

A REFORMA DA MÚSICA SACRA *

Justine Ward (+ 1975)

A questão da música sacra tem sido, ultimamente, muito discutida em todo o mundo. O debate, inicialmente limitado a especialistas, está actualmente a espalhar-se rapidamente ao público em geral, músicos e não músicos, crentes e agnósticos. Será, por isso, útil realçar de forma clara, o princípio fundamental da arte da oração cantada, de modo a que esse princípio e não uma fantasia, possa contribuir para a solução do problema. É, pois, com base em princípios que me proponho trabalhar. Quando me referir a alguma escola de arte em concreto no decorrer destas páginas, não será para limitar mas sim para ilustrar a idéia exposta.

Em primeiro lugar necessitamos de um modelo adequado à música sacra, isto é, um modelo que explicita o valor artístico. Temo-nos contentado desde há muito, em criar beleza na música *pela música* – o Alfa e Ómega - um método completamente inadequado para este caso. Isto porque a música sacra é uma arte constituída por dois elementos, música e oração, e não pode ser considerada apenas pelo valor de um dos seus elementos como uma entidade independente. Precisamos de um modelo que se aplique à arte no seu todo, e encontramos-lo na fórmula simples “ Lex orandi, lex cantandi”. Aqui reside o ponto crucial da questão. A lei da oração tem de ser a lei do canto, para que a nossa oração, (uso aqui a palavra *oração*, não no sentido de simples súplica, mas no seu significado mais lato, ou seja, uma elevação da alma e do coração para Deus) possa ser boa arte e que a nossa arte possa ser boa oração. Oração e música deverão unir-se para criar *uma arte* plena de harmonia. A música deverá orar e a oração deverá cantar. De outro modo, qualquer oração será esquecida na beleza que irradia apenas da música, ou esta esquecida na beleza que irradia apenas da oração. Se a oração e o canto ascendem assim aos céus sem se unirem num verdadeiro casamento do espírito, a sua associação é uma ofensa quer sob o ponto de vista artístico, quer devocional. O verdadeiro modelo de uma composição musical para a igreja será este : se se confirma a lei da oração, é arte boa. Se procura caminhos de edificação independentes, é arte medíocre.

Na ópera reconhecemos o mesmo princípio. Aqui, a lei do drama é a lei da música. A música não poderá ser alegre quando as personagens estão tristes, ou vice-versa. Assim, o espírito da música harmoniza-se com o espírito do drama. Mas mais do que isto, as suas formas têm de coincidir. Um herói a saltar de um penhasco, não pode ficar suspenso no ar enquanto a orquestra acaba de desenvolver o tema. O espírito e a forma do drama definem o espírito e a forma da música. Este princípio é universalmente reconhecido no que diz respeito à ópera. Mas o mesmo músico que aplica este princípio como facto adquirido, ao teatro, fica surpreendido quando solicitado para o aplicar à igreja. O compositor moderno é miope nos seus métodos. Um músico sem nenhum conceito de amor, dificilmente aceitaria compor o drama *Tristão e Isolda*, de Wagner. Do mesmo modo, um músico sem nenhum conceito de oração – e estes são, infelizmente, muitos, hesitaria em musicar palavras cujo significado e conhecimento prático desconhecesse por completo. Quando os compositores são confrontados com a sua ignorância, admitem alegremente, como se isso fosse suficiente, que conhecem as

leis da composição musical . Estes compositores estão preparados apenas para metade da sua tarefa. Se a lei do drama é a lei da música na ópera, e a lei da oração a lei do canto na igreja, o compositor deverá compreender o significado do drama, em um dos casos, e o significado da oração no outro, de modo a dar, tanto a um como a outro, um cenário musical adequado. Poderá ser possível compor música bela para sentimentos que ele não compreende. Mas as hipóteses de compor música apropriada são remotas. A arte boa é a que está intimamente unida a um ideal.

É claro, portanto, que o domínio das leis da composição musical, sendo indispensável, não é suficiente por si só, pois tão superficial é esperar que as regras do contraponto nos ensinem a lei da oração como o contrário. A nossa educação deverá ser multifacetada. Ao estudar as regras da composição, o estudante corrige as suas excentricidades musicais através do modelo das experiências musicais que tem evoluído desde há séculos. As suas excentricidades devocionais também necessitam da mesma correcção, de modo a atingirem o padrão das experiências espirituais desenvolvido ao longo do tempo. Precisamos de nos preparar quer espiritual quer musicalmente. Educarmo-nos não só através das obras dos grandes mestres da arte musical, mas também através das obras dos mestres da arte da oração. Desenvolver os nossos conhecimentos musicais indo ao encontro de Palestrina, Bach, Beethoven e os nossos conhecimentos devocionais indo ao encontro dos génios da religião a que chamamos santos. Não quer isto dizer que tenhamos todos de ser santos para compor, ou para compreender a música sacra. Mas devemos, pelo menos, ter alguma compreensão do valor da santidade, da substância da verdadeira espiritualidade, distinta da falsa, tal como distinguimos princípios de arte verdadeiros e falsos. Mas as leis musicais são, em termos comparativos, tão fáceis de aprender e as leis da oração tão difíceis, que por vezes contentamo-nos apenas com a beleza da nossa música sacra , afastando-nos do ideal. Temos de voltar a este ideal.

A partir daqui, limitar-me-ei ao assunto da música da Igreja Católica, não só devido ao actual movimento da reforma se ter iniciado, sistematicamente , sob a liderança do grande músico, o Papa Pio X, mas especialmente porque é na Igreja Católica que o problema se apresenta com mais acuidade. Na Igreja Católica, a música não é um simples acessório mas uma parte integrante do ritual. Palavras e música formam, em conjunto, um todo artístico. O ritual da Igreja Católica é fixo porque a ideia, da qual o ritual é a manifestação externa, é fixa. O ritual apresenta, tão natural e inevitavelmente, a sua relação com a fé, quanto o gesto ao sensível. Uma manifestação material, é certo, mas necessária à criatura normal que, não sendo ainda um espírito puro, não possui outro meio de expressão. Até o próprio Deus se fez homem para que fosse totalmente compreendido pelas Suas criaturas. Manifestou-se em termos tangíveis, que é, de facto, o princípio sacramental. E por isso, necessitamos do ritual. Mas este ritual deverá realmente expressar o que está na sua base. Deverá apresentar uma relação muito lógica com a fé, tal como o gesto tem com o pensamento. Nós não expressamos afecto com uma bofetada, nem gesticulamos violentamente quando o coração está gelado. Cada ritual deverá ser uma manifestação directa de uma causa correspondente da fé. É aqui que reside a verdadeira importância da música sacra. Não basta afirmar que temos fé. Devemos revelá-la e mesmo interpretá-la e, através da sua manifestação externa , elevarmos o coração à compreensão do seu significado interior. Devemos, por meios naturais, ajudar o nosso fraco coração humano a elevar-se ao sobrenatural.

É por isso que o Papa dá tanta importância a esta reforma na música. Insiste que os trezentos milhões de católicos, não sendo todos artistas, deverão escutar um certo tipo de música e não outra. E qual é a música que o Papa espera aplicar? – O Canto Gregoriano. Para citar a Encíclica, “ *Quanto mais próxima uma composição musical para a Igreja seguir a forma gregoriana, em ritmo, inspiração e alegria, mais sagrada e litúrgica se torna; e quanto mais longe se encontrar da harmonia desse modelo supremo, menos digna do templo se torna*”.

Portanto, na opinião do Papa, o modelo está encontrado. Isto parece algo arbitrário, como se nos tivéssemos a ligar a uma forma de arte antiquada e a limitar o progresso. Será, então, interessante examinar as alegações da música gregoriana e determinar onde e porquê essa é a forma superior a qualquer outra forma mais moderna, como música litúrgica para a oração.

O Canto Gregoriano tem sido considerado como uma forma de arte antiquada, um arcaísmo musical. Mas uma forma de arte não se torna arcaica apenas com o passar do tempo. A arquitectura e escultura gregas, que são muito mais antigas, perpetuaram o padrão nas artes plásticas. A liturgia católica, é, como vimos, fixa no seu carácter e domínio em geral. A forma que melhor expressa isto não é, necessariamente, a mais recente flutuação do gosto popular. Também não é necessário que seja a forma mais interessante, avaliando-a sob um ponto de vista puramente musical. A forma mais elevada de arte será a forma que melhor se adapta à forma litúrgica. Mesmo admitindo que a música, como arte, tem avançado e evoluído desde o tempo de S. Gregório, a questão, que para nós é a mais importante, mantém-se. A música evoluiu ao longo das formas da oração ou, inversamente, nos canais religiosos e profanos? Se não evoluiu ao longo das formas da oração, então, a forma mais antiga será a arte mais adequada ao nosso objectivo específico.

Podemos evidenciar uma certa sequência bem definida na evolução de todas as artes. Primeiro, temos a *ideia* que se esforça para se expressar através da *forma*. Esta forma, inicialmente tosca, aperfeiçoa-se gradualmente até ao ponto em que *ideia* e *forma* se tornam sinónimos. No período clássico, qualquer evolução adicional da forma prejudica a *ideia*. Inicia-se a decadência - o fundo mais baixo a que se chega quando a arte desce à matéria pura sem *ideia*. Quando a forma anula a *ideia*, o pintor usa a cor pela cor, o músico usa o som pelo som, o orador usa lindas palavras, frases sonoras, sons titilantes. *Vox et praeterea nihil*. Então, a arte jaz morta. A perfeição da forma é boa arte. A sua exibição é decadência. A verdadeira evolução em arte só poderá ser realizada com o surgimento de uma nova *ideia*. Depois da *ideia* vocal surgiu a *ideia* instrumental. Depois da *ideia* melódica surgiu a do contraponto. Uma *ideia* sucede a outra, mas uma não melhora à custa da outra. O Canto Gregoriano representa o culminar da *ideia* melódica, a mais elevada evolução da música monódica. Qualquer evolução posterior tinha que seguir a forma da polifonia.

A questão fulcral não é, portanto, se deveríamos voltar à antiguidade, mas se, ao fazê-lo, iremos ou não encontrar o período clássico na arte da oração musical – o momento em que a *ideia* – oração, e *forma* – música, se tornam idênticas.

Examinemos brevemente as características da oração litúrgica. O Canto Gregoriano como arte, permanece ou cai, na base da sua adaptabilidade a este propósito. Se se provar que a forma gregoriana e apenas essa forma é bem sucedida ao traduzir a liturgia

em música adaptando a ideia particular à forma, então o seu valor como arte foi provado.

A liturgia da Igreja Católica tem uma dupla finalidade : orar e ensinar. A função do ensino fica frustrada com o uso de qualquer outra música que não a monódica. A polifonia torna as palavras incompreensíveis em maior ou menor grau. No Canto Gregoriano as palavras não são repetidas, distorcidas, viradas do avesso, nem de trás para a frente. Elas são recitadas serenamente, com clareza. Cada sílaba é pronunciada com delicadeza. É uma meditação, uma suave respiração espiritual. Podemos ouvir e interiorizar a palavra de Deus. Por isso, a função do ensino da Igreja exige o uso do Canto Gregoriano.

A função de orar é igualmente exigente. Estruturalmente, as orações foram concebidas no espírito da palavra cantada e não no da música (1). A sua extensão impede um cenário mais elaborado. Uma simples ilustração será suficiente. Durante a Semana Santa, a história da Paixão é lida em todas as igrejas católicas como o Evangelho do dia enquanto a assembleia se mantém de pé. Bach deu à Paixão um cenário musical – uma das obras mais geniais da música devocional. No entanto, tem uma característica inevitável – a sua execução dura cerca de cinco horas – um teste bastante severo para a capacidade física da assembleia. Assim, a estrutura musical dos textos impediu até o grande Bach de revestir a sua ideia com uma forma adequada. O Canto Gregoriano anuncia as palavras. A música embeleza-as. Um é o princípio da concentração e o outro o da difusão. O Canto Gregoriano é, portanto, a única forma em que toda a liturgia poderá ser cantada.

Isto diz respeito às exigências estruturais da liturgia propriamente dita. As exigências estéticas são tanto ou mais importantes.

A oração litúrgica não é uma expressão individual dirigida a Deus tal como a devoção particular. É sim a Igreja a orar enquanto Igreja como um todo colectivo. A oração litúrgica tem uma forma fixa. É o resultado da evolução espiritual da Igreja, a permanência do mais perfeito no universo da religião. Esta oração tem, em primeiro lugar, dignidade. É dirigida a Deus Todo-Poderoso. Por esta razão, o nosso ritmo moderno, o desenvolvimento do ritmo de dança, não lhe é aplicado, sendo a forma demasiado trivial para expressar a ideia. Falo em termos puramente artísticos. Além disso, a oração deverá ter espontaneidade. Qualquer dissimulação mata a oração enquanto oração. A forma que se exhibe desvia a ideia. A ideia neste caso é Deus. Por isso, a oração em verso obstrui de tal modo a sua forma, que afoga a ideia. Do mesmo modo, a oração em forma puramente musical é inferior à oração cantada. A música, com o seu compasso fixo, as batidas fortes e fracas regulares, é um jardim formal traçado em avenidas convencionais e adornado com plantas de estufa. O Canto Gregoriano é natureza, é a beleza dos campos e florestas. O jardim formal tem, de facto, o seu lugar próprio, as suas funções próprias. Mas a oração embelezada num jardim formal é uma anomalia. O espírito sopra onde quer. A música movimenta-se com o ritmo regular da poesia. O Canto Gregoriano com o ritmo livre da prosa, com a cadência de um belo período oratório. O Canto Gregoriano tem ritmo mas não tem compasso e este ritmo desenvolve-se naturalmente e não artificialmente, de modo a que não exista uma forma conflituosa a obstruir o canto no esforço em tornar a forma idêntica às palavras e frases das orações.

A música moderna tem duas escalas ou *modos*. O Canto Gregoriano tem oito. É óbvio que oito modos permitem uma variedade de expressão maior do que apenas dois – uma vantagem que o nosso moderno uso indiscriminado do cromático não compensa na totalidade. Um modo é uma estrutura sonora com uma determinada forma. Assim como no discurso, a forma ou estilo do orador matiza o significado das suas palavras, por vezes até as altera, também em música, o modo determina o carácter da composição. O significado de um acorde de tónica, por exemplo, depende totalmente do carácter do modo, se é maior ou menor. Se a terceira é menor, o seu carácter é triste. Se a terceira é maior, o seu carácter é alegre. O nosso sistema musical actual limita-se, portanto, a dois modos, o maior e o menor. O Canto Gregoriano tem a vantagem de ter maior alcance e variedade. O carácter das duas escalas modernas obriga-nos, por um lado, a escolher entre uma alegria quase frívola e por outro, uma mágoa à beira do desespero. Nenhuma destas emoções tem lugar na alma cristã durante a oração. Os oito modos antigos, pelo contrário, foram formulados para ir ao encontro das necessidades da oração na época em que a arte era exclusivamente a serva da religião. Estes modos permitiam que o compositor captasse o subtil espírito- oração, as *nuances* coloridas de *alegria* no sofrimento. O Canto Gregoriano é alegre, mas com a alegria da Cruz, ao contrário da alegria do divertimento. O Canto Gregoriano é fervoroso, mas com a paixão do ascetismo, ao contrário da paixão mundana. A oração de pesar nunca é desespero, nem a oração alegre é futilidade. O Canto Gregoriano é a personificação artística do espírito. A ideia do menor e a ideia do maior estão tão entrelaçadas, a sua relação é tão íntima, que é impossível separá-las. Nunca caímos na tristeza, no entanto, a nossa alegria é sempre interior. Mesmo na explosão de alegria dos Alelúias da Páscoa, espreita a lembrança que continuamos a ser parte da terra, continuamos no vale de lágrimas. A luz e a sombra são uma tentação que chega e parte tal como o sol que brilha na floresta. São pequenos pedaços do céu avistados entre as abertas nas nuvens do mundo.

Nos modos antigos não encontramos os mesmos contrastes violentos evidenciados nos modos modernos. Os modos antigos combinam a solenidade, a grandeza, com a mais terna e fervorosa devoção. Os modos menores expressam não só o sentimento de tristeza mas também uma grande solenidade e deslumbramento. Os modos maiores expressam não só o sentimento de alegria mas também uma devoção cheia de ternura e zelo. Eis a combinação que cria a verdadeira oração – veneração no amor – a oração que, tal como a de David, sobe como incenso perante o altar.

Existe algo óbvio nas duas escalas da música moderna. O Cristianismo não tem nada de óbvio. É, sim, uma filosofia de aparentes contradições – contentamento através da renúncia, alegria através do sofrimento, triunfo através da perda, vitória através da morte. Estas emoções não são coisas comuns de modo a serem facilmente rotuladas com os títulos de “alegria” ou “tristeza”, “maior” ou “menor”. Não. Usemos então a discriminação artística nesta matéria. As escalas modernas, o compasso, todo o sistema musical tal como existe actualmente, foi criado para usos seculares, e adapta-se perfeitamente a esse fim. Mas quando tentamos adaptar a música moderna às exigências da música litúrgica, simplesmente adulteramos duas coisas apreciáveis. Destruímos não só a nossa oração, mas também a música, pois roubamos o carácter individual a essa música e não devolvemos nada em troca. Portanto, a música litúrgica moderna, se não consegue ser escandalosa, torna-se quando muito, negativa, o que por si só vai deitar por terra o verdadeiro propósito da música da Igreja. Esta deverá ser espiritualmente activa. Não basta que não deva distrair. Deverá estimular. O único princípio no qual o uso da arte na Igreja se justifica é este : ao basear-se na imaginação, irá interpretar e intensificar

as belezas escondidas no universo do espírito. A música da Igreja não deverá ter menos qualidade que a música secular, mas a sua qualidade deverá ser diferente; uma diferença não de grau mas de género.

Não existe emoção mais intensa que a emoção religiosa. Mas esta intensidade percorre outros caminhos que vão para além das emoções humanas. O mesmo se verifica na música religiosa. Esta é uma distinção que muitos dos grandes compositores do passado reconheceram. Por isso Wagner, que não é suspeito de parcialidade quanto ao uso das formas de arte antigas, foi buscar à Igreja a forma litúrgica quando quis criar um drama religioso. Através de uma progressão gregoriana de uma simples frase extraída do tesouro da Igreja, o compositor imprime à sua ópera uma pseudo-espiritualidade, não conseguindo alcançar o clima de espiritualidade na totalidade da obra, pelo carácter pouco espiritual do tema. Beethoven e Brahms usavam frequentemente os modos antigos em vez dos modernos quando queriam criar um ambiente de pureza e misticismo. De facto, um estudo dos grandes compositores levar-nos-ia a pensar que quanto mais sublime é o pensamento, menos adequados são os modos modernos e quanto mais intensa é a emoção, menos adequada é a métrica moderna. A tendência geral da música moderna é a de uma maior variedade do que aquela que o actual sistema permite, ou seja, maior variedade modal e maior variedade rítmica. Mesmo para fins seculares, sentimos o efeito esmagador da métrica criada artificialmente, especialmente em momentos de emoção intensa e lutamos pela liberdade no uso da síncopa, na alternância de tempos binários e ternários e noutros estratagemas, cuja ingenuidade pretende conduzir-nos para mais perto da liberdade natural do Canto Gregoriano. O compositor moderno ao procurar a variedade modal, faz excursões patéticas na música de vários povos. Adota a escala húngara, árabe, norueguesa. Utiliza melodias africanas, irlandesas, indianas e imita a liberdade rítmica destes estilos peculiares. Existe um sentimento de inquietação no ar e uma insatisfação com o formalismo do nosso sistema actual. A liberdade modal e rítmica que procuramos empenhadamente é um atributo natural do Canto Gregoriano.

Ao escutarmos o Canto Gregoriano, temos de ouvir com os ouvidos da fé. Temos de penetrar no ambiente criado pela arte. Captar, em primeiro lugar, a ideia, de modo a podermos compreender a forma a que ela deu origem. Não podemos escutar o Canto Gregoriano como escutamos a música moderna. A música, no seu sentido moderno, sugere um arranjo formal de sons, um convencionalismo a que o nosso ouvido está acostumado e, por esta razão, não inclui o Canto Gregoriano no seu uso popular. O canto Gregoriano é uma forma de declamação, uma recitação do texto muito musical e devocional. Não tenta reproduzir a ilusão do texto, como no teatro. A sua aspiração é superior, sugerindo os sentimentos exteriorizados pela oração da alma humana. Neste sentido, o seu espírito é mais subjectivo do que objectivo. Assemelha-se à alma que se debruça sobre si própria, à alma que medita.

Se o Canto Gregoriano exige tanto na compreensão e abertura do ouvinte, mais exigente será na compreensão musical e devocional do cantor! A arte é necessária, ao mais alto nível, para se poder compreender e transmitir as melodias gregorianas. A falha em reconhecer este facto é directamente responsável pela sua actual falta de popularidade. Prevalece a impressão de que estas melodias, devido à simplicidade dos seus intervalos, não necessitam de estudo nem de interpretação artística e que só necessitam de ser soletradas. Na realidade, necessitam não só de estudo e de arte, mas também de génio. Se uma peça de música moderna pode ser assassinada por uma interpretação incorrecta, isto torna-se ainda mais verdadeiro na interpretação do Canto

Gregoriano com as suas aspirações espirituais. Por esta razão, o público em geral, dificilmente deixaria de gostar do Canto Gregoriano perante interpretações chocantes através das quais poderia ouvir e ajuizar do seu mérito como por exemplo, em termos comparativos, as interpretações ao nível artístico, de uma criança a ditar Shakespear ou de um camponês ignorante a interpretar Dante. Podemos agora confiar na esperança de melhoramento nesta matéria. Uma grande parte do problema tem sido causada pelas dificuldades práticas em decifrar os manuscritos antigos, devido ao facto de não se dispor de uma notação musical exacta, facto ainda mais agravado devido aos caprichos individuais dos copistas. Mas nos últimos anos, o estudo dos manuscritos tem-se baseado em métodos científicos utilizados pelos monges Beneditinos e não haverá mais desculpas para interpretações incorrectas.

O Canto Gregoriano tem sido não só condenado sem julgamento como é também frequentemente condenado sem nenhuma ideia clara dos seus objectivos e verdadeiro significado, nem sequer da sua construção meramente técnica. Um Rip van Winkle do século XII que acordasse no século XX seria certamente tão ignorante acerca da nossa música moderna quanto nós seríamos acerca do Canto Gregoriano, nem ele poderia esperar entender a nossa música na totalidade e reproduzi-la artisticamente sem algum estudo e um pouco mais do que algumas audições precipitadas confinadas talvez, a formas mais elementares. Por isso, faço um apelo ao Rip van Winkle do século XX para ter um pouco mais de paciência no seu juízo da arte do passado e um pouco mais de compreensão do Canto Gregoriano antes de o condenar por completo. No início, poderá de facto soar um pouco estranho. A falta de familiaridade, por si só, impressiona-nos, como o som de uma língua que não conhecemos. E, tal como uma nova língua, a falta de familiaridade dá-lhe uma aparente monotonia. Todas as frases parecem iguais porque todas são igualmente incompreensíveis. Mas com a chave do seu significado, esta monotonia dissipa-se com as nuvens da nossa própria ignorância. Assim é também para nós uma nova língua artística: a sucessão rara dos seus tons e meios tons e frases consequentes, os intervalos e progressões inesperadas são ainda idiomas não familiares. Nós ouvimos, de facto, mas não compreendemos. A variedade infinita dos modos é, para nós, um livro fechado. Mas com a familiaridade e um pouco de estudo, começamos a compreender a língua e encontramos-nos num novo mundo de possibilidades artísticas. O Canto Gregoriano não é, de forma alguma, monótono para o ouvido treinado. Temos uma variedade de oito modos em que cada um corresponde a um diferente carácter de oração com a sua própria individualidade, os seus próprios idiomas peculiares. Temos também uma variedade de formas tão distintas como a que distingue uma forma vocal de uma sonata na nossa música moderna. As melodias gregorianas seguem estritamente o espírito da liturgia. São simples onde é necessária a simplicidade e elaboradas onde há necessidade de elaboração. E assim existem as melodias simples ou silábicas que têm uma sílaba para cada nota, as ornadas ou neumáticas com várias notas ou mesmo um grupo de notas para cada sílaba e, finalmente, as melismáticas que se transformam em pura melodia. É o exemplo dos Alelúias Pascais. Aqui atingimos o climax emocional onde o discurso acaba e a música começa. Porque somos incapazes de expressar a nossa alegria Pascal através do texto, lançamos o grito “Alelúia”, enquanto a melodia nos dá o significado.

Esta arte surgiu com o nascimento da liturgia. Esta tomou a sua forma actual no tempo de S. Gregório, a quem também se deve a sólida fundação do canto como arte. A oração e a música foram, portanto, fruto de uma concepção comum e atingiram, em conjunto, a maturidade nos séculos seguintes e a perfeição na época áurea do

Cristianismo. Quando correctamente interpretada, esta música respira um espírito de devoção, puro, fervoroso, terno, verdadeiramente característico de uma época que deu à humanidade um S. Gregório, um S. Bernardo, um S. Boaventura, um S. Tomás de Aquino, um S. Domingos, um S. Francisco de Assis e inspirou Dante, Fra Angelico, Della Robbia, Palestrina. Os grandes mestres do ascetismo inspiraram grandes obras primas. O mais profundo misticismo, o completo desabrochar da fé encontraram expressão nas melodias gregorianas. E estas flores de arte são verdadeiras flores próprias da Cristandade e não, de forma alguma, flores enxertadas de um ramo alheio. A idade da fé produziu a arte da fé. Com o Renascimento, no século XVI, regressou-se ao estudo das formas de arte pagãs e introduziu-se o espírito pagão na arte desse tempo. Não quer isto dizer que as formas de arte pagãs adoptassem necessariamente ideais pagãos nem que a arte cristã fosse incompatível com a perfeição clássica dessas formas de arte. A arte cristã, tal como outras artes, é perfeita apenas através da verdadeira perfeição da forma. Mas a arte cristã é contrária, mais do que as outras, à *exibição* da forma. Com o Renascimento começa a gradual mas contínua secularização da arte, a consequente secularização do gosto do público pela arte e como resultado, a invasão da arte puramente secular na Igreja.

Em notável contraste com o ideal ascético está a nossa arte moderna, da qual, a chave é o naturalismo. Quer seja na literatura, na pintura ou na música, expressam-se e glorificam-se as emoções puramente naturais. A mágoa é intensificada até ao desespero, o divertimento até à zombaria, o amor até à licenciosidade. O princípio animador da arte moderna é o comodismo, a sensualidade, o deitar abaixo das barreiras em vez de um reforço da vontade, que é o ideal cristão. A arte moderna é a exaltação do princípio do menor esforço. A arte cristã é a exaltação da luta. As duas tendências artísticas não são apenas antagónicas mas contraditórias.

Se o ideal cristão na sua pujança produziu a verdadeira forma de arte cristã, não será possível entrar nesse ideal, por um processo inverso, estudando o efeito para chegar a uma melhor compreensão da causa? A familiaridade com a clássica oração-música deverá revelar algo dos ideais da génese da oração e, então, alcançar uma nova era de fé. Será que a arte é uma abordagem insignificante para tal renascimento da espiritualidade? Não, necessariamente, pois a linguagem da arte é, de certo modo, universal, pois chega ao subconsciente e cria uma disposição receptiva. A arte não pode fazer o trabalho mas pode, pelo menos, desbravar caminho.

A piedade não é, de facto, uma mera questão de emoções. Mas a verdadeira piedade que existe no intelecto e na vontade, pode frequentemente ser estimulada pelas emoções - a obtenção de um resultado permanente através de uma causa transitória. As emoções são apenas um poder motivador que não deve ser desprezado. As emoções são para a piedade o que o apetite é para a vida física. Não são o alimento mas um impulso para o tomar. São um meio para alcançar um fim. É o alimento em si, e não simplesmente o apetite, que sustenta a vida. O apetite apenas facilita e torna natural o que de outro modo seria difícil. Estimular o apetite não é, por si só, doentio, nem o estimular das emoções necessariamente anti-espiritual. Mas como as emoções estão sujeitas a ser conduzidas por nós por caminhos falsos, lutamos por estimulá-las, tanto quanto possível, ao longo dos caminhos da verdadeira piedade de modo a absorvermos alimento e não veneno. Esta é a teoria da arte ascética no seu todo, um teste cujo valor reside simplesmente na qualidade do estímulo.

Um aspecto deste movimento que não deverá ser esquecido, é o seu carácter democrático. A execução da ideia plena exige a cooperação de toda a assembleia que não se limita a assistir à liturgia mas sim a participar nela. Isto levará tempo a ser realizado. Mas a Igreja trabalha para o futuro e já está a plantar as suas sementes. As crianças da escola católica já começam a aprender a orar, não só com palavras mas também com o canto, não só no idioma da Igreja, o latim, mas também na sua linguagem musical - o canto litúrgico. Quando essas crianças crescerem, os nossos coros serão todo o mundo católico. Enquanto as várias partes da liturgia mais elaboradas exigirem o grande génio, o grande artista, as partes mais simples serão recebidas espontaneamente e cantadas por toda a assembleia, produzindo o contraste magnífico. Por um lado, a perfeição da arte, e por outro, a grandeza dos números. Isto não constitui, de facto, nada de novo. A liturgia deverá ser assim ministrada. Era assim que era ministrada no passado e ainda é em alguns centros de vida católica. É o regresso ao verdadeiro ideal, ao “renovar todas as coisas em Cristo”. É a revitalização do espírito da democracia e universalidade católica através da arte.

(1) O termo música é aqui usado no seu sentido restrito, isto é, música figurada ou harmonizada, distinta do canto em uníssono.

*Este famoso artigo apareceu pela primeira vez na revista americana “*The Atlantic Monthly*” em Abril de 1906, três anos após a publicação do “*Motu Próprio*” do Papa Pio X que iniciou uma profunda reforma da música litúrgica na Igreja Católica. Os problemas surgidos então, continuam a debater-se hoje, passados mais de cem anos, apesar da nova reforma iniciada pelo Concílio do Vaticano II.

Tradução – Sandra Gonçalves Pedro
Revisão e nota final – Idalete Giga