

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS SOBRE A MÚSICA SACRA

LINHA CONDUTORA DO CONTEÚDO DOS PRINCIPAIS DOCUMENTOS

OBJECTIVOS:

- Conhecer os principais documentos sobre a música sacra ao longo dos tempos e seu contexto histórico-litúrgico;
- Identificar as problemáticas litúrgico-musicais que lhes deram origem e as propostas dos mesmos documentos;
- Definir uma linha de orientação da Igreja a respeito da sua música a partir dos documentos referidos;
- Situar a doutrina do Concílio Vaticano II no contexto da legislação anterior e das posições posteriores assumidas pelos pontífices.

Uma leitura mais atenta dos principais documentos da Igreja acerca da música sacra que, de uma forma ou de outra, já fomos referindo nos textos anteriores permite-nos identificar um conjunto de elementos formadores de uma linha de pensamento cuja coerência acaba por constituir a definição de música sacra. Sendo verdade que a intervenção dos diferentes Pontífices foi motivada por situações anormais no comportamento de músicos e cantores, também é verdade que tal reacção e intervenção acabou por ajudar a elencar um conjunto de critérios e qualidades que possibilitaram aos documentos mais recentes uma visão mais clara sobre este assunto.

Agora é o momento de fazermos uma leitura dos principais documentos da Igreja, a saber: João XXII, *Bula “Docta Sanctorum Patrum”* (1325); Concílio de Trento: *Decreto “De conservandis et vitandis”* (1562); Bento XIV, *Carta “Annus qui hunc”* (1750); Sagrada Congregação dos Ritos, *“Regulamento sobre a Música Sacra”* (1894); Pio X, *Motu próprio “Tra le sollecitudini”* (1903); Pio XI, *Constituição “Divini cultus sanctitatem”* (1928); Pio XII, *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* (1955); Sagrada Congregação dos Ritos, *Instrução “De musica sacra et de sacra liturgia”* (1958); Concílio Vaticano II, *Constituição “Sacrosanctum Concilium”* (1963) e Sagrada Congregação para o Culto Divino, *Instrução. “Musicam Sacram”* (1967).

Mais pastorais e até teológicos uns, mais normativos outros, todos eles representam, a seu modo, o pensamento e a preocupação da Igreja com a liturgia a sua música, tendo sempre como referência a dignidade do culto e o respeito pela Palavra de Deus. Uma ideia mais ou menos presente em todos, ou na maior parte, é o sentido de tradição, assinalado por uma frequente referência aos documentos anteriores, e sobretudo à doutrina dos Santos Padres, que foram os primeiros a se preocuparem com a dignidade do culto, quer no confronto com os cultos pagãos quer na afirmação da identidade da Igreja, tendo em conta o princípio “*lex orandi, lex credendi*”, quer dizer, “a lei do orar deve corresponder à lei do acreditar” como também pode acontecer quer “a lei do acreditar esclareça e faça evoluir a lei do orar”.¹

1. Documentos e elementos doutrinários mais significativos de cada um

1.1 JOÃO XXII, Bula “Docta Sanctorum Patrum” (1325)

O uso da palavra “Decreto” logo no início do documento não tem um sentido estritamente jurídico porque não houve decretos até então, mas o sentido de assumir com certeza e afirmar uma doutrina, no caso, “a seriedade dos ofícios e a delicada forma de cantar”. Fala particularmente do canto da salmodia segundo os tons tradicionais que é agora posto em causa por uma nova forma de cantar: novas notas (polifonia), nova forma de medir (mensuralismo) e novo estilo (hocquetus), para além de “correrem sem descanso”) usando valores mais breves. No entanto assume uma dimensão claramente jurídica no discurso final, indo ao ponto de propor a aplicação de penas aos incumpridores da proibição de tais recursos. No entanto, até o próprio João XXII se haveria de converter a algumas conquistas da polifonia, nomeadamente para os dias de festa, em que admite alguma “consonância”.

1.2 Concílio de Trento, Decreto “De conservandis et vitandis”(1562)

Mais do que o *Decreto* propriamente dito é a intervenção dos Pares conciliares que conta, de onde se destacou, como sabemos, Frei Bartolomeu dos Mártires,

¹ Sobre este assunto curioso ver LEO SCHEFFCZYK, “Lex orandi lex credendi, La liturgia norma di fede”, in *Musica Spiritus Sancti Numine Sacra*, a cura di Gabriel Steinschulte, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, Ed. Livreria Editrice Vaticana, 2001, p. 37-51.

particularmente preocupado com o que se passava na Sé de Braga e na Colegiada de Guimarães.² Procura-se a clareza nas partes cantadas, e sobretudo pretende-se evitar a intrusão de elementos profanos, que sabemos serem derivados da utilização de canções como tema e de outros recursos nomeadamente na música de órgão. Por isso, com uma clareza que dispensa comentários o Concílio determina que “se proíba nas igrejas toda aquela música que contenha, no canto ou no órgão, coisas que sejam *lascivas* ou *impuras*, assim como toda a *conduta secular* (modo de vestir, movimentos, comportamentos no coro), convenções inúteis, e conseqüentemente profanas, *passos*, *estrondos*, e *vozearias*, para que, prevenido este facto, pareça e possa com verdade “chamar-se casa de oração, a casa do Senhor”.³

1.3 Alexandre VII, Constituição “*Piae sollicitudinis studio*” (1657)

Um documento marcadamente jurídico, com uma linguagem forte e difícil, envolvendo penas de excomunhão e suspensão perpétua do mandato para responsáveis de Igrejas e para músicos que não obedeçam às normas emanadas desta *Constituição*. Dirige-se a todos, discriminadamente, os responsáveis por igrejas, oratórios, conventos, confrarias, etc., já que alguns destes não se consideravam sujeitos às orientações do Concílio de Trento, em virtude das célebres “isenções”, dispensas”, autonomias, etc. Podemos dizer que se trata de preparar o terreno e abordar as grandes questões que seriam tratadas por Bento XIV no documento seguinte, onde este é claramente citado e seguido. A questão fundamental é a da utilização de textos novos em motetes e outras músicas, ou mesmo a alteração dos textos da liturgia. A orientação de base é esta: que nada se use para além dos textos do *Missal* e do *Breviário* e se outros textos forem usados, mesmo da Sagrada Escritura ou dos Santos Padres, deverão ser previamente aprovados. Dedicar a maior parte do texto (quatro em cinco parágrafos) às questões jurídicas.

Um pequeno excerto da parte mais técnica, incluída no parágrafo 1. “*Não se permita o canto de quaisquer palavras para além do que se encontra prescrito no Breviário ou no Missal, para a festa do Santo, no ofício próprio ou no comum, ou que seja tirado de algum sítio além da Sagrada Escritura ou dos escritos dos Santos Padres, o que, (neste caso), deve ser previamente aprovado pelos responsáveis da Sagrada Congregação dos*

² Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “A Música na acção pastoral de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires” in *Cadernos Vianenses*, Tomo 33, 2003.

³ “A minha casa será chamada casa de oração para todos os povos” (Is 56,7 e Mt 21, 13)

Ritos, excluídas sempre aquelas músicas que revelem algo de profano em vez de imitarem as melodias do canto eclesiástico”.

Esta *Constituição* haveria de ser regulamentada por um *Edito* da Sagrada Congregação da Visita Apostólica (1665), que oferece uma interpretação muito clara e tem a novidade de determinar multas (de cem escudos) entre as penas a infligir aos prevaricadores. Dada a continuidade dos abusos que a *Constituição* alexandrina denunciava, um *Decreto* de Inocêncio XII (1692) usa uma linguagem ainda mais radical num Papa que chegou a mandar demolir teatros, tal era a influência destes na música e acção litúrgica e agora proibia os motetes na liturgia da missa e ofício...

1.4 Bento XIV, Carta “Annus qui hunc” (1749)

Trata-se do primeiro grande documento sobre a música sacra, escrito por ocasião do *Jubileu de 1750*, e com o objectivo de os peregrinos à cidade de Roma aí encontrarem um bom exemplo⁴ no que respeita ao arranjo das igrejas, à liturgia e à música sacra. Neste documento, o Papa fala da qualidade de execução do ofício divino (n.2), pelo que “o canto deve ser executado a uníssono e o coro deve ser dirigido por uma pessoa especialista no canto”; evoca como exemplo os ditos dos Santos Padres nomeadamente o próprio São Gregório Magno. Expressões como “mundano, profano ou teatral” são usadas para assinalar o que se deve evitar nas músicas em que o canto é acompanhado a órgão ou outros instrumentos” (n. 3 e 6-7),⁵ aceitando o uso, mas condenando o abuso; neste caso o Papa aponta já a diversidade de opiniões, que ele admite, apresentando variados testemunhos, a respeito da utilização de instrumentos a acompanhar o canto (n. 4), pese embora o exemplo da Capela Sistina como referência para o canto romano. De seguida, confessando “nada entender de música”, apesar se tratar, como é sabido, de um dos pontífices mais doutos da História da Igreja, afirma que se vai valer das opiniões respeitáveis de outros para dizer não só o que se deve cantar, mas que método de canto se deve utilizar. Assim, advoga a exclusão dos “*Motetes*” – reportando-se a

⁴ Exemplo que já vem dos tempos de Carlos Magno que pediu a Roma para lhe enviar cantores que ensinassem aos gauleses a forma de cantar dos romanos e que o Papa evoca na conclusão deste documento, no n. 14. Recordamos da história do Canto Gregoriano e a origem do repertório romano-franco.

⁵ No n. 13 refere-se ainda à prática de cantar *Árias* e *Recitativos*, muito usados no canto das Lamentações do Profeta Jeremias, cuja recitação é prescrita pela Igreja na Semana Santa.

João XXII,⁶ – e citando depois os escritores mais recentes que admitem o Motete, como é o caso do filósofo Suarez (n. 8) e nomeadamente a legitimação por meio da *Constituição Apostólica “Piae sollicitudinis”* de Alexandre VII, tendo-se chegado entretanto à proibição dos motetes por *Decreto* de Inocêncio XII. Perante tal disparidade de opiniões, e porque “tudo isto não era suficiente para atingir o fim pretendido” (n. 9), nota o Pontífice que, no seu tempo, se cantam, de facto, tais composições pelo que o mais importante é atender ao modo como se canta, que não deve ser o mesmo como se canta no teatro. Quer dizer: o crente, “escutando os cantos deles tire prazer e goze com os artifícios da música, se exalte com as melodias, com a música em si mesma⁷; experimente prazer pela suavidade das várias vozes, sem compreender, na maior parte das vezes, o exacto significado das palavras”. É que no caso da música sacra, “deve-se procurar antes de mais obter uma audição perfeita e fácil das palavras” no sentido de elevar as mentes para Deus.⁸

A partir do n. 10, fala da utilização do órgão e outros instrumentos: depois de consultados alguns especialistas, diz o Papa, assume que “com o órgão, se admitam apenas aqueles instrumentos que têm a função de reforçar e sustentar a voz dos cantores, como a cítara, o fagote, a viola de arco e o violino; serão então excluídos os timbales, trompas, trompetes, oboés, flautas e flautins, harpa, bandolim e outros instrumentos semelhantes que tornam a música teatral”⁹ (n. 11). No entanto, os instrumentos permitidos nunca deverão abafar as vozes nem, muito menos, distrair do

⁶ Será importante notar que o *Motete* no tempo de João XXII não era o Motete do séc. XVIII, mas era uma composição bastante elaborada do ponto de vista coral, solístico ou orquestral. Veja-se, a título de exemplo, o célebre *Motete “Exsultate jubilate”* de W.A. Mozart.

⁷ Adiante, no n. 13, volta ao assunto para repudiar a transformação dos Ofícios em concertos, em virtude da presença de cantores e instrumentistas nas capelas de algumas cidades em dias mais solenes.

⁸ A dignidade deste Pontífice vê-se no respeito com que cita tão considerável elenco de autores e evita o que não é simpático, não transcrevendo, mas remetendo para outra fonte a resposta que o Cardeal Capráncia deu ao Papa Nicolau V acerca da Capela Sistina. Já o dissemos noutro lugar, mas agora repetimos aqui: a Capela Sistina “parece um saco de porquinhos!”...

⁹ A controversa questão dos instrumentos musicais na *Encíclica “Annus qui hunc”* foi abordada por vários autores ao longo dos tempos e prende-se com a dificuldade do Papa em arranjar uma terminologia latina para instrumentos mais recentes. Por vezes é difícil saber a que se refere o Papa. Por isso, a linguagem aqui não é rigorosa apesar de a *Encíclica* ter sido publicada também numa versão italiana que seguimos. A este propósito ver o trabalho de PAULO CASTAGNA, “O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV”, in *Revista do Conservatório de Música*, UFPel, Pelotas, Dezembro de 2011, p. 1-31.

sentido dos textos (n. 12),¹⁰ sendo aceitável, embora com limites em termos de duração, a música meramente instrumental a que ele chama “sinfonias” (n. 13).

1.5 Sagrada Congregação dos Ritos, “Regulamento sobre a Música Sacra” (1894)

Vivia-se a confusão gerada pelas práticas musicais do séc. XVIII-XIX e também uma certa indefinição, por parte da Igreja, nomeadamente no respeitante à autenticidade das edições dos livros de canto litúrgico; iniciava-se já a reforma do canto gregoriano pelos monges de Solesmes e a qualidade dos seus trabalhos chocava com os direitos editoriais de Pustet em Ratisbona; surgiam, aqui e ali, reuniões e congressos que agitavam as águas e assustavam um pouco Roma. Era já o “movimento litúrgico” dando os primeiros passos. Este *Regulamento* não teve um grande impacto e pouco se fala dele porque, pouco depois, chegaria S. Pio X, mas a acção de Pio IX e sobretudo Leão XIII, que “confirmou e sancionou este *Regulamento*”, não será de descurar, pois estará na base do pensamento do Santo Pontífice como se pode ver.

Começa o *Regulamento* por referir algumas qualidades que definem a música sacra, seja ela o canto gregoriano seja a polifonia: “responder religiosamente ao significado do rito e das palavras, conduzir os fiéis à devoção e, portanto, ser digno da Casa de Deus” (n. 1), pelo que se encontra em sintonia com a doutrina anterior e anuncia os documentos seguintes. Referindo os géneros de música sacra admitidos como sendo o Canto Gregoriano e a Polifonia palestriniana (n. 2-3), e o canto “cromático” mais recente (n.4), desde que bem executados (n.5); na música de órgão, segue a mesma linha dos anteriores quase citando à letra a doutrina do Concílio de Trento e de Bento XIV: “o acompanhamento instrumental deve sustentar decorosamente o canto e não abafá-lo” (n. 6), sendo de evitar elementos profanos na música vocal ou instrumental (n. 9).

No número 10, condena a prática da omissão de palavras nos textos litúrgicos, algo que sabemos ser comum naquele tempo, sendo um exemplo disso as *missas* de Franz Schubert, bem como a divisão alterada dos versículos dos textos muito por causa da utilização de formas musicais da ópera como as árias (n. 11). Uma boa preparação se exige aos organistas, nomeadamente no momento de improvisar (n. 12) evitando o uso

¹⁰ Aqui o Papa compara o que ele chama “trilos” ao “hocquetus” de que falava João XXII, o que não parece muito correcto; deve, em meu entender, aludir ao vibrato das vozes e ao efeito dos trilos, que não será o mesmo do hocquetus, mas poderá estar próximo, se usado com exagero.

de músicas profanas como eram as Aberturas de Ópera e outras “marchas”, “galopes” e “bailados”.

Na segunda parte, o *Regulamento* fala da autoridade a ser exercida pelos Bispos que deverão inclusive aprovar a realização de congressos ou comités de discussão que não podem, no entanto, discutir este Regulamento (I), algo que se compreende por causa dos movimentos apontados acima; de seguida (II), fala-se da formação dos seminaristas no canto gregoriano – cantochão – mas “no que respeita aos outros géneros de música e à execução do órgão, não os tornem matéria de obrigação para os clérigos, a fim de não os distraírem dos estudos mais sérios aos quais se devem aplicar”,¹¹ o que é um pouco contraditório com a exigência de controlo do canto atribuído aos párocos e capelães (III). Compreende-se, por isso, a falta de autoridade de párocos e capelães no confronto com os músicos profissionais, que sempre se consideraram superiores mesmo a quem pode ter formação equivalente ou superior à deles, e a completa ineficácia destas orientações, mesmo que os párocos “valendo-se ainda, segundo o seu arbítrio e prudência, das penas canónicas contra os desobedientes” as quisessem implementar.

1.6 S. Pio X, Motu próprio “Tra le sollecitudini”, (1903);

Abordámos já por diversas vezes grande parte do conteúdo deste documento de referência para a história da música sacra¹² e, para os mais puristas, o único documento de referência, já que consideram os mais recentes como infiéis e traidores ao espírito do *Motu Proprio* que continuam a considerar insuperado e insuperável. Poderemos compreender agora o quanto esta proposta de São Pio X deve aos pontífices e mesmo a outros documentos anteriores acerca da música sacra, mas este tem, pelo menos, o mérito de abordar a questão de uma forma sistemática e abrangente, só comparável, na sua estrutura, à *Encíclica “Annus qui”* de Bento XIV, tendo a seu favor ainda o facto de São Pio X ter conhecimentos musicais ao contrário do seu sábio antecessor.

Não deixa de ser curioso que, tal como Bento XIV, o Papa S. Pio X assenta a motivação para este documento no “zelo pela casa de Deus”, referido logo na introdução com uma

¹¹ O curioso é que no meu tempo (pelos anos setenta) ainda havia essa ideia no Seminário e só era permitido estudar piano ou órgão a quem tivesse boas notas nas disciplinas obrigatórias. E eu, se quis estudar piano, tive que o fazer no tempo em que os outros jogavam futebol. Mas depois, como aliás o documento confirma, aproveitavam todos os nossos conhecimentos em matéria de música. Nesse aspecto não mudou nada em mais de cem anos.

¹² Desenvolvido na Sessão A-16 deste Curso: São Pio X e o *Motu Proprio*; Renovação da Música Sacra no séc. XX.

linguagem curiosa e claramente normativa: “Nada, pois, deve suceder no templo que perturbe ou, sequer, diminua a piedade e a devoção das fiéis, nada que dê justificado motivo de desgosto ou de escândalo, nada, sobretudo, que directamente ofenda o decoro e a santidade das sacras funções e seja, por isso, indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus”,¹³ mas irá centrar-se nos abusos em matéria de música sacra. De facto, “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” (Introdução).

Poderemos então sintetizar a doutrina do Pontífice em alguns elementos fundamentais cujo eco perdurou pelos tempos fora:

1. A música é parte integrante da liturgia solene (n. 1)
2. A música acrescenta mais eficácia ao texto (n.1)
3. As qualidades da música sacra: santidade, verdadeira arte, e universalidade (n. 2)¹⁴
4. Géneros de música sacra: canto gregoriano (n. 3) e polifonia romana (n. 4)
5. Admissível a música “mais moderna” desde que respeite os princípios da MS (n. 5)
6. Nesta música mais moderna omite-se a que revele estilo teatral (n. 6)
7. Ao falar dos textos (n. 7-8) retoma a doutrina do *Regulamento* da Sagrada Congregação dos Ritos (1894) acerca da proibição de alterar os mesmos ou omitir alguma das suas partes, devendo “cantar-se como vem nos livros aprovados” (n. 9). Isso mesmo deve ser respeitado nas formas musicais que devem seguir a estrutura dos textos da missa (n. 9-11), uma clara rejeição da prática já denunciada anteriormente de subjugar o texto às estruturas e planos formais da música de ópera com Coros para determinadas partes e Árias [mesmo em estrutura “da capo”] para outras; esta é uma

¹³ Encontram-se aqui claras referências a Bento XIV quando fala do desgosto provocado pelos abusos ou a profanidade da liturgia, ao passo que a ideia de “decoro” será retomada por João Paulo II na *Encíclica* “*A Igreja vive da Eucaristia*”.

¹⁴ Estas qualidades haveriam de perdurar, ser assumidas pela doutrina conciliar e acrescentadas com o “*sensus ecclesiae*” por Paulo VI, mas sendo omitida pelo Concílio Vaticano II a “universalidade”, como já dissemos, embora recuperada depois ‘por João Paulo II.

prática que vigorou desde o classicismo, mas até já encontramos no barroco como na *Missa em Si menor* de Bach. Proíbem-se os “Salmos de concerto”.¹⁵

8. As músicas que não são do sacerdote e dos ministros devem ser músicas do Coro, (n. 12), ou seja, cantadas pelo coro, mesmo que não polifônicas. Pode, no entanto, haver solos desde que “não predominem de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja assim executada”; mas, visto que os cantores são “ministros”, não se admitem mulheres no coro (n. 13), sendo que os homens devem ser de “conhecida piedade e probidade de vida, os quais, com a sua devota e modesta atitude, durante as funções litúrgicas, se mostrem dignos do santo ofício que exercem” (n. 14).

9. Sobre o Órgão (n. 15-19) e outros instrumentos (n. 20-21) retoma a doutrina dos documentos anteriores no sentido de evitar que abafem as vozes (n. 16) ou executam melodias profanas, mesmo em procissões (n. 21); os instrumentos proibidos recordam Bento XIV.¹⁶ O n. 23 retoma a questão das músicas demasiado longas que condicionam o desenrolar equilibrado das cerimónias, pelo que “é condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesíásticas a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da liturgia e sua humilde serva”.¹⁷

10. Trata finalmente do controlo que os párocos devem exercer no que respeita à música nas igrejas e outras celebrações, retomando o tom e a doutrina do *Regulamento* de 1894, (n. 24), abordando ainda a necessidade da formação musical nos Seminários nomeadamente em canto gregoriano (n. 25), bem como na estética da arte sacra “para que os clérigos não saiam dos seminários ignorando estas noções, tão necessária à plena cultura eclesíastica” (n. 26).¹⁸

¹⁵ Recordamos os de Franz Schubert, Anton Bruckner, César Franck e sobretudo os de Felix Mendelssohn-Bartholdy que são mais cantatas coral-sinfónicas que canto dos salmos.

¹⁶ “É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos como o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes” (n. 19), mas já não proíbe os instrumentos de metal como acontecia anteriormente com Bento XIV.

¹⁷ Fará correr muita tinta esta afirmação da música como “humilde serva” da liturgia.

¹⁸ Justiça seja feita aos Seminários de Braga que cuidaram particularmente essa formação.

11. Sugere a formação de *Scholae cantorum* nas catedrais e grandes igrejas (n. 27), bem como as Escolas Superiores de Música Sacra (n. 28), uma proposta que será retomada quase pelas mesmas palavras na doutrina conciliar.

Por aqui se pode avaliar a abrangência deste *Motu Proprio*, e a sua importância como referência para a música sacra em todo o séc. XX. Efectivamente, todos os documentos posteriores assentam as suas bases doutrinárias nos princípios apontados por São Pio X, e as novidades que a história e a evolução musical e litúrgica haveriam de propor seriam sempre passadas pelo crivo sapiente deste documento.

1.7 Pio XI, Constituição “Divini cultus sanctitatem” (1928)

Trata-se de um pequeno documento com que Pio XI pretende celebrar os vinte e cinco anos da publicação do *Motu Proprio “Tra le sollecitudini”* de S. Pio X e os novecentos anos de Guido de Arezzo, tendo como objectivo claro que “o clero e o povo de Deus obedeçam mais religiosamente às normas e prescrições que devem ser santa e inviolavelmente observadas, apraz-nos acrescentar alguma sugerida pela experiência destes vinte e cinco anos”. Para tal, propõe o Papa que:

1. Todos os que frequentam os Seminários sejam instruídos em canto gregoriano e na música sacra, nomeadamente na adolescência, onde melhor se podem evitar e corrigir possíveis erros. Depois poderão ser iniciados na estética, tal como propunha Pio X. mesmo musical (I e II).
2. Deve restaurar-se o canto do ofício nas Catedrais, Igrejas importantes e Igrejas conventuais (III), com a precisão técnica que o Papa concretiza: os cantores devem conhecer “os tons salmódicos com as respectivas cadências, média e final, bem como saber fazer a pausa correspondente ao asterisco”¹⁹
3. Cultive-se o canto polifónico das capelas musicais (V) e nas escolas dos “pueri cantores” (VI) não só nas igrejas maiores mas também nas mais pequenas, nomeadamente para uma eficaz execução do “cantus” na polifonia sacra do passado.²⁰

¹⁹ Espanta talvez este preciosismo num documento papal. Refira-se que o asterisco representa no texto a separação entre as duas partes e um versículo (hemistíquios) onde se canta a cadência média.

²⁰ Recorde-se que o “Cantus” é a voz mais aguda (hoje Soprano) sendo que os meninos cantavam apenas essa voz, já que o “Altus”, segunda voz (hoje Contralto, voz feminina) era confiada aos Tenores agudos, o

4. O melhor dos instrumentos é a voz humana (VIII), mas tolera-se o uso do órgão quer como instrumento acompanhador quer a solo com “harmonias suavíssimas” (VIII), desde que se evite a contaminação com o profano “que as originalidades dos organeiros por um lado e as proezas modernas de alguns organistas por outro ameaçam o fim próprio ao qual se destina este instrumento”.

5. Que o povo seja associado ao canto gregoriano, a fim de que não se limite a assistir mudo às cerimónias. Esta é uma concretização da “actuosa participatio” preconizada já por São Pio X para a celebração em si e agora especificada no canto (IX), lançando a proposta de diálogo entre o celebrante, a *schola* e o povo. Estão aqui anunciados os fundamentos da doutrina conciliar sobre o canto na liturgia, pelo que o mesmo povo deverá ser também nela instruído. Não podemos deixar de ver já aqui a influência do *Movimento Litúrgico* na sua melhor expressão.

Eis um documento quase desconhecido – até porque não foi traduzido do latim – e que merece uma particular atenção, nomeadamente para avaliarmos a solicitude dos pastores pela música sacra que, durante o séc. XX, foi particularmente intensa. Como se pode ver, o Concílio Vaticano II não aconteceu por acaso.

1.8 Pio XII, Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina” (1955)

Tivemos já a oportunidade de situar esta *Encíclica* de Pio XII no contexto da evolução da música no séc. XX e dos desafios que as novas linguagens musicais – “questões discutidas nos últimos decénios” – bem como o movimento litúrgico colocaram à música sacra. Mas esta tomada de posição de Pio XII representa ainda uma particular sensibilidade de um pontífice-músico para com o canto litúrgico, mais ainda numa época em que se sentia a necessidade de estabelecer normas quando já nem as mais elementares regras da linguagem musical eram respeitadas. Foi este sentimento que invadiu Pio XII ao escrever um documento de tão grande importância como é uma *Encíclica* e com o sugestivo título de “*Musicae Sacrae Disciplina*”.

que faz brilhar ainda mais a voz “branca” ou infantil. É por demais evidente aqui a influência da prática musical da Capella Sistina e certamente o dedo de Dom Lorenzo Perosi. De facto foi ele quem restaurou a prática do uso dos “meninos cantores” à medida que foram sendo afastados ou falecendo os cantores “castratti”. O efeito positivo de tal mudança é notório ainda hoje. Depois quem, como eu, pôde participar como “pequeno cantor”, no Coro do Seminário Menor de Braga – “Coro dos Pequenos Cantores da Imaculada” – melhor compreende ainda estas palavras e propostas de Pio XI.

ESTRUTURA

I HISTÓRIA DA MÚSICA SACRA	II ESTÉTICA E FINALIDADES	III QUALIDADES DA MÚSICA SACRA	IV NORMAS E RECOMENDAÇÕES
----------------------------------	---------------------------------	--------------------------------------	---------------------------------

I – Ao contrário dos pontífices anteriores, como Bento XIV e Pio X, que traçam um quadro histórico da música sacra com base nos escritos dos teólogos e pastores do passado, o Papa Pacelli vai às origens bíblicas do canto litúrgico, para depois se centrar nos géneros musicais já definidos como sacros pelos seus antecessores – o canto gregoriano (n. 4) e a polifonia (n. 5) – recordando as orientações dos mesmos em matéria de disciplina face aos desafios surgidos (n. 6-7).

II – A primeira novidade deste documento papal chega no número seguinte que inicia uma II Parte dedicada a questões de ordem estética. Já tivemos ocasião de referir a importância dada à formação estética e cultural nos Seminários e noviciados, nos documentos anteriores, nomeadamente de Pio XI; aqui, o Papa detém-se numa abordagem da questão sempre difícil da *relação entre a liberdade do artista e a sua condição de criador* e colaborador na obra de Deus (n. 8),²¹ face a algumas intervenções individualistas na música sacra por parte de compositores que ultrapassavam as normas propostas pela Igreja. Para tal, Pio XII estabelece um princípio que resume nas seguintes palavras: “o homem e todas as suas acções devem manifestar, em louvor e glória do Criador, a infinita perfeição de Deus, e imitá-la tanto quanto possível. Por isso o homem, destinado por sua natureza a alcançar esse fim supremo, deve, no seu agir, conformar-se ao divino arquétipo, e nessa direcção orientar todas as faculdades da alma e do corpo, ordenando-as rectamente entre si, e devidamente domando-as para alcançar o seu fim” (n. 10). Por isso, a fé deve anima toda e qualquer obra de arte sacra (n. 11), devendo o artista colocar as suas capacidades ao serviço da comunidade (n. 12), Aborda de seguida a questão da “finalidade da música sacra” como sendo trazer “o decoro e ornamento às vozes quer do sacerdote ofertante, quer do povo cristão que

²¹ Tratámos esta questão anteriormente, seguindo em grande medida o pensamento de J. Ratzinger, que se encontra particularmente próximo não em pensamento, mas em linguagem, desta Encíclica.

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” (n. 14), uma linguagem que repete o já afirmado por S. Pio X, apontando de seguida o critério de sacralidade da música nos termos que haveriam de ser desenvolvidos mais tarde de “união à acção litúrgica” (n. 15).²² Aponta agora para uma novidade ao nível dos conceitos fazendo uma distinção entre música sacra, unida à acção litúrgica e a música “religiosa”, ou seja, aquela que “pelo seu conteúdo e pelas suas finalidades, importa muitas vantagens à religião” (n. 16), podendo mesmo ser um eficaz meio de apostolado até pela abertura às línguas vernáculas (n. 17).

III – A terceira parte retoma a questão já conhecida das qualidades da música sacra apontadas no *Motu Proprio* de São Pio X (n. 19-21), bem como dos géneros aconselhados, o canto gregoriano (n. 20) e a polifonia (n. 26) aludindo ainda à importância da língua latina e à necessidade de instruir o povo no seu significado, tema também já abordado pelos seus antecessores; o órgão é abordado de seguida (n. 28), sem grande novidade, enquanto no que toca a outros instrumentos (n. 29), vai buscar os mesmos critérios que vêm já de Trento e repetidos noutros documentos, ou seja, que “nada tenham de profano, de barulhento, de rumoroso”, apontando preferencialmente para os instrumentos de arco.²³ No entanto, citando a sua *Encíclica “Mediator Dei”*, propõe um *critério claramente pastoral* para a avaliação do uso de instrumentos musicais na liturgia que importa transcrever aqui: “Quando eles não tiverem nada de profano ou de destoante da santidade do lugar e da acção litúrgica, e não forem em busca do extravagante e do extraordinário, tenham também acesso nas nossas igrejas, podendo contribuir não pouco para o esplendor dos ritos sagrados, para elevar a alma para o alto, e para afervorar a verdadeira piedade da alma” (n. 29)

Poderemos dizer que a grande novidade desta *Encíclica* surge a respeito do “canto popular religioso” com o que se abre uma porta não só ao uso do vernáculo na liturgia (missas não solenes), mas também ao reconhecimento do valor pastoral e evangelizador da música e do canto, bem como a uma prática que haveria de perdurar – os cânticos para a liturgia – com raízes antigas na liturgia alemã, exemplificada na *Deutsche Messe* e defendida nos meios católicos de finais do séc. XIX e por algumas figuras alemãs do

²² Ideia a ser desenvolvida na doutrina da *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, n. 112.

²³ Pio XII era, como se sabe, apreciado executante de violino.

movimento litúrgico (n. 30-32). Daqui surge uma outra novidade a ser desenvolvida na Parte IV, ou seja a possibilidade e se organizarem pequenos “*coros de fiéis*” onde não puder haver uma “*schola cantorum*” ou um grupo de “*pueri cantores*”. Esta proposta de Pio XII é tanto mais inovadora quanto abre a possibilidade de se praticar o canto litúrgico nas pequenas aldeias, ao mesmo tempo que inicia uma prática que se mantém ainda hoje e, mais ainda, abre uma janela para o acesso das mulheres ao canto litúrgico. Uma iniciativa muito simples, mas profundamente significativa, embora ainda com algumas reservas, pois tais coros podem ser formados por “um grupo de homens e de mulheres ou meninas, em lugar a isso destinado e localizado fora do balaústre, [que] possa cantar os textos litúrgicos na missa solene, contanto que os homens fiquem inteiramente separados das mulheres e meninas, e todo inconveniente seja evitado, onerada nisso a consciência dos Ordinários” (n.36).

1.9 Sagrada Cong. dos Ritos, Instrução “De Musica Sacra et Sacra Liturgia” (1958)

Um dos mais completos e menos conhecidos documentos sobre a Música Sacra, esta *Instrução* procura dar um tom *normativo* aos princípios emanados dos anteriores; uma proposta que se destinaria a figurar como código sobre a música sacra e liturgia para os tempos futuros,²⁴ viria a ser ultrapassada pela reforma conciliar levada a cabo meia dúzia de anos depois. No entanto, vale a pena considerá-lo, conhecê-lo e consultá-lo, se mais não for, para encontrar alguns esclarecimentos, precisar alguns conceitos e perceber algumas das orientações que marcariam o lado mais tradicional – ou conservador – da doutrina conciliar e dos documentos posteriores. Dada a enorme abrangência desta *Instrução*, vamos considerá-la apenas nos aspectos estritamente relacionados com a música sacra e que se nos afiguram mais pertinentes no contexto em que nos encontramos.

1. De salientar uma clara e precisa “definição de conceitos” que não encontramos em mais nenhum documento: canto gregoriano, polifonia sacra, música sacra moderna, música religiosa, música sacra para órgão, canto religioso popular (n. 4-10), depois do que apresenta algumas orientações sobre o modo de utilizar estes diferentes géneros de

²⁴ “Esta Instrução tem força de lei para os ritos da igreja latina”, afirma-se no n. 11. Depois cita o *Código de Direito Canónico* com bastante frequência o que denota a pretensão normativa que a caracteriza.

música sacra. Retoma a questão do respeito pela integridade do texto e a salvaguarda das melodias gregorianas já reformadas bem como a necessária qualidade na execução das outras músicas sejam elas a polifonia ou a música sacra mais moderna, eventualmente mais exigente do ponto de vista técnico e interpretativo. Adiante, n. 16-21, desenvolve estes temas sem acrescentar algo de especial ao já conhecido dos outros documentos anteriores.

2. Define de seguida (n. 26-33) os diversos graus de participação dos fiéis nas missas cantadas, doutrina depois retomada pela reforma conciliar. Será interessante comparar as duas, nomeadamente pelo facto de haver grandes alterações no conceito de “missa”, que o Concílio simplifica; mas o sentido de organização e das normas é exemplar. Mais ainda, esta *Instrução* revela uma sensibilidade e uma preparação técnica que não foram ainda superadas; pelo contrário, perdeu-se hoje algo disto com a reforma pois o espírito deveria ser o mesmo.

3. A partir do n. 48 regressa ao tema dos géneros de música sacra na sua relação com a doutrina da Igreja. A respeito da “música religiosa” que aceita, não na liturgia mas para edificação espiritual dos fiéis, aponta o espaço de concerto como o mais adequado à sua execução. No caso de se realizarem no espaço sagrado, apresenta algumas normas para o que chamamos hoje “concertos nas Igrejas”. Esta doutrina continua actual e praticamente em vigor (n. 54-55), ao mesmo tempo que abre caminho para a “exclusão” de muita música do espaço sagrado e celebrativo. Não parece que muitos *músicos* de então a tenham lido...

4. Depois de apresentar algumas regras sobre a edição de livros de canto litúrgico (n. 56-59), apresenta a questão dos instrumentos com uma doutrina que espanta pela precisão e actualidade (n. 60-66), com a característica especial de falar também de sinos e carrilhões (n. 86-92). Veja-se o que diz acerca da execução instrumental: “Atenta a natureza, santidade e dignidade da sagrada Liturgia, o uso de qualquer instrumento musical, em si, devia ser o mais perfeito possível. Portanto, será melhor pôr de parte em absoluto o toque de instrumentos (seja de órgão, seja de qualquer outro instrumento) do que tocá-los duma maneira indecorosa; e, em geral, será preferível executar com perfeição uma coisa modesta a abalançar-se a coisas de maior amplitude para as quais faltam os necessários recursos” (n. 60). O mesmo se diga dos outros instrumentos

permitidos (n. 67-89) que se poderia resumir como: “Antes nada que mal” ou então “antes simples e bem que complicado e mal”. Como teriam que aprender com isto tantos “organistas”, “directores”, párocos e todos aqueles que defendem o famigerado princípio de que “o óptimo é inimigo do bom”... Só se chega ao bom se se procurar o óptimo; caso contrário fica-se pelo medíocre ou derrapa-se para o mau.

5. O n. 93 tem a particularidade de abordar uma questão que não foi ainda tratada convenientemente em função da reforma conciliar: a dimensão ministerial do músico cantor, aliás de acordo com a mais genuína tradição da Igreja, que este documento assume claramente com estas palavras: “Os leigos do sexo masculino, sejam crianças, sejam jovens ou adultos, quando deputedos pela competente autoridade eclesiástica para o ministério do altar ou execução da Música sacra, se exercerem este ofício da maneira e forma prescritas pelas rubricas, *executam um serviço ministerial directo*,²⁵ mas *delegado*, com a condição, todavia, tratando-se do canto, de formarem um coro ou *schola cantorum*. No entanto, todos estes intervenientes na música sacra devem distinguir-se pelas qualidades cristãs (n. 99-101) bem como pela adequada formação técnica, litúrgica e teológica. Essa formação deve ser ministrada pelas escolas específicas (n. 113-116), mas a base está na família (n.105). Quer isto dizer que a formação é, antes de mais, e acima de tudo, formação cristã, conhecimento e vivência dos valores cristãos e a aptidão técnica vem depois. Esta sem aquelas não interessa para o bom músico de Igreja.

1.10 Concílio Vaticano II, Constituição “Sacrosanctum Concilium” (1963)

A música sacra é tratada na *Constituição Conciliar* com o relevo de outros temas a que foi dedicado um capítulo. Ocupa aí o Capítulo VI, o que, por si revela a importância que a música revesta no contexto da liturgia da Igreja. Já tratámos os principais temas da doutrina conciliar e aqui limitar-nos-emos a colocar a mesma em sintonia com os documentos anteriores que dela representam, como já pudemos observar, uma clara preparação. Poderíamos falar mesmo de um “movimento ascendente” que vem das primeiras indicações de João XXII até ao nível de uma *Constituição Conciliar* que,

²⁵ Note-se o sublinhado no original.

note-se desde já, ultrapassa consideravelmente a meia dúzia de linhas do *Decreto* que Trento consagrou à música sacra.

O n. 112 reporta-se a Pio XII no breve quadro histórico que traça, com base na Sagrada Escritura, nos Santos Padres, nos Romanos Pontífices, mesmo que só recorde os posteriores a Pio X... Revela mesmo assim um carácter marcadamente sintético e fruto maduro de um movimento de reflexão acalentado pelos documentos papais ao definir a música sacra apontando as suas principais características: “unida à acção litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como factor de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas”. No entanto o n. 113 parece situar-se uma perspectiva um tanto antiquada mesmo relativamente Pio XII, quando fala do canto como contributo para a “nobreza da liturgia solene”, quando este pontífice já falara da importância do canto mesmo na liturgia mais simples e executado pelo povo. Porém, o n. 118 procura recolocar um pouco as coisas no devido lugar.

A participação do povo no canto é entendida no contexto da “actuosa participatio” afirmada por toda a Constituição acerca da acção litúrgica e aqui temos porventura a maior novidade do Concílio que, entendida de um modo fundamentalista, decretou a morte dos coros paroquiais e, por arrastamento, as próprias “scholae cantorum” apesar do incremento destas aconselhado pelos padres conciliares (n. 114).

Continua o carácter sintético do documento que precisou de ser depois alargado. Efectivamente parece-nos que o Concílio supunha conhecida e aplicada a “disciplina” preconizada por Pio XII, mas, ao contrário, esta não só foi ignorada como atacada em nome de uma reforma sem bases a tal ponto que, pouco depois, houve necessidade de esclarecer a doutrina conciliar por meio da *Instrução “Musicam Sacram”*. O mesmo se pode dizer da questão dos instrumentos musicais em que é dada ao Ordinário do lugar a possibilidade de um juízo sobre os instrumentos a utilizar na liturgia, algo que, mais do que abertura relativamente ao centralismo de Pio XII, que já define quase tudo, nos faz recuar ao *Regulamento* de 1894 em que se dava aos Bispos a possibilidade de controlar a música e aplicar as respectivas sanções aos prevaricadores. A novidade é que agora não se prevêem sanções, pelo que o resultado foi o que se sabe: cada um fez o que lhe apeteceu, interpretou como quis, e até alguns se deram ao luxo de rejeitar a própria

normatividade da música sacra em nome de uma liberdade e criatividade que subvertem os mais elementares princípios da música sacra já anteriormente apresentados.

Não há dúvida de que, com a melhor das intenções, o carácter sintético da *Constituição Conciliar* no que respeita à música sacra, abriu uma Caixa de Pandora que muito dificilmente se conseguirá voltar a fechar: compositores, cantores, directores, organistas, párocos, reitores, religiosos e seculares, bispos, todos passaram a ser especialistas em liturgia e música sacra, esquecendo a solicitude dos Papas pela formação dos agentes em matéria de música sacra quer os clérigos e religiosos, a partir da adolescência nos Seminários e Noviciados, quer os leigos, para o que se preconizava a criação de escolas de diversos níveis de ensino não só técnico como artístico, estético e mesmo teológico.²⁶

1.11 Sagrada Congregação dos Ritos, Instrução “Musicam Sacram”(1967)

Se o Concílio foi movimentado no que toca a grupos de pressão ao nível da música sacra, muito mais o foram os tempos que se seguiram. A *Instrução “Musicam Sacram”* é o resultado de um compromisso entre diversas posições que nunca se aproximaram e daí a sua patente ambiguidade, face aos problemas surgidos na aplicação da doutrina conciliar. Para agradar a todos acabou por não agradar a ninguém. Não vamos aqui voltar ao assunto, mas apenas situá-la quanto possível no discurso e movimento dos documentos anteriores.

Revela um tom claramente *normativo*, apelando aos conteúdos quer da *Constituição “Sacrosanctum Concilium”* quer dos documentos anteriores em que ela se inspira; o facto de os referir constitui já de si uma cedência ao grupo mais conservador que considerava pouco fiável a doutrina conciliar. No entanto, encontramos, logo a partir das primeiras páginas, uma nova linguagem em que a norma dá lugar à teologia, à liturgia e... à poesia; mais do que simplesmente dizer que o canto contribui para a nobreza da liturgia solene, como acontecia com os documentos anteriores, incluindo a

²⁶ A recuperação desta dimensão global da formação dos agentes da música sacra, vai ser desenvolvido na *Instrução “Musicam Sacram”*, nn.24-25 e corresponde ao que se pretende com o programa que propomos na Escola de Música Sacra de Viana do Castelo. Daí as diferentes componentes que o envolvem desde a formação teológica, à estética, histórica, jurídica e técnica como se pode ver pelo respectivo programa. Com isto apenas pretendemos recuperar o verdadeiro espírito do Concílio e a doutrina da Igreja sobre música sacra.

Constituição Conciliar, afirma que com o canto: “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; finalmente, toda a celebração prefigura, com mais clareza, a Liturgia santa da nova Jerusalém” (n. 5).²⁷ Esta forma de apresentar o canto litúrgico insere-se numa perspectiva claramente celebrativa onde o canto se entrelaça com as funções ministeriais e vice-versa ao ponto de se vir a falar com propriedade de “função ministerial do canto litúrgico”, tema desenvolvido adiante (n. 18-19 e 28-32) . Daí decorre a hierarquização das diferentes partes cantadas: cantos do celebrante, cantos do coro, cantos da assembleia, que abordaremos noutro lugar (n. 16),²⁸ bem como uma nova definição de solenidade já que : “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” (n. 11).

Com base no conceito de “participação activa” desenvolve depois as diversas formas de participação e a integração do canto litúrgico nas mesmas (nn. 13-15) bem como a importância do silêncio (n. 17), uma das novidades da doutrina desta *Instrução*, até porque o silêncio ajuda a melhor compreender o sentido da música e faz parte dela como elemento fundamental; que o diga Beethoven!... Aos que defenderam e defendem o “assembleísmo litúrgico” recomendamos a leitura do n. 20, onde se retoma o pensamento da Igreja sobre a importância dos coros, da sua formação e do carácter ministerial da sua função. De facto, aquilo que se apresenta como “recurso último” para quem não pode ter mais nada (n. 21) acabou por criar uma figura que se viria a afirmar como se fosse a única e a melhor forma de celebra a liturgia com canto: o *animador*. Esta figura, tão discutida como discutível, acabou por ser tudo e não ser nada. Justificando-se, até certo ponto, nos inícios da reforma litúrgica, será perfeitamente dispensável nos tempos mais recentes, pois acaba por trazer ainda mais complicações às cerimónias, nomeadamente quando não é desempenhada por pessoa verdadeiramente competente.

²⁷ Esta linguagem parece ter influências da liturgia oriental, ortodoxa.

²⁸ Será tratado na sessão C-04: Funcionalidade da música litúrgica.

E onde colocar o Coro?

Eis uma questão que vem intrigando arquitectos, párocos, liturgistas directores de coro bem como os cantores; a nova relação do coro com a assembleia e com o conjunto dos outros ministros exige uma colocação que não estava prevista no espaço litúrgico tradicional já que o coro estava simplesmente no coro alto da igreja junto do órgão. Não sendo fácil encontrar uma resposta única, dado que tal depende de cada espaço, do tamanho do coro, do tipo de coro, da posição, móvel ou não, em que se encontra o órgão, do facto de o organista ser também o director do coro ou não, etc., etc. damos as linhas de pensamento da *Instrução* que devem ser levadas em conta na avaliação de todos os outros parâmetros: “os cantores, tendo em conta a disposição da igreja, situem-se de tal maneira que: a) apareça claramente a sua função, a saber: que fazem parte da assembleia dos fiéis e realizam uma função peculiar; b) a realização do seu ministério litúrgico se torne mais fácil; c) a cada um dos seus membros se torne mais possível a plena participação na missa; quer dizer, a participação sacramental.”²⁹ Quando neste grupo houver mulheres, deve ficar fora do presbitério” (n. 23)

A III Parte da *Instrução* procura concretizar o “modus operandi” no que toca ao canto nas diferentes formas de celebração da missa que distingue em três tipos – solene, cantada e rezada – quase em jeito de “rubricas” (n. 28-36); por isso não necessita de qualquer comentário a não ser que é bastante preciso e claro. O mesmo se diga das partes seguintes que apenas confirmam e concretizam detalhadamente a doutrina conciliar.

A doutrina sobre o uso de instrumentos musicais retoma a linguagem tradicional e particularmente da *Constituição Conciliar*; no entanto há uma particularidade que merece destaque: a utilização dos instrumentos não é vista apenas pelo lado dos materiais (órgão de tubos) ou do tipo de som (mais ou menos ruidoso) nem sequer na sua relação com as vozes (que não deve abafar), mas por um critério que revela um considerável *bom-senso*, e que certamente não terá tido uma aceitação unânime. Diz-se que cada instrumento musical: “se utilizará de forma que corresponda às exigências da acção litúrgica, sirva à beleza do culto e à edificação dos fiéis” (n. 63). O n. 64 impede

²⁹ Mais concretamente, possam participar da comunhão sacramental. Esta poderá efectuar-se de várias formas: 1) os cantores irem à comunhão antes das outras pessoas e antes de começarem a cantar o cântico da comunhão, enquanto o órgão preludia um pouco; 2) irem no fim das outras pessoas enquanto o órgão comenta o cântico entretanto executado; 3) irem aos poucos, juntamente com as outras pessoas, durante a execução do cântico (a menos adequada, mas possível nomeadamente quando o coro for mais pequeno e estiver colocado perto da fila da comunhão).

a utilização de um considerável repertório organístico na liturgia de hoje, o que tem lógica com o tipo de celebração proposta pela reforma litúrgica com o uso do vernáculo e a pronúncia das palavras do sacerdote em voz elevada ao contrário o que acontecia antes da reforma. Por isso “todo o instrumento se deve calar quando o sacerdote ou um ministro pronunciam em voz alta um texto que lhes pertença por sua função própria” (n. 64).

2. Conclusão

Pelo quadro seguinte se pode ver, *grosso modo*, a evolução e a deslocação do centro de interesse e preocupação dos diferentes documentos conforme as diferentes épocas e situações. Passa-se de interesses mais exteriores e marcadamente defensivos a uma visão da música sacra no que ela tem de essencial na relação com a liturgia. Este quadro refere-se fundamentalmente aos temas transversais à maior parte dos documentos; outros temas, porventura importantes, mas que aparecem apenas em algum ou alguns documentos não constam aqui por serem irrelevantes para uma visão sinóptica da legislação.

QUADRO SINÓPTICO DOS 11 DOCUMENTOS APRESENTADOS organizado por temas e por ordem cronológica

TEMAS	DSP	DCV	PSS	AQH	REG	TLS	DCS	MSD	DMS	CSC	IMS
01. Normatividade	*	*	*	13-14	1 e III	24	II	9 e 21	11	112 121	12
02. Profanidade	*	*	*	3-9	11-12	6 e 21		28			
03. Texto / Música		*	1	12	10	9-11			21	112	
04. Órgão				10	6	13-19	VIII	28	60-66	120	62-67
05. Instrumentos				11-13	9	20-21		29	68-69	120	63-64
06. Canto Gregoriano		*	1		2	3		20	16	116	50
07. Polifonia Romana		*		8	3	4	V	21	17	116	51
08. Música moderna					4	5			18	119	53
09. Qualidades de M.S.					1	2		19-21		112	4
10. Finalidade de M.S.				9		1		13-14			
11. Formação					III	25-28	I-II	32	104-112	115	18-24
12. Música e Liturgia						1		15	1-4	112	11
13. Scholae cantorum						11-12	VI	36	93	114	19-23
14. Pueri cantores						13	VI	36	114	115	22
15. Canto popular							IX	30-32	19	114	4 e 61