgia

Assentes num processo de evolução histórica e numa elaboração cimentada pela experiência de séculos, as linhas que orientam hoje a doutrina da Igreja sobre a música sacra têm em conta um pressuposto fundamental: *o ponto de partida para um conceito de música litúrgica é o próprio mistério da salvação* que se celebra na mesma liturgia, enquanto acontecimento vivo que santifica os homens e presta culto a Deus Pai. Quer dizer que o mais importante, ao tratarmos de música litúrgica, é a realidade que se celebra e não propriamente a qualidade estética da música que se executa, se bem que essa não deva nunca ser posta de lado

Tradicionalmente, ao falar de música para a liturgia, fala-se de música “sacra”. A fronteira entre o sacro e o profano, no que diz respeito à linguagem musical, é bem mais difícil de definir que em outros campos da cultura e da actividade humana, como teremos ocasião de ver. A própria História da Música nos dá conta desse facto e da forma como os compositores, ao longo dos tempos, foram capazes de transpor essa fronteira, não se libertando, por vezes, de perigosos equívocos. Esclareçamos então um pouco alguns conceitos:

3.1. Música “religiosa”

Designaremos como “religiosa” toda a música que reveste um conteúdo religioso, embora não tenha uma finalidade cultural, pastoral ou catequética, mas apenas artística. Poderíamos colocar aqui toda a música de temática bíblica ou religiosa, tanto de carácter *clássico* como mais ligeiro. O drama litúrgico medieval, as representações sacras e autos populares, são dotados de música que poderemos apelar de religiosa pois apresenta conteúdos de dimensões religiosas. Nesse contexto poderíamos situar o

¹¹ BRUNO FORTE, *La porta della bellezza. Per una estetica teologica*, Ed. Morcelliana, Brescia, 1999.

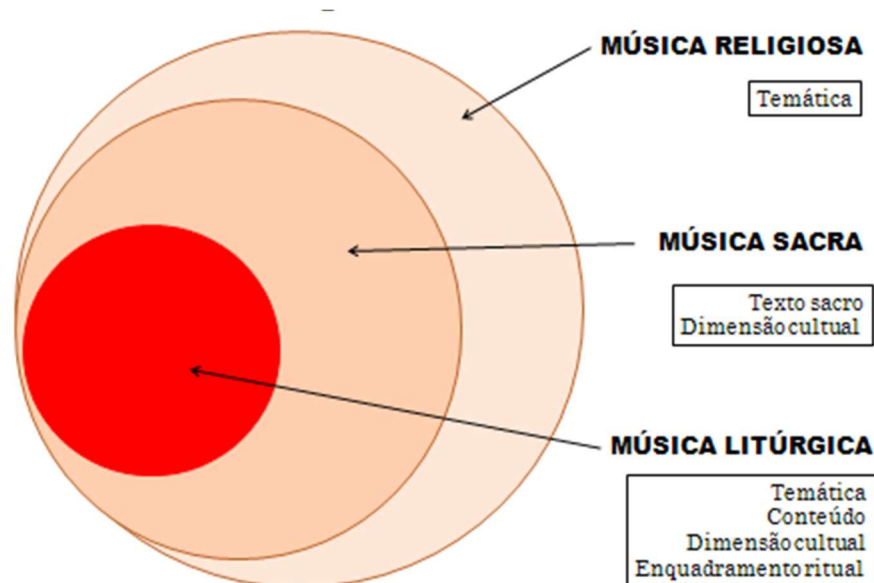
género *Oratório* onde as histórias bíblicas e hagiográficas são o ponto de referência indo das mais simples às mais elaboradas. Do *Messias* de Haendel à ópera rock *Jesus Christ Superstar* vai um grande passo, mas a temática é idêntica.

3.2 Música “sacra”

Por seu lado, o conceito de “música sacra” envolve uma dimensão e um conteúdo relacionados directamente com o culto, particularmente o culto cristão, com os seus textos e com o ritual propriamente dito. A expressão da beleza e da bondade de Deus e das coisas santas é também particular desta música. Mas o texto não é tudo. Pode acontecer que, mesmo com o texto litúrgico, tanto a nível de estrutura e organização interna da obra como a nível de enquadramento de execução, esta música não caiba numa função ritual ou numa acção celebrativa; por exemplo a *Missa* de Leonard Bernstein é uma peça de teatro no estilo do “music hall” e a *Missa de Liverpool* de Pierre Henry não é mais que a mera exploração da sonoridade das palavras do texto do Ordinário da Missa. Permanece hoje confinada a este tipo de “sacra” muita música que foi criada para o culto divino e que, noutros tempos, nele se podia enquadrar, pelo menos em certas circunstâncias, tornando-se hoje impraticável. *Missas de Requiem* e missas solenes de grandes proporções como *Missa em Si menor* de J.S. Bach ou a *Missa Solemnis* de L. Van Beethoven cuja parte cantada ultrapassa as duas horas, no primeiro caso e a hora e meia no segundo, são exemplos disso.

3.3 Música litúrgica

O conceito de música litúrgica é mais restrito ainda e decorre fundamentalmente da reforma conciliar. A música litúrgica tem como objectivo fundamental “a participação que se actua no diálogo entre Deus e o seu povo, diálogo que se realiza na escuta da palavra, no canto e na oração”. A música para ser litúrgica deve *enquadrar-se no contexto mais vasto e importante da acção litúrgica*, pelo que a *Instr. "Musicam Sacram"* apresenta a música litúrgica como tendo de ser dotada de um conjunto de qualidades que a definem como tal e que apresentaremos desenvolvidamente mais tarde.



4. Conclusão

Como se pode ver, com as mudanças de paradigma da acção litúrgica e da sua música, preconizadas pela *reforma conciliar*, nova etapa se iniciou na conquista de uma música adequada à liturgia. Daí vem a conhecida e nem sempre compreendida distinção entre música “sacra” e música “litúrgica”, na medida em que muitos dos compositores e cultores da música litúrgica continuam a falar apenas em termos de “música sacra” que o é efectivamente, quando para o conceito de sacralidade no contexto da liturgia se exige algo mais: a relação directa com o rito e com a “actuosa participatio”.¹² Nesse sentido vão as orientações que adiante veremos e que apresentamos agora sintetizadas pela *Instrução “Musicam Sacram”*: “A acção litúrgica adquire uma forma mais nobre quando se realiza com canto: cada um dos ministros desempenha a sua função própria e o povo participa nela. Desta maneira, a oração toma uma forma mais penetrante; o mistério da sagrada Liturgia e o seu carácter hierárquico manifestam-se mais claramente; mediante a união das vozes alcança-se uma mais profunda união dos corações; pela beleza do sagrado, mais facilmente o espírito se eleva ao invisível;

¹² É certo que muitos dos que continuam a insistir numa dimensão litúrgica do repertório tradicional sacro, nomeadamente as grandes obras do repertório musical, falam de *actuosa participatio* em termos de participação “passiva” ou participação pelo ouvido. Não deixando de ser verdade tal conceito, é importante que não sirva mais para justificar preconceitos e para salvaguardar direitos do que para facilitar uma maior qualidade na liturgia, cuja solenidade não depende apenas da música. Tal como noutras coisas também aqui precisamos do justo equilíbrio.

finalmente, toda a celebração prefigura com mais clareza a Liturgia santa da nova Jerusalém. Os pastores de almas, portanto, hão-de esforçar-se por conseguir esta forma de celebração”.¹³

Isto porque, apesar da importância da música na acção litúrgica, não é dela que depende, ao contrário do que se dizia outrora, a solenidade desta. Efectivamente, “a verdadeira solenidade litúrgica não depende tanto de uma forma rebuscada de canto ou de um desenrolar magnífico 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 partes segundo a sua natureza própria. É certo que são para desejar uma forma mais rica de canto e um desenvolvimento mais solene das cerimónias onde haja meios para bem os realizar: mas tudo quanto possa contribuir para que se omita, se mude ou se realize indevidamente qualquer dos elementos da acção litúrgica, é contrário à sua verdadeira solenidade”.¹⁴

¹³ Instrução “*Musicam Sacram*”, n. 5.

¹⁴ *Idem*, n. 11.