O MOVIMENTO LITÚRGICO, NO SÉCULO XX

A RENOVAÇÃO DA LITURGIA E AS NOVAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS

OBJECTIVOS:

- Localizar as grandes escolas e personagens que marcaram a renovação litúrgica e musical do séc. XX;
- Identificar as formas de participação popular na liturgia propostas pelo movimento litúrgico;
- Apresentar as grandes linhas da renovação do canto gregoriano, na sua relação com a prática tradicional
- Identificar as novas "escolas" de composição musical e a influência do Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma e outros congéneres.

Nos inícios do séc. XX surgiu, ao nível das bases e nos espaços de pensamento litúrgico, um movimento que preconizava uma renovação da liturgia e da própria Igreja. Sendo verdade que este *movimento litúrgico* como se denominava então, assentara já as suas raízes no pensamento iluminista do séc. XVIII, poderíamos também fazê-lo remontar a uns séculos mais cedo, precisamente como recuperação de algumas ideias entretanto postas de lado pelo Concílio de Trento, mas que não tinham ficado esquecidas, nomeadamente pela consciência mais esclarecida de alguns padres conciliares ou pela influência positiva do próprio movimento reformista protestante. O ideal da "participação activa" do povo nas celebrações, particularmente na Missa, não é uma ideia nova pois foi posta em prática desde a Reforma, e apresentada por alguns Padres em Trento como por exemplo o "bracarense" D. Frei Bartolomeu dos Mártires que advogava inclusivamente o uso do vernáculo com estas palavras lapidares: "se o povo não entende o que se diz, então para que se diz?"

Então, como recordava Bento XVI, um dos peritos do Concílio Vaticano II, "depois da Primeira Guerra Mundial, crescera, precisamente na Europa central e ocidental, o *movimento litúrgico*, uma redescoberta da riqueza e profundidade da liturgia que, até então, estava quase

fechada no *Missal Romano* do sacerdote, enquanto o povo rezava pelos seus livros de oração, feitos de acordo com o coração da gente, de modo que se procurava traduzir os conteúdos altos e a linguagem elevada da liturgia clássica em palavras mais sentimentais, mais próximas do coração das pessoas. Tratava-se, porém, quase de duas liturgias paralelas: o sacerdote com os ajudantes que celebrava a Missa segundo o Missal, e os leigos que rezavam, durante a Missa, com os seus livros de oração, sabendo substancialmente o que se realizava no altar.[1] Mas agora fora redescoberta precisamente a beleza, a profundidade, a riqueza histórica, humana e espiritual do *Missal* e a necessidade de que não houvesse só um representante do povo, um pequeno ajudante, a dizer '*Et cum spiritu tuo'*, etc., mas que fosse realmente um diálogo entre o sacerdote e o povo, que realmente a liturgia do altar e a liturgia do povo fosse uma única liturgia, uma participação activa, que as riquezas chegassem ao povo; e assim foi redescoberta, renovada a liturgia".[2]

1. O Movimento Litúrgico

O movimento litúrgico propriamente dito inicia-se a partir de finais do séc. XIX inícios do séc. XX, e particularmente por iniciativa de Dom Lambert Beauduin na Abadia de Mont-César, Bélgica, mas vem a encontrar o apogeu no período entre as duas guerras mundiais, tendo já a renovação da liturgia como perspectiva que haveria de conduzir ao Concílio Vaticano II. Foi-se incrementando a partir de algumas experiências realizadas em ambiente monástico ou então em grupos restritos sob vigilância atenta, mas condescendente, do próprio Magistério eclesiástico. A linha fundamental de pensamento que presidia ao movimento litúrgico pode sintetizar-se nas palavras de um dos seus maiores obreiros, Dom Bernard Botte: "Para compreender a liturgia, seria preciso recorrer à história, à arqueologia, à filologia: ter-se-ia podido assim reencontrar o verdadeiro sentido dos ritos e dos textos. Isto teria permitido distinguir o essencial do secundário e ir para além do espírito da liturgia. Uma vez reencontrada a verdade das coisas, o que era caduco ter-se-ia desvanecido por si só. Quando se acabasse por compreender o que é a Vigília Pascal já não seria possível celebrá-la no Sábado às seis da manhã... Mas propor uma reforma em 1910 teria parecido uma perigosa

[1] Uma belíssima narrativa sobre essa prática litúrgica pode ver-se em DOM BERNAR BOTTE, *Il Movimento litúrgico, Testimonianze e ricordi*, Effata Editrice, Torino, 2009. Fiz também uma descrição da mesma situação, mais para os nossos dias no Caderno Sinodal para a segunda sessão do Sínodo Diocesano de Viana do Castelo, dedicada à Liturgia.

[2] BENTO XVI, *Discurso ao Clero de Roma* a 14 de Fevereiro de 2013.

utopia".[3] Sendo verdade que o "movimento litúrgico" se centrou particularmente na Bélgica, passou pouco depois a França, onde as suas propostas levariam à criação do Instituto de Liturgia de Paris, chegando mais tarde a Roma com a criação do Instituto de Santo Anselmo, e representações ou focos de acção em outros países europeus.[4] Tendo em conta as linhas de orientação e os efeitos do mesmo, poderemos considerar três correntes de pensamento correspondentes:

1) A *corrente beneditina* centrada nas abadias de Beuron, Maria Laach e Seckau, na Alemanha, a qual entendia a liturgia como uma entidade séria e intocável à qual o povo deveria ser elevado por uma adequada formação e participação. Foi neste contexto que se desenvolveu a prática da execução de pequenas *missas* com canto gregoriano, a recitação de vésperas em latim e a missa rezada, mas com cânticos nas diferentes partes da Missa. É evidente que tal corrente estava pensada para um público com formação superior, capaz de abordar o latim e a execução dos salmos do ofício divino então reservado ao clero e aos religiosos.[5]

2) Encarnada particularmente na figura do liturgista Pius Parsch, em Klosterneuburg, uma *corrente de sabor popular*, entendia que tudo deveria ser organizado tendo como referência as possibilidades concretas do povo que participava nas celebrações; ao povo se deveria adequar a acção litúrgica e as suas normas. O modelo ideal de celebração era a Missa acompanhada de cânticos e de orações: *Bet-Sing-Messe* e o denominado *Deutsche Hochamt,* ou seja uma *Missa Solene*, não em latim, mas em língua alemã. Por isso mesmo, esta prática haveria de ser particularmente contestada pela Igreja de Roma, nomeadamente porque esta advogava o latim como imprescindível e indiscutível como língua litúrgica.

3) Uma terceira corrente procurava *combinar as duas anteriores*, preconizando uma "liturgia

---

[3] DOM BERNARD BOTTE, *Il Movimento litúrgico,* p.45. Nesta obra, o famoso liturgista, responsável por muito do que a reforma conciliar nos legou, traça uma bem humorada crónica de mais de sessenta anos de movimento litúrgico.

[4] Bernard Botte fala de um português que esteve entre os primeiros monges beneditinos da abadia de Mont-Cesar, onde se originou o movimento litúrgico: António Coelho. Ente monge beneditino a que Bernard Botte perdeu entretanto o rasto por causa da guerra de 1914 que os obrigou a dispersar e o nosso autor a alistar-se, foi uma dos pioneiros da renovação litúrgica em Portugal a partir do Mosteiro de Singeverga, particularmente com a célebre revista *Ora et Labora*.

[5] É particularmente nesta corrente que se situa Bernard Botte e muitos liturgistas que fizeram parte dos peritos e consultores da reforma litúrgica: Aimé Georges Martimort, Pierre Jungmann, Pierre Marie Gy, Bernard Capelle, e tantos outros. Não é nosso objectivo estudar aqui o "movimento" pelo que estas linhas bastam.

do alto", ou solene, mas em língua vernácula e a *Missa Comunitária* (*Gemeinschafts-Messe).* Esta corrente apoiava-se particularmente em figuras que haveriam de se afirmar como as grandes referências da renovação litúrgica: Romano Guardini (Quickborn, Burg Rothenfels), autor a quem se devem várias obras sobre o verdadeiro "sentido da liturgia", através da superação do rubricismo típico dos tempos anteriores; entre essas obras está o famoso livro de Romano Guardini, *O Espírito da Liturgia;*[6] e Ludwig Wolker com o *Katholische Jugend-bewegung* [Movimento de jovens católicos] e o Oratorio de Leipzig. Aqui tinha também a sua sede a *Deutsche Gregorianik* [Gregoriano alemão], tentativa controversa de construir um repertório gregoriano, mas em língua alemã, para a Missa e para o Ofício divino.

CORRENTE	LOCAL	MENTORES	IDEIAS
Beneditina	Mont-Cesar Maria Laach Beuron Seckau *Singeverga*	L. Beauduin Odo Casel	Liturgia solene e rigorosa Formação do povo para ela Canto Gregoriano e em latim Para um público mais culto
Popular	Klosterneuburg	Pius Parsch	Liturgia adequada ao povo *Bet-sing-messe*: em vernáculo Missa acompanhada com cânticos
Intermédia	Quickborn, Burg Rothenfels Leipzig	R. Guardini Ludwig Wolker	"Liturgia do alto" ou solene Língua vernácula Missa comunitária: *Gemeinschafts-messe* *Deutsche Gregorianik*

Muitas destas experiências, mais tarde incrementadas já nas proximidades do Concílio bem como no decorrer deste, por acção da comunidade de Taizé orientada pelos protestantes Roger Schutz e Max Thurian, haveriam de criar o ambiente de onde despontou depois a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II e a *Constituição "Sacrosanctum Concilium"*. Bastará ver a quantidade de vezes em que neste documento conciliar irá aparecer a expressão *participação activa* para além da decisiva introdução do vernáculo na liturgia. De facto, já antes disso, diversos Congressos sobre pastoral litúrgica como o de Lugano, em 1953, o de Assis, em 1956 e o de Nimega, em 1959, se pronunciaram insistentemente acerca da urgência da introdução do vernáculo na liturgia, mesmo na solene, bem como sobre e dignidade

[6] Publicada em 1917, esta obra de Romano Guardini haveria mais tarde de inspirar uma outra obra: *Introdução ao espírito da liturgia*, do teólogo Joseph Ratzinger que com ela pretende homenagear este seu mestre. Trata-se de descobrir as verdadeiras razões que presidem à ritualidade e justificam a acção litúrgica.

litúrgica dos cântícos religiosos. Em sentido contrário se postaram outros congresssos, ao defenderem a utilização do latim e o património tradicional da música litúrgica, como foi o caso dos Congressos Internacionais de Música Sacra em Roma 1950, em Vienna 1954, em Paris 1957, e em Colónia, 1961.

2. Caminhos da música do século XX e a liturgia

Nesses tempos que preenchem a primeira metade do século XX, a linguagem musical evoluía e assumia novos rumos com algumas experiências que conduziram a um maior afastamento da grande produção musical relativamente ao ambiente sacro – nomeadamente a linguagem dodecafónica – se bem que pudéssemos assistir a uma particular colaboração de grandes compositores, mesmo da Segunda Escola de Viena, na produção de música para a liturgia e com um nível de qualidade que bem poderia ombrear com o repertório da música sacra oficial. Este movimento de proximidade haveria, por estranho que pareça, de desaparecer com o Concílio, tal foi a desilusão de muitos destes músicos ao notarem a falta de qualidade da música que se criou e se utilizou nas celebrações após o Concílio.[7]

Sabemos que já nos séc. XVIII e XIX, a Igreja tinha perdido o papel de condutora do desenvolvimento da estética musical, com uma definição cada vez mais clara dos papéis conferidos à música sacra e à música profana. Mais ainda, se de um lado crescia e se desenvolvia uma música chamada litúrgica, de outro surgia uma música de pendor espiritual, mas não litúrgico, ou seja, marcadamente devocional e por isso facilmente relegada para o espaço da sala de concerto. Esta separação entre igreja e sala de concerto – movimento contrário ao do séc. XIX, mas agora dentro da produção sacra – viria a definir diferentes estilos musicais, na medida em que os compositores de música profana assumiam as novas aquisições em matéria de ritmo, de harmonia, e de forma, ao passo que a música sacra se fechava em modelos do passado, numa atitude profundamente influenciada pelos exageros de um "cecilianismo" mal compreendido, cujas consequências já conhecemos. Apesar disso, algumas das aquisições da nova linguagem musical haveriam de enriquecer a própria música sacra, permitindo aos compositores de maiores recursos abordarem, sem medo nem preconceitos, a composição para a liturgia ou a utilização de um estilo musical de pendor

[7] Conhecemos algumas referências de compositores leigos, e não directamente ligados à composição para a liturgia, que procuraram fazer algo de bom e digno e que se lamentam de não terem sido compreendidos. Seria, por exemplo o caso do grande compositor e organista cego francês, Jean Langlais.

sacro e muito próximo do que se exige para a liturgia.

2.1 Experiências no campo da música profana

Fora das igrejas, três importantes desenvolvimentos, ao nível da linguagem musical, haveriam de influenciar a música sacra: alterações na própria matéria sonora, uma nova concepção musical orientada para a funcionalidade – *Gebrauch Musik* – e o nascimento de um novo ramo na musicologia científica: a *Etnomusicologia*.

CORRENTES	AUTORES	PROPOSTAS
Cromatismo	Wagner Scriabine Schoenberg Stravinsky	Nova linguagem sonora Dificuldade de compreensão da mesma Afastamento do público relativamente às novidades Experimentalismo exagerado e individualismo
Música funcional	Carl Orff Kurt Weil P. Hindemith	Acessibilidade da música aos ouvintes Harmonias elementares [anti cromatismo] Pequenas fórmulas de apreensão imediata: "ostinato" Simplicidade formal: "collage" estrutural
Etnomúsica	Béla Bartok	Recuperar a dimensão social e antropológica da música Respeito por outras culturas não europeias Valorização de outros sistemas musicais não ocidentais Relação da música com as ciências humanas

1) No que diz respeito a mudanças na matéria sonora temos algumas alterações no próprio sistema tradicional não só com o incremento do cromatismo, nomeadamente a partir de Wagner, ou com propostas como as de Scriabine, mas sobretudo com a superação do sistema tonal pelo chamado *serialismo* ou *dodecafonismo* proposto pelos compositores da chamada Segunda Escola de Viena, nomeadamente por Arnold Schoenberg. Aqui, como se sabe, falta uma referência sonora para a linguagem musical já não existem graus tonais ou Tónica, Dominante, etc., mas todas as notas da escala cromática são igualmente importantes; não há um centro tonal nem qualquer tipo de atracção entre os sons. Noutra linha de orientação, também o húngaro Béla Bartok procurava combinar as novas aquisições a partir da música folclórica do seu país, criando uma linguagem musical mais rica de possibilidades e de sonoridades. Por seu lado, o compositor russo Igor Stravinsky haveria de revolucionar o

mundo do ritmo dando-lhe uma variedade e liberdade que logo causaram escândalo, mas se revelaram também como fonte de uma variedade e riqueza sonora que haveriam de perdurar pelos tempos fora. Noutra vertente, assistíamos a uma certa reacção contra alguns excessos do experimentalismo vanguardista da parte de compositores que propunham uma música que recuperasse os valores do passado embora admitindo algumas das aquisições do presente: temos assim o *neoclassicismo* e o *neomodalismo* que haveriam de enriquecer de modo especial o repertório sacro e mesmo litúrgico do séc. XX.

2) A estes movimentos associamos um outro chamado da *música funcional* [*Gebrauch Musik* – literalmente, "música de uso"]. Trata-se de um movimento que procura recuperar a relação do povo ou do ouvinte menos conhecedor com a música de qualidade. Propõe uma música simples quanto a linhas melódicas, utiliza harmonias que por vezes rondam o mais elementar e formas acessíveis nomeadamente através de estruturas muito claras e pequenos fragmentos, por vezes repetidos e de fácil apreensão, em oposição à complexidade harmónica e formal de algumas propostas do tardo-romantismo. Segundo estes compositores, a música deve ser clara e acessível a todos. Situam-se aqui compositores como Carl Orff cuja Cantata *Carmina Burana* recupera elementos da música medieval e se afirma como uma das mais populares obras de música erudita, Paul Hindemith que, com uma linguagem não de todo simples, recupera aspectos da modalidade antiga com linguagem que oscila entre o cromatismo e a dodecafonia, e ainda Hans Eisler e Kurt Weill, este com uma linguagem musical muito próxima da música de teatro ou mais propriamente de diversão, de cabaret, nomeadamente nas suas óperas.

3) A *Etnomusicologia,* por seu lado, veio abrir novos caminhos para a cultura musical e mesmo para a criatividade, com a promoção do conhecimento e divulgação de outras músicas, outras culturas distantes do nosso tradicional sistema sonoro, recuperando ainda a dimensão social da música que se tinha diluído, nomeadamente na relação com os diferentes ciclos da vida humana, ao valorizar a relação da música com a diversidade geográfica de origem. Iniciada já em pleno século XIX, como um dos aspectos da cultura romântica apostada no "folk+lore" ou "folk-geist", quer dizer a promoção da cultura popular e do espírito do povo, a Etnomusicologia procura combinar elementos da cultura como a antropologia, a sociologia, a história das religiões, na sua relação com a arte musical, promovendo sobretudo a utilização da música no seu contexto social próprio: música ritual, música de diversão, música ligada ao trabalho, etc. Quer dizer, a música não existe por si mesma; desempenha sim um papel social

em cada momento concreto.

2.3 Efeitos destes movimentos na música sacra

"A ruptura entre arte e liturgia torna-se dramática quando é provocada por uma perda de memória, quer dizer, quando a arte já não evoca as raízes cristãs. Não é a música dodecafónica que perturba a memória cristãs, mas o facto de ela castrar os textos litúrgicos recebidos, a sofisticação dos hinos, as imputações dos salmos, o desprezo das características de uma assembleia, o não ter em conta as capacidades de quem assiste. Porque por detrás destas manobras se esconde a vontade de herdar apenas a parte que agrada, portanto de escolher não afirmando a objectividade universal de um depósito, mas a apropriação subjectiva de um gosto dominante".[8] Mesmo que a música sacra não se possa, por isso mesmo, abrir à acção e influência destes movimentos musicais de ruptura como o sistema dodecafónico e outros sistemas vanguardistas mais radicais, não será difícil imaginar a importância destes movimentos na música sacra nomeadamente a partir da abertura decorrente de alguns documentos do magistério mais recente. De uma forma ou de outra, estes movimentos acabaram por influenciar e estimular o pensamento da Igreja a respeito da sua música sobretudo desde que o *Motu Próprio* de São Pio X referiu a importância do "canto popular". Alguns aspectos dessa influência se poderão resumir deste modo:

1) Em primeiro lugar, deu-se uma grande recuperação da música antiga, não apenas como utilização pura e simples do repertório antigo, mas assumindo-o como fonte de inspiração para novas composições, ao mesmo tempo que se promoveu o incremento da música tradicional dos diferentes países, nomeadamente aqueles em que a riqueza do folclore não tinha sido afectada pela influência da música mais erudita. As novas possibilidades ao nível da linguagem musical também foram experimentadas, se bem que o *dodecafonismo* não tenha saído muito do âmbito estrito que lhe deu origem, ao contrário de outras possibilidades da música modal que permitiram recuperar muito do espírito que a melodia gregoriana tinha ainda para explorar; além do mais, podia já utilizar as aquisições, em matéria rítmica e expressiva, decorrentes das novas descobertas da semiologia gregoriana. Assim, a Igreja católica regressava à polifonia do século XVI, não só por força de uma opção que dimanava do *Motu Próprio*, onde a polifonia da escola romana era apresentada como paradigma quase

[8] ALBERT ROUET, *Arte e liturgia*, Libreria Editrice Vaticana, Roma, 1994.

mítico da música litúrgica, mas também em sintonia com uma orientação estética decorrente das novas tendências em termos de reencontro com uma linguagem musical mais acessível; também o Canto Gregoriano era agora integrado nas celebrações como prática e sobretudo como inspiração de novas composições.

2) Em segundo lugar dava-se um acontecimento especial no que respeita à motivação dos compositores para a música litúrgica: se não podemos esquecer o prestígio de que gozava entre os compositores do seu tempo, nomeadamente italianos, o próprio Lorenzo Perosi, também é certo que outros compositores sentiram novamente que a música litúrgica, com relevo para o *Ordinário da Missa*, poderia ser um bom elemento de inspiração e criatividade, mesmo até para alguns não propriamente crentes ou pelo menos não praticantes. É asssim que se destacam personalidades como Ralph Vaughan Williams (1872-1958) escrevendo a *Missa em sol menor* e *Bingham Mass,* ou Leos Janácek (1854-1928) que, para além de ter composto duas missas mais simples, nos deixou um exemplo de abordagem do texto da Missa em novos moldes, aliando a língua eslava à estrutura da Missa em forma de grande *Cantata* para solistas, coro, orquestra e órgão concertante: a *Missa Glagolítica.* O compositor francês Francis Poulenc (1899-1963) compôs um considerável repertório sacro, nomeadamente motetes, a *Ladainha da Virgem Negra* e sobretudo uma *Missa em Sol Maior* a que acrescentaria o célebre *Gloria*, uma das suas obras mais conhecidas. Do húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), normalmente emparceirado com Béla Bartok na relação com a música folclórica do seu país, compôs também uma *Missa brevis* em versão para coro e órgão que depois reelaborou para seis solistas, coro e orquestra. Apesar de ser conhecido como livre-pensador crente, mas educado no seio da Igreja Ortodoxa Russa, Igor Stravinsky, o grande compositor de bailados e que revolucionou o conceito de ritmo na música do século XX, compôs não só uma *Sinfonia dos Salmos,* (1930) mas também uma conhecida *Missa,*[9] para coro misto e instrumentos de sopro, um raro exemplo de sobriedade e contenção não só de meios como estilística. Mais tarde escreveria ainda *Canticum Sacrum* (1966) em homenagem à basílica de São Marcos em Veneza, por sinal um dos mais belos exemplares da arte bizantina no ocidente. Também o britânico Benjamin Britten (1913-1976) se deixou entusiasmar pela música litúrgica, tendo escrito uma *Missa brevis*, para coro de crianças tal como o célebre *Ceremony of Carols* e um *Salmo 150*, mas da sua obra sobressai o já referido

[9] Nas palavras de Ivan Moody, "A música é austera e humilde, mas impregnada da luz interior própria da verdadeira música litúrgica. Os estranhos *solos* alternados do Gloria e do Sanctus, por exemplo, parecem a refracção dum canto bizantino; a declamação incantatória do Credo é simplesmente a de um Credo russo transplantado; e todos os movimentos contêm ecos do repertório polifónico católico do séc. XIV ao XVI.

anteriormente *War Requiem*.

A estes compositores poderíamos associar outros que escreveram música para execução na celebração litúrgica apesar de serem mais conhecidos por outros motivos: recordamos o alemão Paul Hindemith (1895-1963), nomeadamente pelo sabor de alguns motetes, uma *Missa* e o ciclo *Marienleben* e, na sua esteira o compositor católico mais importante na Alemanha do séc. XX, Hermann Schroeder (1904-1984) que incarnou como poucos o espírito do Movimento Litúrgico. O franceses Louis Vierne (1870-1937), com uma *Messe Solennelle* para coro e órgão, Maurice Duruflé (1902-1986) que, para além do célebre *Requiem,* nos deixou a *Missa "Cum jubilo"*, ambas de intenso sabor gregoriano a par dos célebres *Quatro Motetes*, e o organista Jean Langlais (1907-1991) que, para além de ter escrito muita música de temática religiosa para órgão e para a liturgia, especialmente inspirada no canto gregoriano, nos deixou obras de maior vulto como uma *Messe Solennelle,* uma *Missa Salve Regina* e a *Messe d'Escalques*. A estes poderíamos acrescentar o compositor italiano Ildebrando Pizzetti (1880-1968) com várias obras de música sacra de sabor modal e numa linguagem claramente moderna, particularmente com uma conhecida *Missa de Requiem*, o célebre compositor de opera Giacomo Puccini (1858-1924) com uma bela *Missa de Glória* bastante conhecida e executada, ou o suíço Frank Martin (1890-1974) com *Missa* para duplo coro. E porque não mencionar a *Missa em honra de São Sebastião* do brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ao lado de outros compositores como o nosso Frederico de Freitas (1902-1980) com uma *Missa Solemnis*?...

CORRENTES	ESTÉTICAS	AUTORES E OBRAS
Recuperação da Música Antiga	Canto Gregoriano	Maurice Duruflé, *Missa «Cum Jubilo»* Hermann Schroeder, *Missa Gregoriana* e *Missa «Regina coeli»* Manuel Faria, *Missa «Cum Jubilo»* Domenico Bartolucci, *Missa «Cunctipotens», Missa «Cum Jubilo», Missa «Orbis factor», 4 Missas «De Angelis»*
	Neo-modalismo	Paul Hindemith, *Marienleben* e *Missa* Hermann Schroeder, *Pauliner Orgelmesse* e *Missa Syllabica*, etc. Jean Langlais, *Missa Solemnis, Missa Salve Regina* e *Motetes. Messe du Saint Sacrement.* Ildebrando Pizzetti, *Requiem, Salmos* Louis Vierne, *Messe Solennelle* Manuel Faria, *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima, Missa em honra de São Jorge*
	Música étnica	Manuel Faria ,*Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* Leos Janácec, *Missa Glagolítica* Zoltán Kodaly, *Missa Brevis*
Novas propostas	Novas linguagens	Igor Stravinsky, *Missa, Sinfonia dos Salmos e Canticum sacrum.* Benjamin Britten, *War Requiem* e *Missa Brevis* Manuel Faria *Missa Votiva*

Estas correntes estéticas que influenciaram a música sacra do século XX, especialmente no contexto do Movimento Litúrgico que foi inspirando o pensamento da Igreja nos documentos

do Magistério anterior ao Concílio Vaticano II. Nesse sentido, o canto gregoriano e a polifonia assumiam-se como modelos e concretização dos princípios adequados ao espírito litúrgico e um marco para a música sacra contemporânea. Intimamente entrelaçado com as questões do canto gregoriano e da polifonia, o movimento litúrgico desenvolveu ideias de afastamento do individualismo, voltando-se para um sentido litúrgico de comunidade e para uma objetividade da liturgia. Porém, nos amplos círculos da música sacra, na época pré-conciliar, o foco estava centrado na utilização do Canto Gregoriano e no regresso à polifonia. A própria teologia litúrgica adotou esta imagem *polifónica,* de linhas independentes que funcionam juntas num grande todo. Joseph Ratzinger via nela uma expressão da própria Igreja, a *concoria discors*, a "unidade na diversidade" que pode, de facto, ser simbolizada pela polifonia. Nenhuma voz precisa da outra para a sua própria beleza, e ainda assim a obra de arte só emerge na harmonia de todos. Ora, na sua essência, isto expressa o espírito litúrgico tal como prevaleceu antes do Concílio Vaticano II: a liturgia em si não necessitava da participação dos fiéis. Os fiéis também não necessitavam da participação dos outros fiéis. A Missa era bela e eficaz em si mesma, e ainda assim só poderia estender o seu efeito aos fiéis se estes estivessem envolvidos nos acontecimentos de forma interior.[10] Assim, cada voz crente é autossuficiente e autodeterminada (se participa e como participa na oferta aberta da liturgia), mas a obra de arte total da Missa é criada apenas na harmonia de todos.

Foram estas ideias, em si mesmas perfeitamente válidas, que levaram a uma reacção particularmente conservadora da maior parte dos compositores anteriormente citados, perante as novidades da reforma conciliar, nomeadamente pela insistência na *participação activa* e no *uso do vernáculo na liturgia.* Isso explica também uma certa ambiguidade na linguagem dos documentos relativos à Liturgia e especialmente à Música Sacra – a *Constituição "Sacrosanctum Concilium"* e a *Instrução "Musicam Sacram"*, decorrente das enormes discussões geradas entre diversos grupos e tendências que se iam formando aquando da sua própria elaboração

3. Conclusão:

No espírito de uma música de carácter marcadamente *funcional*, estas obras foram escritas com uma finalidade litúrgica embora numa linguagem muito particular, por vezes, e um tanto

[10] Esta ideia da "participação interior" era a base de apoio utilizada pelos compositores para sustentarem a viabilidade litúrgica do repertório quer em língua latina quer musicalmente mais elaborado e reservado ao coro. Muita da produção musical para a liturgia pós-conciliar, mesmo utilizando os textos em vernáculo baseava-se nesse princípio e pode justificar, de certo modo, a orientação da primeira série da *Nova Revista de Música Sacra.*

longe, pela dificuldade, do que seria uma música a chamar à participação do povo. Por outro lado, muitas destas obras entendem-se melhor se vistas no contexto de uma determinada tradição ou ambiente social. De sabor neoclássico e directa ou indirectamente influenciadas pelo canto gregoriano, estas obras contribuíram mesmo assim para o progresso e para o reencontro da música sacra com novas perspectivas da linguagem musical e sobretudo com os compositores de prestígio e a música de qualidade. Ao mesmo tempo, estas obras representam ainda um encontro da música com movimentes emergentes e conotados com as grandes organizações cristãs: juvenis, corais, organísticos e litúrgicos.

É evidente que isto não impediu a proliferação de outro tipo de literatura musical para a liturgia, nomeadamente alguma de que falámos anteriormente a propósito do movimento ceciliano e seus derivados. As obras que acabamos de mencionar, tendo a sua conotação litúrgica inegável, não foram capazes de inspirar uma mais vasta produção de qualidade, pelo que os principais grupos corais, fossem eles de catedrais fossem de paróquias, se limitavam a executar obras de compositores mais modestos. Nesse contexto recordamos a célebre *Missa Juvenes et Virgines*, do P. José Guilherme da Silva Lopes (publicada em 1941 para a Acção Católica), que se cantava entre nós em dias de festa, já nos alvores do Concílio Vaticano II, ao lado de uma enorme produção musical de vários compositores locais, nomeadamente de cânticos para a missa, que nunca ultrapassaram as fronteiras de uma paróquia ou, quando muito, de uma diocese, nem sobreviveram aos novos tempos litúrgicos e musicais.

Num panorama de maior qualidade e exigência, nomeadamente dentro do espírito que animava o Movimento Litúrgico e as correntes estéticas antes mencionadas, no que a nós diz respeito, deveremos apontar aqui a *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* de Manuel Ferreira de Faria (1916-1983),[11] para coro masculino e órgão, ou mais propriamente harmónio, uma das mais conhecidas e cantadas do seu autor naqueles tempos; a *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima,* para coro misto e órgão, escrita em Roma, no contexto dos estudos lá realizados nos anos quarenta e numa linguagem que poderíamos dizer "neo-clássica".[12] Um pouco mais tarde escreveria a *Missa Votiva* para coro feminino e orquestra,

[11] Este padre compositor traria para o nosso ambiente musical e litúrgico toda a novidade da música europeia e particularmente a escola romana, a partir da acção do Pontifício Instituto de Música Sacra, bem como a influência inegável do seu professor Licínio Refice, já apontado anteriormente como um dos que, no contexto romano, reagiram à vulgaridade em que caíra o movimento ceciliano. Mesmo que Manuel Faria fosse um grande apaixonado e divulgador da obra de Don Lorenzo Perosi, sempre esteve a léguas dele no que respeita à sua actividade de compositor.

[12] Postumamente orquestrada por Joaquim dos Santos, executada e gravada em CD num concerto público realizado na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma. As outras obras estão agora esquecidas repousando nos arquivos da Fundação Manuel Faria na Biblioteca da Universidade de Coimbra.

numa linguagem mais ousada, muito próxima da produção europeia do seu tempo, e a *Missa "Cum jubilo"*, inspirada na homónima gregoriana, para coro infantil, coro masculino e órgão, alternando com a Assembleia a quem é confiada a respectiva melodia gregoriana, pensada e executada no contexto da formação do Seminário Conciliar e das celebrações da Sé Catedral de Braga. Estas obras estão muito para além da vulgaridade que grassava nos nossos meios paroquiais e, por isso mesmo, com uma séria dificuldade de penetração na liturgia, pelo que foram criando a ideia de que a música deste autor era muito dissonante. Tal como aconteceu nos ambientes europeus em que operavam os compositores anteriormente referidos, uma deficiente e desviada interpretação do Concílio Vaticano II, haveria de afastá-los a quase todos da música para a liturgia.[13] Assim, este grande acontecimento para a liturgia e para a Igreja haveria de revelar-se profundamente negativo para a música litúrgica de qualidade. A produção musical litúrgica em língua vernácula não atingiu ainda e esta bem longe de alcançar o nível da produção anterior, e os grandes compositores que se aventuraram ainda a escrever música sacra fizeram-no sem pensar directamente numa execução litúrgica e, portanto, acabaram por usar o latim porque, sempre se disse, muito mais musical.

[13] Abordaremos mais adiante esta questão.