

O SACRO E O PROFANO NA MÚSICA

UMA QUESTÃO FILOSÓFICA OU A CONSTATAÇÃO DE UM CONFLITO?

OBJECTIVOS:

- Conhecer os fundamentos de uma legislação sobre música sacra;
- Identificar exemplos de uma relação entre o sacro e o profano na música e a “conotação” como elemento determinante da mesma relação;
- Reconhecer a importância do ambiente social e cultural na definição da sacralidade da música.

No momento em que o primeiro grande documento sobre a música sacra dava origem a um movimento de renovação no seio da Igreja, a mesma música era sujeita aos mais fortes golpes das forças de des-sacralização que a envolviam agora numa crise ainda maior do que aquela que motivara a tomada de posição do Magistério com o *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*”. A questão da profanidade ou *sacralidade* da música sempre se colocou para músicos e ouvintes, mas foram os séc. XVIII e sobretudo o séc. XIX a trazer a campo esta questão, nomeadamente a partir de uma progressiva afirmação da música profana, facto que levou a Igreja a uma atitude de resistência anti-profana face à invasão ou ameaças de profanidade como nunca tinham existido. Foram estes os tempos de mais acentuados *abusos* nesta matéria pois é precisamente no séc. XVIII que começa a difundir-se, em reacção à música profana, a expressão “música sacra”.

Os primeiros a empregar esta expressão foram L. A. Muratori e M. Gerbert, liturgistas de renome, pertencentes a uma geração de grandes investigadores que, com seus estudos de índole erudita, prepararam as bases para as propostas do futuro movimento litúrgico. Foram estes liturgistas os primeiros a se insurgirem contra os abusos da pseudo-música sacra. Mesmo o movimento ceciliano, surgido no séc. XIX, irá

desenvolver-se sob o signo da “música sacra”, ao ponto de esta expressão marcar os títulos da maior parte das principais revistas cecilianas da Europa, de Ratisbona a Milão, Tolosa ou Gand, mesmo antes de a expressão estar oficialmente consagrada.

A primeira vez que um documento pontifício apresentou as características da música em termos de *santidade* foi precisamente aquele que se considera também a *magna carta* do movimento ceciliano: o *Motu Proprio* de São Pio X. Por seu lado, o maior mérito do movimento ceciliano, na sua luta por uma sacralidade ou santidade da música, foi o de ter tido uma clara percepção da *sintonia* que deve existir entre Liturgia e Música, sintonia essa que já contém implicitamente, mesmo que não ainda apresentada em formulações precisas (algo que os documentos mais recentes também não conseguiram), uma perspectiva positiva da *Música Sacra*.

Com a palavra *sintonia* não queremos dizer apenas non-dissonância, mas algo mais: ela supõe afinidade de intenções. A mera não-beligerância no confronto da música com a liturgia não é, de facto, suficiente. O movimento ceciliano ajudou automaticamente a notar a necessidade de uma aliança, mais, de uma subordinação da música à causa litúrgica, algo que seria consagrado com a expressão “serva da liturgia”.

1. Para um conceito de “Música sacra”

Lembra o teólogo Hans Kung que “na literatura do *movimento litúrgico*, encontram-se muitas vezes textos que falam de “ritos sacros”, “cerimónias sacras”, e de “música sacra”, como se fala de “língua sacra” e até de “espaço sacro”. Ora o significado deste adjectivo está quase sempre implícito ou é assumido como tal. No entanto, a ambiguidade desta posição é notória, tendo em conta o sofisma que a envolve. Quando um histórico do movimento litúrgico afirma que ‘entre o canto da Igreja e um concerto, vai a diferença que existe entre o sacro e o profano’, reconhece implicitamente tal distinção. Na igreja e num concerto pode ressoar o mesmo trecho musical, mas num caso fala-se de sacro e noutro fala-se de profano. Ora não é o trecho musical, em si mesmo, como não é a língua em si mesma que é sacro ou profano. O sacro não é, em primeiro lugar, o adjectivo que qualifica esta ou aquela mediação; o sacro é, antes, o substantivo da experiência religiosa do homem”.¹ Antes de podermos

¹ HANS KUNG, *Arte e problema del senso*, Ed. Queriniana, Brescia, 1988.

efectivamente falar de "música sacra" convirá esclarecer um pouco o que se entende por *sacro* na sua oposição a *profano*. Trata-se de uma terminologia que, na Sagrada Escritura assumia uma componente claramente sociológica, para além de religiosa, na medida em que o sacro designava tudo o que se relacionava com o povo, o templo, as coisas do templo ou pessoais na sua relação com Deus ou com o relacionamento com as coisas do divino. No entanto, também as realidades do Templo podiam ser envolvidas pela profanidade como se pode ver pelas denúncias tanto dos Profetas como do próprio Jesus.

O contraste entre a sacralidade e a profanidade é já assinalada no texto bíblico ao nível da própria música, a qual tanto pode representar uma forma sublime de louvor a Deus como uma forma escandalosa de degradação humana. É o que se pode ver pelo confronto entre os dois textos bíblicos que se seguem, numa linguagem quase paralela; enquanto no texto do profeta a música constitui o preenchimento de um dia de bêbados e degenerados, para o salmista representa uma forma de sacralização do dia:

Is 5, 11-12	Salmo 91 (90)
Ai dos que madrugam cedo para correr atrás das bebidas fortes, e à tarde se demoram até que o vinho os aqueça; Os seus banquetes se reduzem a cítaras e harpas, a tamborins e flautas, e vinho para as suas bebedeiras	É bom louvar o Senhor E cantar salmos ao vosso nome, ó Altíssimo Proclamar pela manhã a vossa bondade E durante a noite a vossa fidelidade Ao som da harpa e da lira E com as melodias da cítara.

1.1 O conceito de sagrado no mundo bíblico

Para os autores bíblicos, uma coisa era sagrada ou sacra na medida em que revelava uma relação com Deus, uma proveniência divina, ou então era destinada ou consagrada pelo homem a Deus, quer dizer, respeitava ao homem conferir a algo o carácter sacro pela consagração a Deus. No Novo Testamento, ao contrário, a sacralidade de algo vem-lhe da sua relação com Cristo, na medida em que nada há que, por si mesmo seja sagrado ou profano como se depreende da experiência de Pedro em Jope: “não chames impuro ao que Deus purificou” (Act 10, 9-16).² No mundo bíblico, as coisas são sagradas na medida em que, retiradas do mundo normal, ultrapassam a porta

² YVES-MARIE BLANCHARD, “Esiste il sacro nel Nuovo Testamento?” in *Ars Liturgica*, Ed Qiqajon, Bose, 2012, p. 29-55

(pro+fanum) para entrar no espaço sagrado; este é, de facto, o primeiro significado da palavra “sacro”. O termo hebraico שָׁדֵשׁ *qds* (*qadosh*) = “santo” deriva provavelmente do radical *qd* que significa “separar”, tal como o termo grego τέμενος (*témenos*) deriva de τέμνειν (*témnein*) “apartar”, e a palavra latina *sanctus* deriva de *sancire* que significa “fixar”, “desimpedir”. Daqui resulta que o “sacro” ou “sagrado”, no sentido cultural, é uma qualidade da criatura na medida em que esta é retirada ao uso *comum* (κοινή) e é orientada para Deus.

1.2 Dimensão positiva da música sacra

Sabemos que a ideia de uma música sacra se foi definindo ao longo dos tempos de uma forma negativa, quer dizer, denunciando, evitando, proibindo, tudo aquilo que era considerado “não-sacro”, ou “profano”, ao mesmo tempo que se apontavam as razões dessa classificação; disso nos dão conta já os escritos dos Padres da Igreja – apesar de São Paulo, antes, não ter falado tanto daquilo que se deveria evitar, mas daquilo que se deveria cantar: salmos, hinos e cânticos espirituais – no que foram secundados pelos primeiros documentos dos Pontífices, a começar com João XXII, no séc. XIV denunciando os “desvios” da polifonia construída segundo os princípios da “ars nova”. E já no séc. XX, mesmo que tenha procurado indicar algumas características e géneros de música sacra, S. Pio X não foi mais longe no que respeita a uma definição propriamente dita da música sacra.

Pertenceu ao Concílio Vaticano II o mérito de apresentar, de uma forma positiva e mais clara, as condições para uma música ser considerada sacra: “A música sacra será tanto mais *santa* quanto mais estritamente estiver unida à acção litúrgica, tanto exprimindo mais docemente a oração como favorecendo a unanimidade, ou enriquecendo de maior solenidade os ritos sagrados”.³ Como se pode ver, também não estamos perante uma novidade total, na medida em que já o *Motu Proprio* de S. Pio X, no primeiro parágrafo do *Motu Proprio*, colocara em relevo tal função positiva da música sacra, sobretudo pelo seu poder de dar mais valor à palavra.

1.3 Dimensão negativa da música sacra

Mesmo que a liturgia pós-conciliar tenha especialmente em vista a função positiva da

³ CONCÍLIO VATICANO II, *Const. “Sacrosanctum Concilium”*, n. 112.

música sacra, que deve contribuir com a sua influência para criar um ambiente devoto e para estimular os cristãos a se unirem a toda a comunidade por meio do canto, não pode perder de vista a necessidade de manter a sua música longe de toda e qualquer contaminação ou profanidade. Basta olhar a estas indicações da *Instrução “Musicam Sacram”* de 1967: “Tenha-se especial cuidado em *evitar* que, sob as aparências de solenidade, seja introduzido nas celebrações o que quer que seja de *profano*” (n. 43); ou “os instrumentos que, segundo o parecer e uso comum, são próprios da música *profana*, sejam mantidos completamente *fora* de toda e qualquer acção litúrgica e dos exercícios piedosos” (n. 63). Esta ruptura com tudo o que é profano encontrou confirmação num recente documento que contém as norms que regulam a tradução do *Graduale simplex* em várias línguas que, no n. 2, al. c), relativo ao canto coloca como condição: *remota tamen quavis profana ac saeculari modulatione* [afaste-se toda e qualquer expressão *profana* ou mundana]. Esta perspectiva de rejeição de tudo o que é mundano constitui, portanto, ainda hoje, a primeira condição para fazer música sacra. Não se trata de ser o elemento único (uma música perturbadora seria contraproducente mesmo não sendo profana), mas é uma primeira condição, da mesma forma que para se poderem lançar os fundamentos de um edifício, é preciso antes de mais retirar todos os detritos que impediriam o edifício de ter contacto com a terra firme.

NEGATIVA	POSITIVA
Tradicional	Recente
Denunciar... evitar... proibir	Propor... indicar... aconselhar
Insistir na profanidade	Insistir na sacralidade
Influenciada pela moda e gosto pessoal	Inspirada na acção sagrada
Pelos textos equívocos de sentido	Textos bíblicos ou litúrgicos
Por desviar a mente para o mundo	Conduzir a mente para Deus
Profanidade / dispersão	Sacralidade / Oração

2. Discernir a sacralidade ou a profanidade duma música

Em que critérios nos deveremos apoiar, para uma avaliação do carácter sacro ou profano da música? Rigorosamente, a sacralidade da música depende de diversos factores que ultrapassam a dimensão meramente técnica. Assumindo que a música não se torna sacra

pelo simples facto de “estar unida à acção litúrgica” ou, como diria São Tomás de Aquino, “estar ordenada ao culto divino”, mas por esse meio se tornará “mais santa”, para usarmos a terminologia da Constituição conciliar, a questão da *sacralidade* da música tem mais a ver com conotações de ordem sociológica do que de ordem técnica ou espiritual. Tal como “o que faz de uma igreja uma igreja, não o decide o arquitecto”, na expressão de Josef Pieper, também não é o compositor que “faz de uma música uma música sacra”.

A História da Música oferece-nos alguns dados que poderão mesmo parecer desconcertantes para a nossa mentalidade actual: não são apenas as músicas executadas ou providas de ambientes exteriores à Igreja que revelam características que hoje consideramos profanas, como a dança, a predominância do elemento rítmico, ou mesmo um certo ruído característico dos instrumentos de percussão e outros. Sabe-se que a música de igreja, em determinados momentos rituais ou celebrativos, englobou tais recursos, durante muitos séculos, mesmo que a dança nunca tenha verdadeiramente feito parte da liturgia católica, e tenha sempre havido algumas reservas aos instrumentos ruidosos, nomeadamente (passe-se!) o órgão que, nos seus começos, era apenas um simples auxiliar de ensaios. Tudo vai depender, em grande parte, dos conceitos de oração, de culto, de rito e das suas formas de expressão ao longo dos tempos e, portanto, a música sacra não poderá também ser hoje afastada desses conceitos.⁴

Ao contrário do que acontece nos dias de hoje, e no mundo ocidental, em tempos mais recuados, a música sacra não se destinava a fazer o cristão recolher-se sobre si mesmo, mas pretendia provocar precisamente o contrário: arrancá-lo de si mesmo, tirá-lo para fora do seu mundo interior e pessoal, diríamos, individualista, para não dizermos profano.⁵ Foi por isso que, às vozes radicalmente discordantes de alguns Padres como Santo Atanásio ou S. João Crisóstomo se contrapunham as dúvidas de um Santo Agostinho e notamos nesses tempos uma prática musical mais ou menos hesitante. O órgão foi, na sua origem, um instrumento profano, inclusive condenado pela Igreja, ao passo que algumas danças rituais integravam determinados momentos da liturgia tradicional, em mosteiros como Saint Marcial de Limoges; encontramos, ainda hoje,

⁴ Tivemos já oportunidade de abordar a questão do critério estético como referência para a música litúrgica numa conferência sobre “*O Canto litúrgico, expressão sublime do Diálogo com Deus e com os homens*”.

⁵ Cfr. JACQUES CHAILLEY, *40 000 ans de Musique*, Ed. Aujourd' hui, 1976, p. 83. Ver os capítulos 9 e 10 desta obra que se referem mais directamente ao assunto.

vestígios dessa prática ancestral da dança ritual nas celebrações do "Corpus Christi" em Sevilha ou em manifestações populares entretanto colocadas no exterior do templo como a *Dança do Rei David* ou o caminhar pausado e ritmado nas procissões, característico de algumas regiões da Europa. Considerar a música sacra como “algo que convida ao recolhimento” é próprio de tempos recentes, do século XIX mais concretamente...

A prática cristã orientada para a interioridade e a contemplação rondará o século XVII, bastando para tal olhar as representações dos Santos e da Virgem Maria: anteriormente ao século XVII, recorda Jacques Chailley, “o êxtase projecta-os para a frente, de mãos abertas, o corpo distendido e com os olhos fixos no alto num ponto preciso da sua visão e não perdidos no vazio de uma imagem interior. Poderemos assegurar que, pelo menos durante o primeiro milénio, a música da igreja cristã é uma *música activa*”.⁶ Foi o desenrolar da História, o sentir do próprio homem, o consolidar de uma cultura, a definir, melhor ou pior, as fronteiras entre o sacro e do profano ou, pelo menos, a exigir uma distinção que antes não se julgaria essencial ou necessária.

3. A definição de uma música sacra

A acção de São Pio X, na procura de uma música que recuperasse a aliança do passado entre a música e a fé cristã, orientou-se no sentido de um retorno às fontes da música de Igreja e, ao mesmo tempo que definia as qualidades da mesma – *santa, verdadeira e universal* –, apresentava como referência, alguns géneros considerados aceitáveis: o canto gregoriano e a polifonia renascentista. Esta opção um tanto restrita originou uma mitização de géneros musicais, provocou algumas tomadas de posição tendencialmente fundamentalistas e favoreceu uma produção litúrgico-musical que, por vezes, não passava fasquia da banalidade. Por outro lado, sendo verdade que deste documento papal resultou um considerável incremento na qualidade da música que se cantava nas igrejas, não evitou também um progressivo divórcio entre os compositores de reconhecida qualidade artística e a música sacra.⁷

⁶ JACQUES CHAILLEY, *idem*. p. 90.

⁷ É certo que S. Pio X advogava uma abertura ao que ele chamava “música moderna” ou seja a música que se fazia no seu tempo, mas chamava mais uma vez a atenção para o facto de que a música que mais se afastava do estilo da música sacra era a música de ópera: “Entre os vários géneros de música moderna, aquele que parece menos adequado às funções do culto é o estilo teatral que esteve em voga durante o século passado, particularmente na Itália. Por sua própria natureza, esse canto representa a máxima

3.1 Tendências na definição da sacralidade

O problema agudizado ao tempo de São Pio X e cujas consequências se fazem ainda notar tem a ver com uma realidade que foi abordada, na sua componente teológica, por Joseph Ratzinger em vários dos seus escritos. Segundo ele, por um lado, existe um *funcionalismo puritano* que aponta para uma concepção da liturgia em sentido puramente pragmático: o evento litúrgico deve ser, dizem, liberto do carácter cultural e retornar ao seu simples ponto de partida, um banquete comunitário. Esta posição está muito próxima de uma leitura errada do princípio da *participatio actuosa*, introduzido por São Pio X e promovido largamente pela *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*. Para muita gente, a participação activa corresponde a “uma igual actividade de todos os que estão presentes na liturgia”, o que não deixa grande espaço à música que tenha um valor artístico mais elevado e é cantada por um coro ou da *schola*; e por vezes implica mesmo o uso dos instrumentos musicais clássicos. De acordo com esta perspectiva, apenas seria lícito o canto da assembleia, considerado apenas “na base da sua funcionalidade, quer dizer, na base da sua capacidade de criar e activar uma comunidade”²⁵.

De sentido inverso, há também um *funcionalismo da adaptação*, que conduziu ao aparecimento de novas formas de coros e grupos instrumentais que executam uma música “religiosa” inspirada no ‘jazz’ e na ‘pop music’. O curioso é que, ironicamente, estes novos *conjuntos musicais* que se propõem entrar, e entraram, na liturgia como expressão e meios de participação do povo acabam por ser mais elitistas que os antigos coros de igreja. Estas novas músicas são menos adequadas ao culto porque orientadas para uma experiência de alucinação e embriaguez como acontecia em certos cultos pagãos de sabor dionisíaco. Basta atender ao fenómeno “litúrgico” dos grandes concertos “rock” mobilizando enormes assembleias ao ponto de encherem estádios de futebol ou parques. E mesmo que, no espaço litúrgico, não entremos directamente no ambiente de profanidade vivido em tais espectáculos ou festivais dos parques e estádios, o espírito presente em muitas actuações de grupos inseridos na liturgia não consegue ir muito além do espírito que anima os festivais: exibição, rebeldia, provocação, afirmação de si, etc.

oposição ao canto gregoriano e à polifonia clássica e, por isso, também às mais importantes leis da música sacra” (SÃO PIO X, *Motu Proprio “Tra le sollicitudini”*, n. 6).

Ora o que se pretende em termos de arte e música sacra é uma utilização que favoreça a ritualidade, a dimensão litúrgica, a participação comunitária, ou seja, uma *funcionalidade*, que não feda da seriedade e sacralidade que deve envolver a música utilizada na liturgia, de acordo com o que sintetizamos no quadro seguinte.⁸

	FUNCIONALISMO LITÚRGICO	FUNCIONALIDADE
LITURGIA	Pragmatismo: uma liturgia que agrade Liturgia sem ritualidade Espontaneidade e improvisação Liturgia como reunião familiar Actividade e ocupação de todos	Liturgia que seja acto de louvor de quem crê Ritualidade e acção orientada Criatividade a partir da proposta ritual Liturgia como celebração da presença de Deus Participação segundo ministérios e funções
MÚSICA	Música que chame as pessoas Música em função de quem canta Música reduzida ao nível da assembleia Música por grupos ou conjuntos	Música dos que responderam à chamada Música em função de quem celebra Música a diversos níveis: solo, coro, assembleia Música em função do acto celebrativo

3.2 Factores de sacralização da música:

Tal como acontece com outras formas de arte, são diversos os factores que entram na criação de uma obra de música sacra: a fé do artista, a intenção de quem faz ou manda fazer, a fé do povo, a cultura e dimensão religiosa do mesmo, o sentido comunitário, etc. Mesmo que permaneça sempre algo de expressão pessoal ou individual, a música sacra deve sempre tender para a tradução de uma realidade que vai para além dos limites da individualidade humana. Uma música religiosa torna-se sacra, na medida em que se orienta para o mundo do sagrado não no sentido de uma categoria indefinida, mas como liturgia, como culto concreto, no caso da liturgia cristã. E esta liturgia deve ser vista nos termos em que a define a *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, n. 7: “exercício da função sacerdotal de Cristo, [em que] os sinais sensíveis significam e, cada um à sua maneira, realizam a santificação dos homens; nela, o Corpo Místico de Jesus Cristo – cabeça e membros – presta a Deus o culto público integral”.⁹

⁸ Voltaremos mais tarde à questão da *funcionalidade na música sacra*, a qual envolve diversos parâmetros e não apenas a música ou o texto.

⁹ Definição retomada pelo *Código de Direito Canónico*, can. 834.

3.3 Alguns exemplos de “sacralização” da música

É conhecido o facto de muitos salmos bíblicos trazerem indicações que apontam para a utilização de canções como referência musical; tal é o caso de “sobre a ária da cerva da aurora”, o que não quer dizer que se tratasse de referências reconhecidamente profanas. Nas comunidades cristãs primitivas tal processo terá sido utilizado pelos herejes e depois assumido por Santo Ambrósio, numa linguagem musical extremamente simples. Na Idade Média assistiu-se ao movimento contrário ou seja o da profanação de cantos sacros quer pela utilização das melodias em textos lascivos quer pela técnica do *contrafactum* em que a melodia litúrgica era transformada em canção profana. O Renascimento musical trouxe uma nova viragem no processo e provavelmente o mais conseguido: foi, no mundo católico, a prática da “missa-canção” depois transformada em *Missa “Sine Nomine”*, em obras hoje reconhecidas como Missas “De L’Homme Armé”, “Nasce la gioia mia”, “Sousanne un jour”, “Io sono abbandonata”, “La Bataille” ou “Sur le pont d’Avignon”; no mundo protestante a utilização de canções como base da elaboração de *Corais* como “Insbruck ich muss dic lassen” em “O Welt ich muss dic lassen”, “Ah vous dirais-je maman” em “O Lamm Gottes unshuldich”, “L’ innamorato” em “In dir ist Freude” ou “Mein gemuth it mir verwirret” em “O Haupt voll Blut und Wunden”; temos ainda a construção dos *Salmos* calvinistas com a estrutura da “chanson parisienne”. Os organistas tocavam *Variações* sobre o “Canto do Cavaleiro” sobre “Guardame las vacas”, “Sulla Aria de Monicha” ou sobre “Coisas tiradas da Susana”. No período barroco são as canções de Natal que dão origem a um género musical francês – o “Noel” – uma espécie de suite baseada em melodias tradicionais por compositores como Louis-Claude Daquin ou Michel Corrette, como mais tarde acontecerá em *Variations sur un Noel* de Marcel Dupré. Wolfgang Amadeus Mozart utilizará elementos das suas *Missas* como árias de ópera, de que são exemplo o Kyrie da *Missa da Coroação* na Ária “Como scoglio” de *Così fan tutte* ou o Agnus Dei na Ária “Dove sono i bei momenti” de *As Bodas de Fígaro*. Um processo parecido de sacralização, consagrado por um tal nível de uso que fez esquecer o contexto original é o do *Prelúdio em Dó Maior* de Bach que se transforma na *Ave Maria* de Gounod, um andamento da *Suite Arlesienne* de Bizet que se transforma num *Agnus Dei*, o Lied “*Hellen’s Gesang III*” de Schubert que se transforma na *Ave Maria* de Schubert, o *Adagio para cordas* de Samuel Barber que se transforma em *Agnus Dei*, já para não falarmos da música instrumental com o *Adagio* de Albinoni, *Largo de Xerxes* de

Haendel, *Ária da Suite em Ré Maior* de Bach ou as *Marchas Nupciais* de Mendelssohn e Wagner que invadiram sem grandes problemas a liturgia nupcial. Recentemente, o exemplo mais conseguido na utilização do folclore como referência musical litúrgica, além de uma experiência mais ou menos conseguida no nosso país com cânticos alentejanos,¹⁰ é a *Missa Gállica* de Bernard Lallement, nomeadamente para quem não identifica de imediato as conções originais que, por sinal, vem indicadas na partitura.

4. Conclusão

A respeito do próprio conhecimento de Deus, procurado pela teologia ou mesmo pela filosofia, Santo Agostinho alertava para o facto de que “se compreendes, não é Deus”, com o que pretendia afirmar a incapacidade radical da razão humana para abarcar a infinitude do mistério. No fundo, é o que se passa com a música sacra; deverá permanecer uma grande dose de mistério naquilo que define a música sacra até porque ela é chamada a exprimir, a tornar mais presentes os mistérios da fé, e, por isso mesmo, é necessário que o artista escute a Igreja, se integre no sentir da comunidade, verdadeiro sujeito da mesma fé. É ao Magistério da Igreja que cabe a responsabilidade e o direito de estabelecer critérios que definam uma determinada música como “sacra”. É este facto que fundamenta a existência de algumas normas acerca da música sacra e justifica as determinações que, de uma forma ou de outra, foram emanando dos responsáveis da Igreja em matéria de música, assunto que abordarmos de seguida.

¹⁰ Realizada pelos padres António Aparício e António Cartageno.