

“CANTAREI, PELA MANHÃ, A VOSSA BONDADE...”

O CANTO DA LITURGIA DAS HORAS

*É bom louvar o Senhor
e cantar salmos ao Vosso nome, ó Altíssimo,
proclamar pela manhã a Vossa bondade
e durante a noite a Vossa fidelidade
ao som da harpa e da lira
e com as melodias da cítara.
(Salmo 92)*

O canto da Liturgia das Horas é o herdeiro mais directo do canto dos salmos, elemento fundamental da liturgia judaica, expressão particular da oração quotidiana; esta mesma relação do canto com as horas do dia foi um dos elementos que mais directamente transitaram para a liturgia cristã, quer do ponto de vista literário quer do musical, quer mesmo do ponto de vista litúrgico. A proximidade entre o texto da Sagrada Escritura e a linguagem musical passa fundamentalmente pelo *Livro dos Salmos* (“Teffilim”), de modo que tudo o que se vem dizendo a respeito do canto e da música na liturgia em geral vale muito particularmente para o canto da *Liturgia das Horas* onde hinos e salmos encontram um lugar privilegiado. No sentido de recuperar a importância da celebração da Liturgia das Horas ou Ofício Divino na vida dos fiéis, a reforma conciliar veio a repropor alguns dos aspectos mais importantes sugeridos pelo texto bíblico e mesmo pela tradição secular do canto dos salmos. Foi com esse objectivo que a reorganização da *Liturgia das Horas* seguiu os passos seguintes: em 1964 foi criado o “Consilium” para a aplicação das normas litúrgicas; em 1967 foi apresentado ao Sínodo dos Bispos o projecto da *Liturgia das Horas* sendo feita uma consulta aos bispos do mundo inteiro, em 1969, e depois promulgada, em 1971, a *Instrução Geral da Liturgia das Horas*. O primeiro volume da edição da *Liturgia das Horas* vinha acompanhado da *Constituição Apostólica “Laudis Canticum”* de Paulo VI em 1972.

Do ponto de vista musical, é a *Instrução “Musicam Sacram”* (1967) que trata pela primeira vez a questão da música na *Liturgia das Horas*, nos n. 37-41, onde se pode ler que

“a celebração cantada do Ofício Divino é a que mais se adapta à natureza desta oração e indício de maior solenidade e de mais profunda união dos corações no louvor do Senhor, conforme o desejo expresso pela *Constituição sobre a Sagrada Liturgia* (n. 37). Mais adiante refere que “de maneira geral conduzir-se-ão os fiéis, em especial os mais cultivados, graças a uma boa formação, a empregar, na sua oração, os salmos, interpretados no seu estilo cristão, de modo que, pouco a pouco, se sintam conduzidos pela mão a apreciar e a praticar a oração pública da Igreja” (n. 39). Os documentos posteriores limitam-se a recomendar a recitação ou canto da *Liturgia das Horas* sem, no entanto, apresentarem qualquer outra indicação digna de registro. Por isso mesmo, nos deteremos agora um pouco na fundamentação deste desiderato da Igreja Católica e no significado das diferentes componentes do Ofício divino ou *Liturgia das Horas*, particularmente do ponto de vista musical.

1. O canto dos salmos, segundo textos bíblicos

O lugar da música na liturgia do povo bíblico e particularmente o uso dos salmos como expressão da sua oração e louvor a Deus é-nos transmitido de uma forma emblemática num texto do *Livro de Bem Sirah*, onde se faz o louvor dos homens ilustres. No que diz respeito aos feitos de David, considerado o Salmista por excelência, e autor de um grande número de salmos diz-se: “Em todas as suas obras rendeu homenagem, com palavras de glória, ao Santo, ao Altíssimo. De todo o coração, entoou-lhe louvores, mostrando que amava o seu criador. Estabeleceu cantores em volta do altar para se entoarem, pelas suas vozes, cânticos suaves. Deu às festas grande esplendor e aos tempos sagrados grande beleza, quando os cantores celebravam o santo nome do Senhor e o santuário ressoava com as suas vozes desde o romper do dia” (Sir 47, 8-10). Por outro lado, a informação veiculada pelos próprios textos salmódicos, aqueles que mais directamente se encontram conotados com a interpretação musical, dá-nos mais algumas indicações, para além da autenticidade do salmo e do seu uso litúrgico, acerca da interpretação musical; o texto bíblico original fornece-nos algo sobre a notação musical, mediante a utilização dos sinais “ecfonéticos”, aplicados à cantilação das leituras, e muita da terminologia usada é também particularmente significativa e rica do ponto de vista musical, embora dela possamos retirar pouco de concreto para os dias de hoje

O título do livro dos Salmos é “Tehillim”, quer dizer, “Livro de Cantos de Louvor”, o que não impede que encontremos no repertório salmódico outros gêneros literários para além dos estritamente ditos “cantos de louvor”.¹ Por sua vez, os títulos dos salmos, por si só, já nos proporcionam outros cinco tipos de informação: a paternidade hipotética do salmo (David em 73 casos); alusões circunstanciais como a evocação de um ambiente de guerra; o uso litúrgico; o gênero literário do salmo e até o modo de execução musical. A palavra hebraica "mizmor", traduzida, nos LXX (versão grega do Antigo Testamento), pela palavra grega "ψαλμος" (= melodia) refere-se a um canto provavelmente destinado a ser executado (ψαλλειν) ao som do instrumento de corda chamado "saltério" (ψαλτηριον); do mesmo modo, o termo hebraico "shiyr" refere-se a um canto com música, termo que foi traduzido nos LXX pela palavra “Ὅδη”, correspondente ao termo português “cântico” (veja-se a expressão “shiyr hashiyriym” traduzida por “Cântico dos Cânticos”). Existem ainda os termos "maskil" (Salmo 32, 42, 44, 45, 55, 74, 78, 88, 89, 142), "tehilah", que significa "cântico de louvor", ou "tefillah", gêneros que revestirão as características de hino suave ou canto elegíaco.

A palavra grega ψαλμος é a mais frequente na terminologia poético-musical bíblica usada pelos LXX. A palavra ψαλλειν (=salmodiar) aparecia já em Eurípidés onde designava o vibrar da corda de um arco, ou em Píndaro, onde era aplicada exclusivamente para indicar o som de um instrumento de corda. O mesmo vocábulo entrou no Novo Testamento tanto sob a forma substantivada “ψαλμος” (1Cor 14, 15,26; Act, 13,33; Lc 24, 44) como sob a forma verbal “ψαλλειν”. O mesmo Novo Testamento nos oferece, por sua vez, um razoável número de hinos (Lc 1-2; Fil 2, 6-11; Col 1; 1Tim 3,16), utilizando uma terminologia musical com palavras como "ὁδη" e "ᾠδω" (Ap 5,9; 14,3; 15,3; Col 3,16 e Ef 5,19) ou “ὑμνος” e “ὑμνειν” (Mc 14, 26; Mt 26,30; Act 16,25).

Nos títulos secundários dos salmos encontramos também alguns elementos musicais: o modo de execução, a distribuição dos coros, a melodia padrão, instrumentos aconselhados e, de modo particular, a indicação "ao mestre de coro" que apontaria para alguma sugestão sobre a melodia modelo (exemplo: "Ao mestre de coro para instrumentos de corda... sob a oitava"; "ao mestre de coro sob a *guithea*"... "Ao mestre de coro, sob a ária *Cerva da Aurora*"). Como se pode ver, trata-se de um léxico bastante diversificado e de alusões cuja

¹ A apresentação dos Salmos em número de 150 é artificial, já que, em rigor, apenas seriam 145. Também é artificial a divisão hebraica em cinco livros, por analogia com o Pentateuco. Daqui as diferentes numerações entre a Bíblia hebraica, os LXX e a Vulgata (Cfr. FELICE REINOLDI, “Salmi” in DEUMM, vol. IV, p. 206).

decifragem se afigura um tanto difícil, mas que aponta para aspectos como a afinação, eventualmente a tonalidade e mesmo a melodia referenciada em cânticos já conhecidos. A não ser pela prática musical das comunidades hebraicas mais recentes, não poderemos ter a ideia de como cantavam os hebreus, até porque haveria uma grande variedade de modos de cantar de acordo com as diferentes tradições; porém, poderemos saber que o carácter do canto dos salmos derivava em grande parte do estado de espírito provocado pelas orações e pelo ambiente litúrgico em que se inseriam.² Quanto aos diferentes modos de cantar eles assentavam numa estrutura muito simples – um âmbito tonal – “elemento que o cantor aprendia de cor” e que depois organizava, ornamentava ou mesmo justapunha a outros elementos.³

Pelo que se refere à prática musical litúrgica, ao tempo do Novo Testamento, mesmo que não tenhamos dados inquestionáveis sobre a transição entre o judaísmo e o cristianismo, é ponto mais ou menos assente que as raízes mais profundas do canto cristão remontam ao ambiente das primeiras comunidades cristãs de origem judaica que seguiam a tradição litúrgica das sinagogas; aí faziam uso do canto dos salmos nos seus actos de culto. Já nos Evangelhos (Mt 26,30 e Mc 14,26) se refere o facto de o próprio Jesus cantar, juntamente com os Apóstolos, os cantos tradicionais da ceia pascal. Em Act 16,25 diz-se também que Paulo e Silas cantavam na prisão enquanto os carcereiros dormiam; o mesmo Paulo convida os cristãos a cantar hinos ao Senhor (Ef 5,18 e col 3, 16).

Sabemos da utilização do *Saltério* por parte das comunidades cristãs primitivas e juntamente com este repertório foi crescendo outro de criação original, nomeadamente até ao séc. IV, repertório que veio a desaparecer em favor dos salmos bíblicos. Santo Inácio de Antioquia, escrevendo aos cristãos de Éfeso (4,1-2) pede: "tornai-vos um coro de modo a que estando em uníssonos concórdia, tomando unanimemente o "tom de Deus" (χρομα Θεου) canteis, a uma só voz, um hino por Cristo a Deus Pai". No séc. II, Tertuliano refere o modo como se desenrolava a liturgia cristã, com leituras, salmos orações e homilias, (*De Anima*, X,4). A época patrística é aliás riquíssima em referências musicais,⁴

² É o que nos explica Abraham Idelsohn: “as ocasiões de alegria ou tristeza, de festa ou penitenciais influenciavam o seu carácter musical” Essas formas de entoação, continua este autor, estariam muito próximas dos modos gregorianos Dórico e Lidio e Hipofrígio (ABRAHAM IDELSOHN, *Jewish Music, Its Historical Development*, Dover, New York, 1992, p. 60. Ver exemplo nas páginas seguintes)

³ Cfr. SOLANGE CORBIN, *La musica cristiana*, Ed. Jaca Boock, Milano, 1983, p. 49.

⁴ Cfr. ROBERT SKERIS, *Chroma Theou, On the original and theological interpretation of the musical imagery used by the ecclesiastical writers of the first three centuries with special reference to the image of Orpheus*, Althoeting, 1976. Cfr. XABIER BASURCO "La musica en la tradicion cristiana" in *La Musica en*

desde Santo Inácio de Antioquia a Santo Agostinho do qual poderemos destacar a obra *Ennarrationes in Psalmis* e outros comentários. A acessibilidade do *Livro dos Salmos* e a familiaridade com o seu conteúdo fez com que se tornasse um veículo privilegiado da catequese do povo, sendo um dos escritos bíblicos mais comentados pelos autores da época patrística: Eusébio de Cesareia, Santo Hilário de Poitiers, Santo Ambrósio de Milão, São Basílio, São João Crisóstomo e Santo Agostinho que apontavam o facto de os Salmos serem cantados como garantia de uma eficácia e um valor espiritual maior. Dizia este que “Deus uniu a melodia às verdades divinas para nos inspirar, pelo encanto da melodia, o gosto mais vivo por estes hinos sagrados”.⁵

Quanto à forma de cantar, é bastante provável que as primeiras comunidades se inspirassem naquilo que podiam recolher das tradições locais em que se inseriam, com particular incidência para as comunidades judaicas, pelo que o canto da sinagoga poderá ter sido o primeiro inspirador do canto cristão; isso se pode comprovar por alguns exemplos de cantos cristãos primitivos (como o "Tonus peregrinus") que decalam algumas das melodias hebraicas mais comuns. É impossível, apesar de tudo, determinar hoje a medida exacta em que o canto hebraico, ou mesmo o canto das comunidades cristãs orientais, poderão ter influenciado o canto cristão tanto na sua formação como nos estratos de um subsequente desenvolvimento. E isto por várias razões: primeiro porque até ao séc. IX, apenas podemos contar com a tradição oral, segundo porque no séc. IX, no momento de se fixar o repertório musical, este se encontrava já num elevado estágio de perfeição; finalmente porque não temos muitas certezas quanto à fidelidade da escrita musical relativamente ao que efectivamente era cantado pois esta não passaria de uma referência quase estenográfica para auxílio da memória dos cantores e directores de coro.

2. As origens do *Ofício Divino*

Liturgia das Horas ou *Ofício Divino* é a oração oficial da Igreja cristã, distribuída ao longo das diferentes horas do dia, seja na parte diurna, seja na parte nocturna. Distinta desde sempre da liturgia eucarística, a *Liturgia das Horas* encontra as suas raízes mais profundas nas reuniões e vigílias que as primitivas comunidades cristãs levavam a efeito como

la *Iglesia de hayer a hoy*, p. 37-44. Ver ainda S. Pio X, *Enc. "Divinu Afflatu"* e outros textos patrísticos presentes na Liturgia das Horas.

⁵ SANTO AGOSTINHO, *Ennarrationes in Psalmis*, 41, 1.

preparação da Eucaristia dominical. A ideia da oração vigilante preconizada pelo Evangelho deu origem a muitas e variadas vigílias, de onde se deverá destacar, pela sua importância e significado no mistério cristão, a Vigília Pascal.

A primeira oração nocturna da Vigília tomou, já na Idade Média, o nome de "agenda vigiliarum", de "officium nocturnale" ou "nocturnum" que se iniciava ao cantar do galo e terminava ao alvorecer. No que diz respeito às horas diurnas temos como mais importantes as referentes à manhã (Laudes) e ao final da tarde (Vésperas). Entre as referências mais importantes a estes momentos de oração contamos com as *Constituições Apostólicas*, com a da Liturgia de Jerusalém por Ethéria,⁶ e com o testemunho de Santo Agostinho que, falando de sua mãe, Santa Mónica, escreve que ela, "duas vezes ao dia, de manhã e de tarde, visitava a igreja sem falta e não era para perder o seu tempo nem para palrar como as outras velhotas, mas para escutar a Tua palavra e fazer-Te ouvir as suas orações" (*Confissões*, V, 9.17).

Quanto às chamadas "horas menores", a "Prima", uma espécie de prolongamento das Laudes, é testemunhada por Cassiano, pelo ano 382, durante uma estadia em Belém, tendo como objectivo preencher o espaço entre Laudes e a Hora Tertia; passou a integrar a liturgia ocidental no século V. As outras horas menores derivam, por sua vez, da antiga divisão greco-romana do tempo: tanto o dia como noite eram divididos em doze horas de duração desigual conforme as estações do ano: no Verão as horas diurnas eram mais longas e no Inverno eram mais breves. Estas horas agrupavam-se, por sua vez, em quatro tempos, dos quais os últimos três eram designados pelo nome da primeira hora: "mane" das seis às nove horas, "tertia" das nove às doze, "sexta" das doze às quinze e "nona" das quinze às dezoito. Como todas as actividades da vida social eram orientadas por este horário, não admira que a oração cristã as tivesse também aproveitado. Finalmente, as "Completas" apresentam-se como oração privada e com um esquema único de salmos.

Leituras, Hinos, Salmos, Orações, bênção e despedida constituíam o esquema das reuniões dos cristãos que "eram assíduos à oração e à palavra dos Apóstolos" (Act 2,42). Esta base eucológica do futuro ofício divino vem a estabelecer-se de um modo particular no ambiente monástico a partir do século V, numa organização e distribuição a que se chamará

⁶ Ethéria, para além da descrição da liturgia, mencionando o facto de, a diferentes horas, as pessoas se deslocarem a diferentes lugares para as celebrações, dá-nos ainda conta da sua admiração pelo facto de já se escolherem os salmos e cânticos de acordo com as celebrações, com o tempo e com o espaço em que se realizavam: "E o que é realmente notável é que se escolhem sempre para cantar, salmos e antífonas apropriados; tanto os que se cantam à noite como os que, ao contrário se dizem pela manhã e ainda os que se dizem durante o dia – à hora sexta, à hora nona ou ao *lucernare*; são sempre de tal forma adequados e tão bem escolhidos que dizem sempre respeito à cerimónia a que se destinam" (ETHERIA, *Itinerarium*, 25, 5).

"cursus", destacando-se, na sua organização, a figura e as propostas de S. Bento aos seus monges. Na organização do ofício, proposta por S. Bento, previa-se a recitação de todo o saltério no "cursus" de uma semana. No decurso dos séculos VI-VII, o Ofício vai-se organizando e ampliando por influências recíprocas entre os ofícios monástico e romano, a que depois se viria a acrescentar o santoral, um ofício distinto do ferial. As modificações posteriores orientam-se no sentido de uma redução do ofício e da simplificação dos livros, dado que o Ofício, entendido no sentido que lhe dava S. Bento, era demasiado longo para quem tinha actividades, quer os padres seculares quer mesmo os religiosos mendicantes e outros que tinham que trabalhar mais por fora dos conventos. É assim que aparece o *Breviário*, ou seja, uma forma abreviada do *Ofício*. Posteriormente o *Ofício* passaria a uma obrigação pessoal abandonando-se a dimensão comunitária da sua recitação, acabando assim por desaparecer a versão cantada. Sendo o *Breviário* algo que simplesmente o clero e religiosos rezavam, estes faziam-no "em nome do povo", mas não com o povo que acabou por ficar confinado às devoções populares e outro tipo de orações. É este o estado de coisas que vamos encontrar nos nossos dias, onde a palavra Ofício se relacionava directamente com o Ofício de Defuntos, o único que o povo conhecia, ainda que fosse cantado apenas pelo clero. O povo ou não assistia ou, se assistia passivamente, nada entendia a não ser a sonoridade do canto gregoriano que depois imitava e parodiava em algumas canções populares.

A reforma litúrgica proposta pelo Concílio Vaticano II e a subsequente promulgação da Liturgia das Horas pela *Const. "Laudis canticum"* de Paulo VI, em 1 de Setembro de 1970, restituíram ao povo de Deus a recitação e canto do Ofício divino, agora preferentemente apelidado de *Liturgia das Horas*, ao propor que este fosse organizado de modo a poderem tomar parte nele não só os clérigos e religiosos mas também os leigos. Aprovada a edição típica pela Sagrada Congregação para o Culto Divino em 11 de Abril de 1971, a versão oficial portuguesa viria a ser aprovada pela Conferência Episcopal Portuguesa e confirmada pela Sagrada Congregação dos Sacramentos e do Culto Divino em 18 de Outubro de 1976. Depois de algumas edições experimentais, a edição oficial portuguesa apareceu em 1983. Para permitir a possibilidade de associação dos leigos à Liturgia das Horas fez-se a edição de versões abreviadas, apenas com as horas principais: Laudes e Vésperas.

2. Formas musicais na Liturgia das Horas

A música na *Liturgia das Horas* actual segue de perto as formas derivadas dos próprios textos e um estilo musical que anda também muito perto daquele que se praticava no Ofício latino anterior à reforma litúrgica. Assim sendo, vamos apresentar as principais formas poético-musicais, quer do ponto de vista histórico quer do ponto de vista da prática que actualmente se propõe.

2.1 - Invitatório:

A abrir a recitação ou canto da primeira fórmula do dia temos o Invitatório: depois da invocação característica “Abri, Senhor, os meus lábios” segue-se o Salmo 94 com uma antífona característica. Este Salmo era muitas vezes chamado "Venite" em função da primeira palavra, e é assim identificável nos manuscritos antigos. Actualmente outros salmos podem ser utilizados como Invitatório (Sl 23, Sl 66 e Sl 99 em função das antífonas propostas). A não ser na Antífona, o Salmo Invitatório não foi tratado de uma maneira particular, exceptuando a versão gregoriana do "Ofício de Defuntos" que é bastante elaborada e não um tom salmódico normal; actualmente também não vem sendo objecto de cuidados especiais, mas utiliza os esquemas melódicos normais utilizados para os tons salmódicos, gregorianos ou de composição original aproximada aos mesmos.

2.2 - Hino:

A palavra “hino”, tal como a entendemos na *Liturgia das Horas*, não tem muito a ver com o significado que tinha nos textos bíblicos. A palavra ὑμνος tal como aparece nos escritos neotestamentários, particularmente em Ef 5, 19, Col 3, 16, Act 16, 25 e em Mt 14, 26, tem um significado muito próximo da palavra ψαλμος ou à prática judaica do canto do “hallel” pascal, particularmente o Salmo 135 e nos termos em que aparece no Salmo 21, 23: “Louvar-te-ei no meio da Assembleia”. A expressão “louvar” aparece na versão grega com a palavra ὑμνεῖν. Isto leva mesmo a musicóloga Solange Corbin a afirmar que, no mundo judaico, “salmos”, “hinos” e “cânticos” são palavras que significam a uma e a mesma coisa.⁷

⁷ SOLANGE CORBIN, *op. cit.*, p. 99-118.

No que se refere ao hino como cântico da igreja primitiva, trata-se de uma composição de conteúdo não bíblico, construído sob a base da métrica do texto e não da quantidade silábica, e caracterizado por uma grande simplicidade quer poética quer musical. O hino cristão mais antigo que chegou até nós é dedicado à Santíssima Trindade e encontra-se no chamado *Papiro de Oxirincus*, manuscrito egípcio do séc. III; apresenta língua, métrica e notação musical gregas, mas conserva uma estrutura muito próxima de uns cânticos judaicos não bíblicos chamados “pyiutim”. Outro dos hinos mais antigos é o célebre Φως ἰλλαρων, hino que encontramos ainda hoje nas I Vésperas de Domingo: “Luz esplendente de santa glória”. Os hinos tiveram uma grande difusão no oriente cristão, nomeadamente pela influência do diácono e poeta Santo Efrém, de rito siríaco, conservando uma estrutura muito próxima da dos salmos e mais tarde desenvolvida em formas musicais bizantinas como o Troparium, o Kontakion e o Kanon. A peregrina Ethéria dá testemunho também da execução deste tipo de hinos na liturgia pascal de Jerusalém.⁸ Actualmente tornou-se muito popular entre nós um *kontakion* bizantino deste género em honra de Nossa Senhora: ο Ακαθιστος .

Este género de composição de origem oriental foi introduzido no ocidente por S. Hilário de Poitiers e desenvolvido consideravelmente por Santo Ambrósio de Milão. Tinha uma função marcadamente apologética, procurando utilizar as mesmas armas dos hereges⁹ para espalhar as suas doutrinas: uma melodia muito simples a que se iam adaptando textos sobre um determinado ponto da doutrina. O sentido apologético dos hinos cristãos é definido por Santo Agostinho com a frase “Os hinos são louvores a Deus através do canto; no louvor de Deus a pregação torna-se confissão da fé”¹⁰. Apesar da existência de reservas por parte de alguns responsáveis da Igreja, precisamente devido à relação com o estilo usado pelos hereges, vindo mesmo a ser proibidos em alguns concílios,¹¹ a influência e a sua utilização por aqueles santos bispos levou a uma crescente aceitação, ao ponto de S. Bento

⁸ ETHERIA, *Itinerarium*, 24, 1.

⁹ Já no séc. II, Marcião compunha hinos para difusão das suas doutrinas, o mesmo acontecendo mais tarde com Valentim, Paulo de Samosata e particularmente Ario e seus seguidores que executavam seus hinos heréticos em coros nocturnos por perto das casas. A primeira reacção da Igreja foi combater esse tipo de cantos, mas depois achou melhor utilizar a mesma arma para a difusão da doutrina, muitas vezes utilizando a mesma música dos cantos heréticos, como fez Santo Efrém com os cantos do herege Harmónios.

¹⁰ SANTO AGOSTINHO, *Ennarrationes in Psalmis*, PL 36, 914.

¹¹ PRIMEIRO CONCÍLIO DE BRAGA, *Can. 12*, no ano de 561.

vir a dotar cada uma das horas do Ofício de um Hino próprio. Nos séculos XI-XII, o hino entraria oficialmente no Ofício romano.

Musicalmente, e no repertório tradicional, o Hino é uma forma muito simples, com uma música que se repete de estrofe em estrofe, e muitas vezes com versos repetidos em rima musical cruzada. Alguns hinos tornar-se-iam verdadeiramente populares como os eucarísticos "Pange lingua" (últimas estrofes "Tantum ergo"); "Adoro te devote", etc. e mesmo célebres na música pelo tratamento que deles fizeram alguns grandes compositores: Palestrina musicou muitos deles, com destaque para o "Vexilla regis prodeunt" executado no levantamento do obelisco central da Praça de S. Pedro. O hino mariano "Ave maris stella", tal como o hino "Veni creator Spiritus", constituem uma inesgotável fonte de inspiração musical nomeadamente na música organística. O hino "Vexilla regis" é musicado em forma de grande motete por Anton Bruckner e constitui também o coro introdutório da "Paixão segundo S. Lucas" de K. Penderecki; o hino "Veni creator Spiritus" é cantado na primeira parte da "*Sinfonia dos Mil*" de Gustav Mahler e o hino "Ut quaeant laxis" de S. João Baptista deu origem ao nome das notas musicais. A produção de hinos ao longo da história da liturgia e da música é incontável.

Na liturgia actual, todas as horas apresentam o seu hino próprio, variando conforme as possibilidades do repertório, mas sempre no sentido de introduzir o ambiente próprio do momento a que respeita a hora litúrgica. O *Liber Hymnarius* oferece-nos um elenco considerável no que respeita ao repertório latino-gregoriano ao passo que é deixado ao critério das diferentes traduções e tradições a composição de hinos quer do ponto de vista literário quer musical. Assim acontece entre nós, onde, a par de traduções de hinos latinos e de composições originais, foram escolhidos poemas da literatura portuguesa cujo valor é indiscutível quer do ponto de vista literário quer do ponto de vista doutrinal. Isso leva também a que encontremos composições de estrutura diversificada e muitas vezes até um tanto difícil, indo muita além da ideia de simplicidade que caracterizava os hinos cristãos primitivos; alguns são poemas de inegável valor, mas de difícil tratamento musical e por isso de difícil execução para o povo. A dimensão poética de inspiração bíblica ou mesmo que não tão próxima do texto sagrado mantém-se. Outro aspecto que se mantém é a de uma estrutura musical única para todas as estrofes, mais ou menos na forma "Lied". Tal estrutura permite uma memorização mais fácil para uma concentração mais eficaz no texto que vai variando.

2.3 - Antífona:

A Antífona deriva de uma forma particular de cantar os salmos – a forma antifónica – com um texto que se repete uniformemente por um coro contra a execução dos versículos por outro, como se verá adiante. A Antífona introduz o tom salmódico para o canto do salmo e orienta para o significado do mesmo no contexto de uma celebração concreta. O seu texto pode ter diferentes proveniências: ser extraído do mesmo salmo que acompanha, ter origem evangélica, patrística ou até surgir de inspiração particular. Do ponto de vista musical, salvaguardando o caso da antífona "O Sacrum convivium" e poucas mais que se tornaram em motetes célebres (dos polifonistas renascentistas a Olivier Messiaen), as antífonas são normalmente confiadas à assembleia, mantendo um carácter simples, com a melodia gregoriana, musicando-se depois o salmo de uma forma mais elaborada. Constituem uma excepção as chamadas antífonas marianas da Completas, particularmente a "Ave Maria" (celebrizada por tantos compositores desde J. Arcadelt e T.L. Vitória, à magnífica "Ave Maria" de Anton Bruckner à simplicidade da "Ave Maria" de Igor Stravinskij) e ainda a "Salve Regina" (desde as diferentes versões gregorianas à "Salve Regina" de Vivaldi, ou Haydn para solistas, coro e orquestra).

Na liturgia das horas actual também as antífonas apresentam uma melodia simples que se canta no princípio e no final do Salmo, podendo executar-se também a meio, no caso de termos um salmo demasiado longo, ou mesmo depois de cada versículo salmódico quando os salmos são especialmente curtos. Neste último caso, a antifonia salmódica acaba por ser substituída por uma execução em forma responsorial.

2.4 – O Salmo:

Os salmos constituem a “medula da Liturgia das Horas, à qual conferem aquela característica de louvor divino profundamente impregnada de lirismo religioso”.¹² Mesmo reconhecendo a carga profundamente humana que os salmos revestem, é pela sua condição de oração inspirada, e portanto como oração que se adapta a todos os tempos e a todas as situações, pessoais ou comunitárias, que eles foram e são hoje adoptados também como

¹² V. RAFFA, “Liturgia de lãs Horas” in *Nuevo Diconarizo de Liturgia*, Ed. San Paulo, Madrid, 1987, p. 1178.

oração da Igreja. Trata-se também de textos que foram compostos para serem cantados e não se entendem executados de outra forma até porque “quem inspirou os salmos como peça de canto, também inspirou a sua natureza cantável”.¹³

Para além do já dito relativamente ao canto dos salmos ao nível do texto bíblico, sabemos que a prática do canto salmódico fazia parte da liturgia hebraica do templo e da sinagoga. Eles eram o elemento mais importante da oração do povo de Deus. A sua estrutura paralelística sugere mesmo uma execução *antifónica*, quer dizer, uma ideia que se repete e é apresentada por dois coros que se respondem mutuamente,¹⁴ mesmo tratando-se de uma forma de execução rara quando nem a cultura das pessoas nem a acessibilidade dos livros permitia uma leitura capaz por parte dos crentes; esta forma de execução salomódica deu origem ao celebre hino milanês *Laus Angelorum Magna* que está na origem do *Glória* da Missa. Outra forma de execução antifónica era aquela em que dois coros alternavam os versículos com uma frase uniforme (antífona) nomeadamente para os salmos mais pequenos. Para os mais longos optava-se pela execução da Antífona apenas no princípio e no fim, ou seja a forma de execução mais corrente nos nossos dias. Mais rara ainda era a execução em forma *directa*: nesta, o texto era cantado de princípio a fim, por um cantor solista sem qualquer outra intervenção ou pela assembleia, sendo então denominada salmodia *directa colectiva*, prática atestada por S. Basílio de Cesareia e Santo Ambrósio de Milão. Da salmodia directa solística, origem de uma prática virtuosística que haveria de comover o próprio Santo Agostinho (*Confissões*, 10, 33), derivaria um dos cantos solísticos da missa: o *Tractus*. Mais acessível e mais frequentemente utilizada era a execução *responsorial* pois quem propunha o texto variado do salmo era um cantor ou um coro (Schola) ao que a assembleia respondia com uma pequena frase ou uma simples palavra do próprio salmo em jeito de Refrão. Poderia também existir a prática de execução do salmo por um cantor enquanto a assembleia respondia repetindo a primeira parte do versículo, por ex. “Bendito sejas, Senhor, pela grandeza das vossas obras...” R:/ “Bendito sejas, Senhor!”.¹⁵ Esta forma, originada dos cantos de composição própria, foi depois, pela sua popularidade,

¹³ *Idem*. p. 1181.

¹⁴ A estrutura dos Salmos que tem influência na sua execução podia ser: Directa, quando o salmo é cantado por todos de princípio a fim e eventualmente com música diferente de versículo para versículo; Acróstica, quando se estrutura, por exemplo, segundo as letras do alfabeto hebraico, como o Salmo 25); Refrão, como o Salmo 136; Aleluiático, como o Salmo 145; Estrófico como o Salmo 42. (Ver SOLANGE CORBIN, *o. cit.* p. 48 e ainda EDITH GERSON-KIWI, “Ebraica musica” in DEUMM, vol. II, 95-100).

¹⁵ ERICH WERNER, *Il Sacro Ponte*, Ed. Dehoniane, Napoli, 1983, p. 403-404; SOLANGE CORBIN, *o. cit.*, p. 48.

aplicada ao canto dos salmos bíblicos e particularmente apreciada por Santo Agostinho. Mais tarde veio a ser recuperada pela liturgia da missa, para o canto interleccional que, por isso se chamou *Salmo Responsorial*. Daqui derivaria também a forma do “*Responsório Breve*”. A forma mais simples de execução salmódica seria a salmodia *alleluiática*, já atestada por Cassiano como sendo utilizada pelos monges do Egipto no sec. III, e referida também por Tertuliano e Santo Hipólito, mas depressa desaparecida da liturgia romana, sendo apenas recuperada pela reforma conciliar do Vaticano II para a liturgia da missa em alguns salmos responsoriais (*Graduale Simplex*). De uma coisa poderemos estar certos: o canto dos salmos, historicamente não é uma actividade da assembleia, ou pelo menos, “o povo nunca canta sozinho”,¹⁶ mas precisa sempre do apoio de um solista ou de um grupo que o ensine e que o ajude.

A utilização litúrgica dos salmos, particularmente no contexto da *Liturgia das Horas*, também hoje obedece a um critério que tem em conta a situação particular que se quer criar: louvor, adoração, súplica, acção de graças, etc. para o que se escolhe o salmo adequado; o mesmo se diga, em certos casos, e na medida em que o repertório o permite, da hora em que é utilizado o salmo. Foi também o conteúdo particular de alguns salmos que os levou a gozarem de maior favor por parte dos compositores: o *Salmo 150*, pelo carácter profundamente descritivo e musical, o *Salmo 50* pelo tom intimista e penitencial foram seguramente os mais utilizados. Ao contrário do que acontecia anteriormente à reforma litúrgica, agora todas as hora litúrgicas contam apenas com três salmos (ou dois salmos e um cântico no caso de Laudes e Vésperas) e a Hora de Completas tem apenas um, com excepção das I Completas de Domingo que têm dois.

Os salmos foram objecto de uma especial atenção ao longo da História da Música para além do normal tratamento musical através da utilização dos tons salmódicos, que terão algo a ver com o modo original de os cantar nos tempos do Antigo Testamento... Alguns salmos gozaram de maior preferência por parte dos compositores, desde o tratamento polifónico em estilo de fabordão (género onde destacaremos o célebre “Miserere” de Gregorio Allegri), ou em estilo contrapontístico (“Laudate Dominum omnes gentes” ou “Jubilate Deo” de Palestrina, que aliás são dos salmos mais musicados) ou ainda ao canto alternado para duplo coro ao estilo veneziano G. Gabrieli, e de Heinrich Schütz. Dentro do mesmo estilo policoral poderemos situar o compositor português João Lourenço Rebelo (1610-1661). Acrescentaremos ainda os salmos calvinistas de Claude Goudimel. Claudio Monteverdi, para além das “*Vésperas da Virgem Maria*” tem vários outros salmos

¹⁶ SOLANGE CORBIN, *o. cit.* p. 49.

musicados ao "novo estilo" da melodia acompanhada. Uma menção particular para as "*Vesperas de Santo Inácio*" do compositor jesuíta Domenico Zipoli, para solos, coro e pequena orquestra de onde destacamos um belíssimo "Beatus vir".

Se entramos no repertório coral-sinfónico, poderemos salientar António Vivaldi com "Dixit Dominus" e "Nisi Dominus" para duplo coro e orquestra bem como outros salmos para formações mais reduzidas (RV 604, 606 e 607). Mozart pontifica com as "Vésperas solenes para um Confessor" e as "Vésperas de Domingo" destacando-se daquelas o já referido "Laudate Dominum omnes gentes". Franz Schubert musicou diversos salmos como "Salmo 92" D 953 e "Salmo 23" D 706 para coro. O compositor Felix Mendelssohn Bartholdy pode dizer-se marcado pelos salmos em grande parte da sua obra. Para além de algumas obras mais simples, são de salientar vários salmos para coro, solistas e orquestra com texto alemão como os casos de Salmo 114, op. 51; Salmo 95, op. 46; Salmo 98, op. 91; Salmo 42, op. 42 e, talvez o mais belo de todos, o Salmo 115 "Não ao nosso nome, Senhor" op. 31. Na *Sinfonia n.º 2 "Lobgesang"* inclui o salmo 150. Este mesmo salmo é ainda tratado por compositores como César Franck e Anton Bruckner, com *Salmo 150* para solistas e grande coro e orquestra. A "*Sinfonia dos salmos*" de Igor Stravinskij inclui o mesmo salmo 150 para além de excertos dos salmos 39 e 40. Mais recentemente deveremos referir Benjamim Britten com salmo 150 e salmo 110 e ainda Leonard Bernstein com "*Chichester Psalms*".

A utilização e canto dos salmos na liturgia das horas actual, em língua vernácula, segue normalmente a estrutura antifónica;¹⁷ há salmos ou cânticos que são propostos com uma estrutura *aleluiática* como o Cântico do Apocalipse em II Vésperas de Domingo e pode utilizar-se qualquer outra das formas anteriormente propostas mesmo que não rigorosamente sugerida pela estrutura do texto, segundo as possibilidades da assembleia e o enquadramento litúrgico, mais simples ou mais solene. Seria importante variar um pouco nesse aspecto de modo a não tornar a *Liturgia das Horas* num canto enfadonho. Quanto à música utilizada, para além da possível utilização dos tons salmódicos gregorianos, foi-se criando um estilo particular de recitação, uma espécie de *recitativo melódico*, ou "arioso esquematizado" em que um mesmo esquema melódico estilizado se adapta a todos os versículos salmódicos, agora agrupados em estrofes de dois, três ou quatro versos, conforme os salmos e a estruturação que lhes foi dada no texto vernáculo. Assim, "as muitas

¹⁷ A estrutura antifónica, ou a dois coros, era originariamente caracterizada pelo diálogo entre vozes femininas e masculinas que soam à distância de uma oitava; daí o termo "antiphonia" ou canto à oitava. Hoje chama-se antifónico mesmo que não haja esta diferença de altura ou de timbre de vozes.

outras exigências rituais (coralidade, participação activa, alternância como necessidade de quebrar a monotonia ou como jogo simbólico, tempos de escuta-meditação, movimento de mecanismos emotivos, criação de um clima festivo, etc.) levam a aproveitar as experiências do passado como a responsorialidade ou a antifonia, géneros corais ou concertantes, no sentido de enriquecer as celebrações de hoje”.¹⁸

2.5 - Leitura

As leituras, nomeadamente as Leituras breves, sendo muitas vezes cantadas, apenas ganharam relevo no campo musical as "Lamentações" executadas no ofício de trevas da Semana Santa. Desde o repertório gregoriano vêm sendo trabalhadas musicalmente em contexto litúrgico e fora dele como inspiração musical. Para além de algumas experiências que conhecemos ao nível da polifonia primitiva, em vozes paralelas, já ao nível da polifonia renascentista temos as *Lamentações de Jeremias*, de Palestrina, para duplo coro e, pode dizer-se, não houve compositor renascentista que não tivesse musicado algumas delas. Posteriormente foram alvo do interesse de compositores barrocos como Marc-Antoine Charpentier que escreveu *Leçons de Ténèbres* para solistas e orquestra. Charles Gounod integra as Lamentações na sua Cantata "*Gallia*", podendo-se referir mais recentemente a sua utilização nas "*Lamentatio Jeremiae Prophetae*" op. 93 de Ernst Krenek, "*Threni*" de Igor Stravinskij e *Sinfonia "Jeremiah"* de Leonard Bernstein.

2.6 - Responsório

O Responsório, prolongamento ou ressonância da leitura, do ponto de vista musical deriva da forma da Salmodia Responsorial de que falámos anteriormente. Segue-se às leituras e pode ser longo (no caso das leituras longas como as do Ofício de Leituras) ou breve (nos outros casos). O seu texto pode ser salmístico, escriturístico ou histórico (vidas dos santos). A estrutura literária e musical aponta numa forma em que à Assembleia é deixada a execução de um refrão que se repete sempre da mesma forma enquanto que o texto e a música confiada ao cantor solista ou eventualmente ao coro vão variando. Essa estrutura textual e musical obedece a um critério que pretende dar um sentido particular –

¹⁸ FELICE REINOLDI, "Salmi" in DEUMM, vol. IV, p. 210.

conotativo, alegórico, dinâmico – ao texto, no momento do encaixe da parte da Assembleia. Alguns Responsórios tornaram-se famosos e paradigmáticos de uma determinada forma de tratar o texto litúrgico: é o caso do “*Libera-me*” da liturgia de defuntos.

Alguns dos Responsórios longos foram objecto de um tratamento particular já pelos polifonistas da renascença, com destaque para os *Responsórios de Semana Santa* de Marcantonio Ingegneri e de Tomas Luis de Vitoria

2.7 - Cântico Evangélico

São três os chamados *Cânticos Evangélicos*, que se encontram precisamente nos textos do Evangelho: "Benedictus" para Laudes, "Magnificat" para Vésperas e "Nunc dimittis" para Completas. O "Benedictus" e o "Nunc dimittis" não têm sido objecto de particular tratamento musical, o mesmo não se podendo dizer do "Magnificat" sobretudo pela prática das Vésperas Solenes. Trata-se de cantos que, pela sua própria natureza deveriam ser cantados de uma forma especialmente solene, nomeadamente nas Laudes e Vésperas. A prática do repertório gregoriano reservava para os Cânticos Evangélicos uma forma de especial solenidade em que a “entoação” do tom salmódico era repetida em todos os versículos, ao contrário dos outros salmos em que a entoação era apenas feita no primeiro versículo, atacando os restantes pela nota da corda de recitação ou Tenor, normalmente à dominante. Essa especial entoação revestia uma solenidade maior ainda nos tons ditos “solenes” porque um pouco mais elaborada. Também importante nos Cânticos Evangélicos é a Antífona que, nos Domingos e Solenidades, é conectada directamente ao Evangelho do dia, conferindo um sentido de unidade a toda a liturgia dos Domingos e Solenidades.

O Cântico de Nossa Senhora ou “Magnificat”, retirado de Lc 2, 42-55 e que faz parte das Vésperas, foi objecto de uma particular preferência por parte dos compositores, particularmente a partir da polifonia renascentista, quer com a melodia gregoriana como “cantus firmus” quer em composição elaborada que dialoga com a melodia gregoriana. Mais tarde, a dimensão mais solene do Magnificat entusiasmava quase todos os compositores barrocos, quer em versões corais quer mesmo no diálogo do coro em canto gregoriano com o órgão que executava as conhecidas “glosas” ou improvisações. Poderemos depois destacar compositores como Domenico Zipoli e Mozart que trataram musicalmente o cântico de Maria ou ainda o seu tratamento em composições fora do contexto da Liturgia

das Horas, enquanto peça autónoma ou em contextos litúrgicos diferentes: para além do monumental "Magnificat" de Johann Sebastian Bach para solistas, coro e orquestra, temos os "Magnificat" de Mendelssohn, Gotfredo Petrassi e Krzysztof Penderecki. Chegou mesmo a ser traduzido para a língua alemã e utilizado no contexto da liturgia protestante com a designação "*Mein Seele erhebt den Herren*" que encontramos em vários compositores com destaque para Bach no seu repertório coral e mesmo para órgão.

2.8 - O "Te Deum"

Fazendo parte do ofício matinal ou *Ofício de Leituras* em dias festivos, o "Te Deum" é um hino de origem desconhecida (certamente anterior ao século V), atribuído a Santo Agostinho, a S. Nicetas, Bispo de Ramesiana, na actual Sérvia, e mesmo a Santo Ambrósio e, por isso mesmo, também chamado "hino ambrosiano". Trata-se de um Hino em honra da Santíssima Trindade, em estilo salmódico, mesmo na melodia que lhe foi atribuída, um dos modelos mais antigos e de ressonâncias judaicas. Consta de duas partes: a primeira canta os louvores de Deus, terminando com uma doxologia: "Patrem... Venerandum tuum Filium... Sanctum quoque Paraclitum Spiritum" e a segunda que rende louvores em particular a Cristo: "Tu ad liberandum suscepturus hominem..."; uma conclusão actualmente facultativa tem um carácter de súplica: "Salvum fac populum tuum" que em certo modo repete a anterior, "Aeterna fac"... "Non confundar in aeternum".

Do ponto de vista musical, o "Te Deum" foi abordado em forma independente, em estilo coral ou mesmo coral-sinfónico, por um elevado número de grandes ou menores compositores: Palestrina, J.B. Lully, Henry Purcell, G.F. Haendel; um dos mais célebres sobretudo pelo "Prelúdio" é o de Marc-Antoine Charpentier a que poderemos juntar o de Haydn e Mozart, KV 141. Hector Berlioz escreveu um monumental "Te Deum" para coro, solistas e orquestra, requerendo novecentos executantes e entre os compositores românticos deveremos acrescentar o "Te Deum" de G. Verdi e de Anton Bruckner. Entre os compositores portugueses poderemos citar os nomes de António Teixeira, João de Sousa Carvalho e João Domingos Bomtempo em versões para coro, solistas e orquestra. Poderemos acrescentar ainda os compositores alemães, em versão vernácula, "Grosser Gott wir loben dich" e uma versão de J.S.Bach para órgão.

3. Conclusão:

Quando se fala de “canto da Liturgia das Horas” poderemos ter a impressão de estar perante uma forma habitual de prática litúrgica, o que não é verdade. Efectivamente, toda *Liturgia das Horas* na forma como é executada habitualmente não é mais que uma “deliciosa mentira”: passa-se o tempo a dizer que se canta, que se louva, que se erguem cantos e hinos, mas não se canta nada ou canta-se muito pouco. Tratando-se de uma forma de celebração que exige naturalmente ser cantada, não só não entrou ainda na prática habitual das nossas comunidades, mas também o seu canto se vem defrontando com especiais dificuldades, nomeadamente pelo facto de o respeito pelos textos exigir um repertório especialmente desenvolvido ao nível dos coros e assembleias. Só recentemente contamos o repertório da *Liturgia das Horas* musicado, devendo-nos confrontar ainda com a qualidade, pragmatismo e eficácia do mesmo, aspectos que estão ainda para ser testados. Apesar de tudo não podemos deixar de fazer um esforço no sentido de prestar à *Liturgia das Horas*, particularmente na versão cantada, o mesmo cuidado e tratamento já dado à liturgia da Missa.

A descoberta progressiva do valor dos salmos como oração pessoal e oração da Igreja poderá ajudar também a uma prática mais frequente da *Liturgia das Horas*, ao mesmo tempo que a reiteração da sua celebração poderá ajudar a adquirir aquela dose de prática que a torne acessível e mesmo natural na vida e nas celebrações das comunidades cristãs; a prática cada vez mais frequente do canto do “*Ofício de Defuntos*” nas nossas paróquias dá-nos conta da necessidade, da utilidade e da possibilidade de cantar a *Liturgia das Horas*. Como já referia S. Pio X, a respeito da música sacra, “assim como a sua função principal é a de revestir com adequada melodia o texto litúrgico que é proposto à inteligência dos fiéis, assim o seu fim próprio é o de acrescentar maior eficácia ao mesmo texto a fim de que os fiéis, por esse meio, sejam facilmente estimulados à devoção e melhor se disponham a acolher em si mesmo os frutos da graça próprios das celebrações dos santos mistérios”¹⁹.

¹⁹ S. PIO X, *Motu Próprio “Tra le sollecitudini”*, n. 1.

Estas palavras poder-se-iam aplicar mais propriamente ainda ao canto da *Liturgia das Horas*, porque a prática do canto dos louvores de Deus permite-nos estabelecer com Ele uma relação muito forte e íntima, aquela relação que o autor sagrado refere como um “habitar na casa de Deus tal como o pássaro que aí encontra abrigo e a andorinha faz o ninho para seus filhos”. O cantar os louvores de Deus permite-nos também “fazer ninho em sua casa” como nos recorda Bento XVI ao dizer aos pequenos cantores: “Caros amigos, ao escutar-vos veio-me espontaneamente à memória o texto do Salmo 83 que diz: ‘Quanto amo a vossa morada, Senhor dos exércitos! Até o pássaro encontra uma casa e a andorinha um ninho para colocar os seus filhos, junto do teu altar. Bem-aventurado aquele que habita na tua casa: sempre cantará os teus louvores’”. O orante do salmo 83 vê-se a si mesmo como um passarinho que encontrou junto do altar de Deus o lugar da sua colocação perfeita, o lugar onde pode habitar e ser feliz. A imagem do pássaro é uma imagem plena de alegria mediante a qual o salmista quer dizer que toda a sua vida se tornou canto. Ele pode cantar a voar. O próprio cantar é quase um voar, um erguer-se até Deus, um antecipar, de certo modo, a eternidade, quando poderemos cantar eternamente os louvores de Deus”.²⁰

Cantar a *Liturgia das Horas* é entrar naquele processo de revelação que nasce do próprio Deus que “se louvou a si mesmo para que o homem o soubesse louvar mais convenientemente”, é sentir e reagir às palpitações do coração do povo de Deus que, nas vicissitudes da sua história, sempre encontrou uma forma de escutar a voz de Deus e de a Ele se dirigir com a confiança de um filho ou com o desespero de um abandonado; cantar a *Liturgia das Horas* é reviver a experiência de Jesus Cristo, desde o *Hallel* no Cenáculo ao grito angustiado na Cruz; cantar a *Liturgia das Horas* é intrometer-se na própria tradição da Igreja orante, das catacumbas romanas, aos coros das catedrais ou ainda aos claustros dos mosteiros; cantar a Liturgia das Horas é responder a um renovado apelo da Igreja actual a revitalizar a oração, a auscultar a voz e os gemidos orantes do Espírito Santo, a criar aquele sentido de comunidade que realize a unidade da Igreja e a torne sinal para um mundo

²⁰ BENTO XVI, *Alocução* depois de um Concerto dos Pequenos Cantores da Catedral de Ratisbona, “Regensburger Domspatzen” jogando com o significado literal do nome do coro – pássaros da catedral de

dividido. Se é verdade que “a palavra de Deus, e particularmente os salmos, conduzem a Igreja orante à profundidade da vida de fé e a guiam para um itinerário incessante que leva à descoberta do templo interior”,²¹ o canto da *Liturgia das Horas* contribuirá também para cada um se encontrar consigo mesmo, na descoberta da sua dignidade de homem e de filho de Deus, bem como para reacender a torcida fumegante da esperança face aos desencantos, frustrações ou desesperos da vida.

Mas, como cantar a *Liturgia das Horas*, para que possamos colher os seus frutos, saborear as suas delícias, reviver a experiência que nos é testemunhada por tantos santos que nela encontraram um caminho mais directo para Deus? O fundamental é entender este canto como oração e não como execução musical; deixar-se “levar” pelo sentido e pela força das palavras, deixar-se interpelar pela mensagem transmitida a cada um e em cada momento, ultrapassar com naturalidade as limitações e dificuldades da interpretação e significado do texto, superar com naturalidade os segredos da técnica musical, porque “a preocupação dos que cantam na Igreja não deve ser o facto musical em si mesmo, mas a vida espiritual, a oração, e sobretudo o dar espaço ao Espírito Santo”.²² A própria história nos dá conta que não foi nunca fácil pôr as assembleias litúrgicas a cantar em uníssono e, por esse motivo, aos poucos e poucos, o canto da *Liturgia das Horas* se foi afastando das assembleias para se confinar à maestria dos monges e cantores solistas. O povo ficava à escuta, fazendo sua aquela oração e seu aquele canto que não podia executar, mas que sentia como que vindo do céu para lhe encher a alma de encanto, para o inundar interiormente de um enorme prazer estético e para o arrebatá-lo às alturas para uma experiência única de encontro com o canto dos anjos.

Talvez agora possamos percorrer o caminho inverso: começar por cuidar o sentido estético e a experiência de oração contemplativa das nossas assembleias, preparando os coros para a interpretação dos salmos, cultivando eventualmente alguns cantos solísticos,

Ratisbona – em Roma, numa celebração dedicada aos participantes do Sínodo dos Bispos, no dia 22 de Outubro de 2005.

²¹ GIACOMO BAROFFIO, “Lo Spirito Santo: anima del canto liturgico” (Conf. Inédita).

convidando-se as nossas assembleias, primeiro a escutar, depois a participar numa antífona, a repetir um refrão, a cantar um aleluia, etc. Evoluiremos, começando pelos salmos mais pequenos, eventualmente aqueles que a mesma assembleia até já vai decorando à medida que reiteradamente os vai escutando – tantos casos encontramos de pessoas que manifestam ter uma memória prodigiosa – de modo que, à medida que o estilo e forma de cantar se forem interiorizando, se poderá confiar a todos o texto de alguns cantos, de modo a poderem dialogar com o coro ou mesmo com um cantor solista. Quer dizer, deveremos utilizar para o canto da *Liturgia das Horas* o mesmo critério de “progressividade” de que tanto se falou para os cânticos da Missa. Começemos a construir a casa pelos alicerces das coisas mais simples, mas seguras, e não pelo telhado de um formulário inteiro que, sem bases, degenera numa experiência frustrante, desmotivadora e pouco ou nada espiritual. E, o que é mais importante, tenhamos a coragem de enfrentar o problema, de fazer a experiência, de meter mãos ao trabalho de ensaios, procuremos ultrapassar a rotina do “já feito”, das “músicas conhecidas”, do que o povo já sabe rezar, do que não dá trabalho e se pode encarregar a uma qualquer pessoa de boa vontade, mas sem mais nada.

Esse esforço de formação começa pelo pároco e presidente das celebrações, continua nos membros do grupo coral e outros cantores, pois é absolutamente necessário que todos eles “aprofundem a sua própria consciência de Igreja através da oração pessoal, da adoração silenciosa, da meditação da Sagrada Escritura, e da participação apaixonada na liturgia da comunidade”. Só na base de uma experiência partilhada, de um testemunho de felicidade e gosto por cantar e sobretudo da capacidade de “ajudar a rezar” se conseguirá atrair e motivar as assembleias para o canto da *Liturgia das Horas* e nunca por meio de um canto arrastado, revelador da mediocridade e do mau gosto pessoal, carregado como um fardo pesado que se tem que levar por causa da tradição. Desta forma seremos fiéis ao espírito do Concílio Vaticano II, ao sentir da Igreja quando nos sugere que “se conduzam os fiéis, em especial os mais cultivados, graças a uma boa formação, a empregar na sua oração

²² *Ibidem.*

os salmos interpretados no seu estilo cristão, de modo que, pouco a pouco, se sintam conduzidos pela mão a apreciar e a praticar a oração pública da Igreja”.²³

Viana do Castelo, 26 de Fevereiro de 2006

Jorge Alves Barbosa

²³ *Instrução “Musicam Sacram”, n. 39.*

“CANTAREI, PELA MANHÃ, A VOSSA BONDADE...”

O CANTO DA LITURGIA DAS HORAS

INTRODUÇÃO: A Importância do Canto na Liturgia das Horas

1. O CANTO DOS SALMOS SEGUNDO OS TEXTOS BÍBLICOS

- * David e os Salmos
- * A música nos textos bíblicos
- * A prática musical na liturgia judaica
- * Os salmos na liturgia cristã primitiva

2. AS ORIGENS DO “OFÍCIO DIVINO”

- * A estrutura do “ofício” e o canto
- * Das origens à Reforma litúrgica: a *Instr. “Laudis cantum”*

3. FORMAS MUSICAIS NA LITURGIA DAS HORAS

- * Invitatório
- * Hino
- * Antífona
- * Salmo: Antifónico, Directo, Responsorial, Aleluiático
- * Leitura
- * Responsório
- * Cântico Evangélico
- * Te Deum

4. CONCLUSÃO: A importância de “cantar” a Liturgia das Horas.