

JORGE ALVES BARBOSA



O ÓRGÃO NA LITURGIA CRISTÃ

Viana do Castelo, 2009

O ÓRGÃO NA LITURGIA CRISTÃ

"Tenha-se em grande estima, na Igreja latina o órgão tubos, como instrumento musical tradicional cujo som pode trazer um notável esplendor às cerimónias eclesiásticas e levantar poderosamente as almas para Deus e para as realidades celestiais" (*Const. "Sacrosanctum Concilium"*, n. 120).

"O som destes instrumentos jamais deverá cobrir as vozes ou dificultar a compreensão do texto" (*Instr. "Musicam Sacram"* n.º 20). Pode tocar-se a solo antes da chegada do sacerdote ao altar, ao ofertório, durante a comunhão e no fim da missa" (id. n.º 65). O toque a solo destes instrumentos não é permitido durante o Advento, Quaresma, Tríduo Sacro e nos ofícios e missas de defuntos" (*Id.* n.º 66)

Todo o mistério do órgão está encerrado nos pequenos registos que o génio humano roubou a essa infinita série de harmónicos que a mãe natureza dá a cada nota. Está carregado de tais mistérios que, ao mesmo tempo, apaixona e incomoda a muita gente: organeiros e organistas, arquitectos e engenheiros, músicos e musicólogos, teólogos e liturgistas... trata-se de um instrumento muito diferente dos outros e muito mais ainda da voz humana. O órgão nasce do vento e das rochas, isento da possibilidade de modulação e expressividade que garantem os instrumentos de corda e mesmo os de sopro accionados directamente pelo homem; o órgão garante uma estabilidade e segurança que se unem e se transformam numa dimensão de majestade que o tornam único.

Nas nossas igrejas, ele representa a voz desencarnada de Deus: majestade, temor, reverência, clareza de sons, qualidade do conjunto, são características que hoje definem um enquadramento verdadeiramente eclesial do órgão, mesmo que o possamos executar e ouvir numa sala de concerto. A forma como a maior parte dos compositores, mesmo os mais modernos, aborda a composição organística e o respeito que a respectiva literatura impõe

são reveladores dessa dignidade de um instrumento que une a mente humana à mente do Criador.¹

1. A música instrumental no culto cristão

Herdeiro que era da tradição cultural de sinagoga, desprovida de música instrumental, e de uma tradição musical grega em que o uso de instrumentos estava relacionado com manifestações dionisíacas, no culto cristão, a música via-se entre dois pólos opostos e em contradição com toda uma tradição litúrgica do Templo de Jerusalém veiculada pela Sagrada Escritura e com uma componente instrumental considerável. A proximidade dos cultos pagãos, onde a música instrumental tinha um lugar proeminente explica as reservas dos primeiros cristãos à música instrumental. "O emprego então feito do aulos, do saltério e das percussões nos banquetes orgiásticos e nos cultos idolátricos, ou então o emprego das trombetas nas batalhas e do órgão nos cortejos imperiais ou nos jogos de circo certamente suscitaria uma repulsa em pessoas que se sentiam portadoras de uma nova visão do mundo, estritamente crítica nos confrontos com a sociedade".²

A música possivelmente transmitida pelo judaísmo, das sinagogas para a comunidade cristã primitiva, era apenas cantada. Ao mesmo tempo, os pensadores cristãos haveriam de partilhar um favor especial pelos assuntos teóricos, aliás, no seguimento da teoria musical grega, pelo que o lugar dos teóricos musicais era mais elevado que o dos instrumentistas e cantores. Não é por acaso que Santo Agostinho se apresenta, no séc V, como um dos primeiros teóricos da música e não será de estranhar que as suas opiniões não

¹ Parafraseámos um pouco as palavras de SAMUEL RUBIO ALVAREZ, "El Organo en la liturgia hoy" in *La Musica en la Iglesia de hayer a hoy*, p. 250-261.

² Cfr. EUGENIO COSTA, "sacra, musica" in DEUMM, e ainda QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulturen den Heidenisch*, Munster, 1972. Já TERTULIANO no séc. III, apresenta uma das mais negativas referências aos instrumentos musicais: "... nemo denique in spectaculo ineundo prius cogitat nisi videri et videre sed tragoedo vociferante exclamationes ille allicuius prophetae retractabit et ineter effeminati tibicinis modus psalmum secum comminiscetur" (*De Spectaculis*, XXV,3) [...e não se encontra outra intenção ao ir a um espectáculo que não seja a de ver e a de ser visto. Quando se ouve um declamador de poemas trágicos vai-se pensar ou evocar a palavra dos profetas? E ao ver os gestos efeminados do tocador de flauta vai-se evocar o canto dos salmos?..."].

abonem muito em favor dos cantores e muito menos dos instrumentistas. Para o doutor hiponense o instrumentista é alguém que se exercita para repetir por imitação os gestos que aprendeu de outro e, repetindo-os constantemente, não é mais que um "macaco de imitação"...³ Aureliano de Reomé, no séc. IX, diz que o cantor está para o teórico como o réu para o juiz, e acrescenta outras barbaridades que desembocarão no célebre dito de Guido de Arezzo (séc. XI): "entre músicos e cantores há uma enorme distância; os primeiros conhecem o que é a música ao passo que os segundos apenas a executam. Ora executar algo que não se conhece é próprio dos animais".⁴ O instrumentista era colocado ainda abaixo do cantor, principalmente porque no mundo pagão os instrumentistas tocavam sobretudo nos banquetes onde o respeito pela música seria menor que o interesse pelo vinho, sexo e outras componentes... No meio da algazarra e dos efeitos do álcool, aliado aos movimentos de dançarinas, aparece o instrumentista antigo, tocador de "aulos" (espécie de oboé), ou de "tíbia", uma espécie de flauta de osso e, por isso mesmo, conotada com a morte ⁵. Como poderia a Igreja acolher no seu seio e no seu culto pessoas e objectos conotadas com tal ambiente?

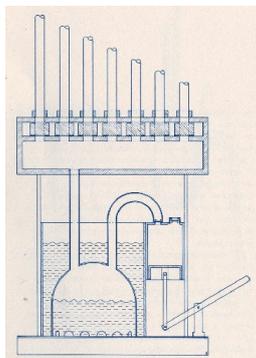
Foi em virtude dessas conotações ambientais da música instrumental do mundo greco-romano que a Igreja primitiva não concedeu à música instrumental o lugar que tivera no culto judaico do Templo e que haveria de assumir depois. Como gostavam de referir os Padres da Igreja, e particularmente Santo Agostinho "o canto antigo cantava-se com a antiga cítara e com o saltério; o canto novo, mais digno de Deus, canta-se com uma cítara viva e com o saltério de dez cordas, os sentidos interiores e exteriores".

³ No mesmo sentido vai SEVERINO BOÉCIO, um dos mais eminentes teóricos da música e que consegue fazer a síntese entre a teoria grega e a prática musical judeo cristã, na sua obra *De Institutione musica*, cap. XXXIII. (Cfr. texto em G. CATTIN, *La Monodia nel Medioevo*, p. 216 e SOLANGE CORBIN, *La Musica cristiana*, p. 51-53).

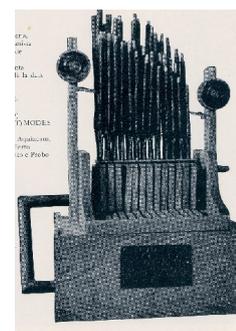
⁴ Cfr. SOLANGE CORBIN, *La Musica Cristiana*, Ed. Jaca Book, Milano, 1983, p. 35-37.

⁵ Efectivamente, os instrumentos musicais assinalavam os mais importantes acontecimentos da sociedade pagã do Império: cortejos triunfais, jogos, festas religiosas. Sabe-se mesmo do interesse particular de alguns imperadores pela música como o caso de Nero, Tito e Domiciano. Mas a música vem igualmente ligada aos banquetes com a sua componente edonística e ao lúgubre espectáculo de sexo e sangue dos circos romanos" (cfr. RENATO CHIESA, "Roma" in DEUMM); Solange Corbin apresenta aforismas ainda mais radicais como: "o cantor na sua igreja, os instrumentistas na fossa comum dos maus costumes..." (*o.cit.* p. 154) ou "o instrumento conduz às portas do inferno" (159).

2. A história do Órgão:



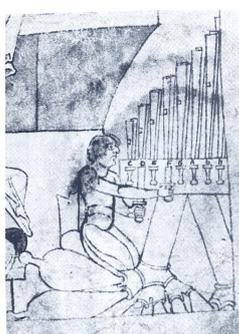
O órgão de tubos ("organon" = "organum" = instrumento musical) tem a sua origem no princípio acústico da variação do som produzido pela coluna da ar, conforme o comprimento e a forma de um tubo, princípio esse aplicado já a instrumentos musicais populares como a flauta de Pã, ou "syrinx", a flauta andina ou o "cheng" (órgão de boca) chinês. Foi segundo este princípio que Ctesíbio de Alexandria, por volta de 245 a.C., inventou o "hydraulos" (um "aulos" funcionando a água), instrumento de tecla (teclas que eram constituídas por uma espécie de escoras para controlo do ar, directamente em contacto como os tubos) e com várias filas de tubos, mantendo-se a pressão do ar sobre estes por meio da força da água, e daí o seu nome. Tratava-se de um instrumento de sonoridade potente, destinado às cerimónias solenes ao ar livre, nunca sendo entendido na antiguidade como um instrumento de características sacras. Introduzido em Roma, possivelmente pelo Imperador Nero, e depois muito difundido por todo o império, gozou de grande popularidade, como demonstram muitos documentos nomeadamente iconográficos. O mais antigo órgão que se conhece e ainda hoje se conserva devidamente restaurado foi descoberto em Aquincum (Hungria) em 1932 e apresenta uma dedicatória datada de 228 d.C. É um órgão pneumático, ou seja, dotado de um fole substituindo o sistema hidráulico⁶ e que se pode ver na figura ao lado.



Nos primeiros tempos da era cristã, os Padres da Igreja mostram-se bastante reticentes em admitir o órgão, da mesma forma que os outros instrumentos, nas celebrações, sobretudo pelas suas conotações com o carácter faustoso da corte imperial com os jogos e espectáculos romanos,⁷ a ponto de se

⁶ O facto de já não ter o sistema hidráulico não impede que continue a ser designado como "Hydra", abreviatura de "hydraulos". A datação deste órgão advém de uma inscrição que nele se encontra com referência ao Cônsul Gaius Julius Viatorinus que exerceu esse cargo em 228 d.C (Cfr WERNER WALCKER-MEYER, *The Roman Organ of Aquincum*, Ludwigsburg, 1972, p. 12-13)

fazer esquecer, como vimos, a importância que os instrumentos musicais revestiram para a liturgia judaica e o favor de que gozavam na literatura bíblica. Isto não quer dizer que o órgão não fosse admirado e apreciado como instrumento musical, sendo mesmo colocado em pé de igualdade com outros instrumentos, como exemplo e símbolo nos discursos e homilias. Temos o exemplo de Orígenes que compara a Igreja a um órgão que reúne em si mesmo, como registos, os diversos elementos contemplativos e activos da Igreja ou ainda S. Gregório que apresenta o órgão como símbolo da "sancta praedication".⁸



Desaparecido do ocidente após a queda do Império romano, sobretudo pelo facto de os bárbaros invasores não serem muito sensíveis à música, mas continuando no império bizantino, vem a reaparecer quando o imperador do oriente, Constantino V, oferece um órgão a Pepino o Breve em 757. Mais tarde, em 826, um filho de Carlos Magno encomenda para a sua capela em Aachen um órgão, tendo o seu construtor criado escola sobretudo entre os monges. A partir de então não foi difícil que o órgão se difundisse, ao ponto de quase todos os mosteiros virem a ser dotados desse instrumento consideravelmente apreciado. É assim que o órgão se vai introduzindo paulatinamente na Igreja ocidental, mormente ao verificar-se que este instrumento não só substituíra muito bem as vozes como conferia uma certa solenidade às cerimónias.

Em 950, construiu-se em Winchester, Inglaterra, um órgão com 400 tubos, mas que exigia 70 homens para accionar os foles... A introdução, de facto, do órgão de tubos no culto cristão do ocidente vem a ser consagrada no concílio de Milão, em 1287, apesar do carácter furtivo com que ele se fora introduzindo na liturgia. É por esta altura que as

⁷ Cícero coloca as "vozes hydraulí" entre as gulodices mais delicadas e sensuais; enguias fumadas, grinaldas de flores, perfumes e vapores de rosa (*Tusculano*, 111). Sobre esta parte histórica, ver FRIEDRICH JACOB, *L'Organo*, p. 15. Santo Agostinho referindo-se à educação da pequena Paula diz: "Seja surda para com o órgão, a tibia (flauta) a lira e à cítara. Ignore a razão pela qual foram inventadas..." (S. AGOSTINHO, *Carta CVII*). Sobre esta questão ver CORBIN, *o. cit.* p. 160-162).

⁸ Esta ideia do simbolismo do órgão foi prevalecendo e mesmo sendo desenvolvida como prova o caso de M. Olier que no Seminário de S. Sulpice, pelo séc. XII o comparava à Santíssima Trindade: O Pai é representado pelo organista; o Filho pelo tocador dos foles e o Espírito Santo pelo ar... a isto acrescenta a presença dos Anjos que são os tubos do órgão... (Cfr. J.CHAILLEY, *40 000 ans de Musique*, Ed. Aujourd' hui, Paris, p. 80).

proporções do órgão se vão reduzindo e a funcionalidade se vai aperfeiçoando, com o desenvolvimento de um tipo de órgão pequeno e portátil, muito usado para o apoio das vozes, primeiramente nos ensaios e depois na própria execução do canto litúrgico.⁹ Esta presença do órgão na liturgia cristã nunca foi unanimemente aceite, mas era aceite o facto de a presença do órgão, como de qualquer música instrumental, dever respeitar as características de gravidade da música sagrada no confronto com a música de carácter teatral e exibicionista. Mesmo assim, a expressão da desconfiança face às características e sonoridades do órgão é bem delineada nas palavras do Abade Aelredo, coetâneo de S. Bernardo de Claraval (Séc. XII) que assim dizia: “A que vêm, malgrado o terem acabado os tipos e as figuras, a que vêm nas igrejas, tantos órgãos e tantos címbalos? Que interesse tem aquele sopro terrível que vem dos foles e que exprime mais o fragor do trovão que a suavidade do canto? A que vem aquela contracção e fragmentação da voz? Este canta com acompanhamento, aquele canta sozinho, aqueloutro canta com voz mais aguda, um quarto divide uma nota média e interrompe-a”.¹⁰ Porém, ao mesmo tempo, o Bispo de Chartres, afirma: “para elevar os costumes e arrastar as almas para o culto do Senhor, numa santa alegria, os Santos Padres acharam por bem socorrer-se dos instrumentos, contanto que isso se fizesse de modo a unir mais ao Senhor e acrescer o respeito pela Igreja”¹¹ a que Santo Antonino acrescenta: “O som dos órgãos e dos outros instrumentos começa a ser usado com fruto nos louvores de Deus, desde o Profeta David”. No séc. XIII o grande S. Tomás de Aquino tem uma posição cautelosa, aceitando sem mais que se possa usar o canto na liturgia, enquanto que, no que diz respeito aos instrumentos musicais, afirma: “os instrumentos de que fala o Salmo – “celebrai o Senhor ao som da cítara, cantai-lhe salmos com o saltério de dez cordas” - excitam o prazer em vez de predispor interiormente à

⁹ Nesta época em que aparece a polifonia, inicialmente chamada "organum", aparece também o primeiro repertório para órgão como os Códices de Rupertsbridge, Faenza e do Buxheimer Orgelbuch. Ao mesmo tempo convém notar que quando os autores falam do “órgão” nem sempre se referem especificamente a este instrumento, mas aos instrumentos em geral; mesmo os instrumentos de corda, como as harpas e cítaras eram consideradas “organa” na literatura antiga.

¹⁰ ABADE AELREDO, *Speculum Charitatis*, livro 2.

¹¹ JOÃO SARIBERIENSE, *Policratius*, Livro I, cap. 6

piedade; eram aceites no Antigo Testamento porque então o povo era mais rude e carnal e era preciso atraí-lo com promessas e alegrá-lo por meio destes instrumentos”.¹²

No século XVI, com a reforma protestante, o órgão viu-se um tanto ameaçado, sobretudo nos ambientes calvinistas, a ponto de o considerarem e apelidarem como "a cornamusa do diabo". Na liturgia católica, entretanto, não se pode dizer que o emprego do órgão fosse determinante, limitando-se mesmo, até ao séc. XVI, a pequenas intervenções a solo e ao acompanhamento da polifonia, dobrando algumas das vozes, ou combinado com outros instrumentos, sobretudo palhetas e metais. A doutrina do Concílio de Trento neste campo é muito limitada, indo apenas no sentido de evitar a utilização de repertório de carácter profano no respeitante a temas e a alguns recursos dos próprios instrumentos; assim, diz que “estão excluídas do culto aquelas músicas que, seja no som, seja no canto, tenham misturado algo de lascivo ou impuro”.¹³ A esta doutrina se seguiu todo um conjunto de tomadas de posição de alguns padres e liturgistas, pautadas pela seriedade do culto, mas também marcadas por grande dose de moderação. Assim, S. Roberto Belarmino aceita que “da mesma maneira que se deve conservar o órgão nas igrejas em atenção aos mais fracos, isso não implica que se devam aceitar levianamente outros instrumentos”, o mesmo que o Card. Gaetano defende ao dizer: “o uso do órgão, se bem que constitua uma novidade para a Igreja – e por isso a Igreja Romana não o adoptou ainda até este momento na presença do Sumo Pontífice, - é, no entanto, lícito, tendo em conta os fiéis ainda carnis e imperfeitos”. Muito mais longe vai o Card. Bona ao dizer que “o som do órgão traz alegria às almas tristes dos homens, chama a atenção para a beleza da cidade celeste, estimula os preguiçosos, recreia os aplicados, provoca os justos para o amor, chama os pecadores à penitência”.¹⁴



¹² S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica*, II-II, quest. 91, art. 2)

¹³ CONCÍLIO DE TRENTO, Sessão XXII, *De observandis et evitandis in celebratione Missae*. Neste contexto da doutrina de Trento se pode ver também a posição de Fr. Bartolomeu dos Mártires e sua acção na diocese de Braga. A este propósito ver J. ALVES BARBOSA, “Frei Bartolomeu dos Mártires e a Música Sacra”, in *Cadernos Vianenses*, n. 33, 2003.

¹⁴ CARDEAL BONA, *De Divina Psalmodia*, cap. 17. Todas estas interessantes citações são retiradas da Encíclica “*Annus qui hunc*” de Bento XIV, datada de 1749 e de que falaremos adiante.

A aplicação do Concílio de Trento entre nós, no que respeita à música de órgão, caracteriza-se pela preocupação em evitar o emprego de temas ou melodias de carácter profano, como era habitual ao tempo, mesmo na polifonia. Particularmente significativa é a intervenção de Frei Bartolomeu dos Mártires na Diocese de Braga em cujo Concílio Provincial, realizado para a aplicação das orientações de Trento, entre outras directivas se diz: “o Santo Concílio aprova a melodia piedosa e religiosa dos cânticos, dos hinos, dos salmos e de outros quaisquer officios do culto litúrgico, ainda que ao canto vocal dos diversos naipes ou vozes se junte aquilo a que se dá a designação de acompanhamento a órgão. Exige contudo que as palavras litúrgicas não sejam suprimidas, abafadas ou inaudíveis pela gritaria, barulho das vozes e das letras ou, em suma, pelo alarido confuso”.¹⁵ E acrescenta: “além dos órgãos das igrejas que por costume antigo é tradição utilizarem-se nos officios divinos, julga o Santo Concílio que o uso de instrumentos musicais pode ser tolerado pelos Ordinários com uma certa moderação, nas solenidades maiores. Porém, o Concílio exige que os Ordinários tenham o cuidado de que os músicos, nas suas execuções, não exprimam nos seus instrumentos sonoros e a seu livre arbítrio, quaisquer cantigas profanas. Antes traduzam na sua música algo do officio divino da Liturgia que se possa ouvir na Igreja, mercê da melodia adaptada à voz humana”.¹⁶

É no período barroco, e de uma forma especial nos países protestantes, que o órgão alcança o seu máximo esplendor nas celebrações litúrgicas transformando-se em verdadeiro agente na celebração litúrgica, acompanhando ou mesmo substituindo o canto,¹⁷ alternando

¹⁵ *Ibid.*, Sessão V, Cap. 22, p. 211. Note-se que o tema da canção “La Guerre” deu origem não só a missas com o mesmo nome, mas também a uma forma musical instrumental que haveria de ser muito explorada no repertório organístico ibérico: a Batalha, com a utilização de todo o género de trombeteria e de efeitos sonoros particulares como matracas, passarinhos, etc.

¹⁶ Concílio Provincial Bracarense., Sessão V, Cap. 24, p. 212.

¹⁷ A utilização do órgão e o respectivo repertório diferem conforme se trata de tradições litúrgicas católicas ou protestantes. Na tradição católica, presente sobretudo no repertório francês, italiano e em certa medida no ibérico, o órgão intervém no próprio canto litúrgico parafraseando o repertório latino da missa e do officio, dialogando com a assembleia ou com a scholla, substituindo, no todo ou em parte, o canto original. Missas de Nicolás de Grigny, de François Couperin e outros; Missas de Girolamo Frescobaldi (“Fiori Musicali”) e de Girolamo Cavazzoni. “Intermédios” e “Versos” no repertório ibérico como o de Juan Cabanilles ou Manuel Rodrigues Coelho constituem o modo de dialogar entre canto e órgão tanto na Missa como no Ofício. Havia, ao mesmo tempo, um repertório que “preenchia” os momentos de silêncio ou os momentos em que o

com o coro ou com a assembleia, dando origem à maior parte do repertório organístico que existe hoje. Entre nós, os regimentos do coro de várias instituições dão conta da significativa presença do órgão nos serviços litúrgicos, uma presença meticulosamente regulamentada, ainda que muito pouco nos revelem acerca do repertório, para além da execução “alternatim” da salmodia, dos hinos e mesmo das Antífonas de Nossa Senhora no final de Completas, prática que seria habitual em dias solenes.¹⁸ A execução dos interlúdios e dos versos ou “clausulae” aparece referenciada nomeadamente nas Vésperas ou nas missas solenes, eventualmente mais demoradas, como se pode ver na seguinte recomendação: “Advirta mais o tangedor que nos Versos de Magníficat, principalmente quando houver Capeiros e nos Kyrios das Missas solenes faça as clausulas mais largas para que haja tempo para se incensar”.¹⁹ A tentação da profanidade deveria ser ainda uma constante, em função de algumas indicações como esta: “o monge organista tenha o órgão sempre fechado da sua mão, não consentindo que se tanja fora dos actos que logo diremos, sem licença do Prelado; e advirta que as obras e versos que tanger não sejam à imitação de cantos e músicas profanas, senão tais que provoquem a devoção dos ouvintes”.²⁰ O órgão vinha assim a constituir-se como o instrumento litúrgico por excelência, pelo que, o seu repertório se deverá enquadrar quase exclusivamente no espaço sacro, ao que se limita também construção de órgãos, durante os séculos XVII-XVIII.²¹

celebrante recitava "summissa voce" como é o caso das "Elevações". Na liturgia protestante, o repertório litúrgico para órgão constrói-se, salvo raras excepções, a partir do "Coral", canto litúrgico protestante, desenvolvendo-se paralelamente um repertório paralitúrgico de carácter virtuosístico destinado a explorar as potencialidades de órgãos maiores e como introdução e conclusão das celebrações. Daí o aparecimento dos "Prelúdios e Fugas".

¹⁸ Isso mesmo se pode ver no Cerimonial da Congregação dos Monges negros da Ordem do Patriarca São Bento do Reyno de Portugal, Coimbra, 1647, transcrito em GERHARD DODERER, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts*, Ed. Hans Schneider, Tutzingen, 1978, p. 223

¹⁹ idem. p. 224

²⁰ idem. p. 222

²¹ Sobre a questão do repertório e da presença do órgão na liturgia, nas intuições monásticas e nas catedrais portuguesas, ver GERHARD DODERER, “A função do Órgão na Liturgia Portuguesa do séc. XVII”, in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n. 58, p. 48-53.

Em muitos casos, as normas de orientação ficaram ao cuidado e à responsabilidade dos Ordinários de cada diocese,²² com uma grande dose de liberdade, pelo que não poderemos esperar qualquer tipo de uniformidade nos critérios de actuação dos próprios organistas ou na aceitação do órgão nas celebrações. A invasão da profanidade levou a uma certa confusão de estilos musicais – não muito bem definidos até essa altura – entre a igreja e o teatro. É por isso que, face a algumas discrepâncias relativamente à posição das igrejas ocidentais no uso dos instrumentos e, tendo em conta a necessidade de dar um testemunho de unidade litúrgica nas celebrações do Jubileu do Ano de 1750, o Papa Bento XIV publicou a *Encíclica “Annus qui hunc”* na qual aborda, de uma forma quase exaustiva, a questão da música sacra e particularmente a da utilização dos instrumentos musicais com relevo para o órgão. Depois de uma resenha sobre algumas das posições mais importantes que apontámos anteriormente, o mesmo pontífice conclui: “Para terminarmos a nossa posição sobre este argumento, ou seja dos abusos dos concertos teatrais nas igrejas (coisa tão evidente que não haverá necessidade de palavras para a demonstrar), bastará apontar para o facto de que todos aqueles que citamos anteriormente como favoráveis ao canto figurado (polifonia) e ao uso dos instrumentos musicais nas igrejas dizem claramente e atestam que, nos seus escritos, sempre tiveram a intenção de excluir o canto e o som próprios dos palcos e dos teatros. Canto e som que eles condenam e desprezam. Quando se confessam favoráveis ao canto e à música, sempre entenderam um canto e uma música adequada à Igreja e que leve o povo à devoção. Esta sua intenção qualquer um que leia os seus escritos a pode conhecer”.²³

²² Este princípio da liberdade dos Ordinários em estabelecer as regras para a sua Diocese, já admitido pelo Concílio Provincial Bracarense, seria consagrado mesmo pelo *Caeremoniale Episcoporum* de Clemente VIII, saído em 1600.

²³ BENTO XIV, *Enc. “Annus qui hunc”*, n. 6

3. A construção do Órgão como instrumento para a Liturgia

A dimensão litúrgica da música organística a solo exprime-se na arte de parafrasear melodias sobre textos litúrgicos conhecidos da assembleia dos fieis, na gravidade do estilo que caracteriza a música e a sonoridade do órgão, aliados a um sentido de grandeza e solenidade que se foi acentuando progressivamente com o crescimento dos recursos dos instrumentos e com a diversificação das tendências estilísticas e das escolas de organaria europeias. Assim, a Itália faz prevalecer as sonoridades graves e suaves de "principais" e "flautas", com uma predominância da melodia apoiada em acompanhamentos discretos ou então um estilo contrapontístico muito próximo da música vocal. A França deixa-se impressionar pela variedade tímbrica e por um certo ar de profanidade manifesto nos ritmos variados e no colorido das palhetas com relevo para os graves e médios ("Taille") bem como dos registos compostos, valorizando, ao mesmo tempo, a espectacularidade e grandeza dos seus órgãos. É na Alemanha que de dá o mais alargado desenvolvimento técnico e expressivo do órgão com a multiplicação de teclados (correspondente a uma multiplicidade de órgãos manejados por um único instrumentista), com o relevo conferido aos graves, através do desenvolvimento da pedaleira autónoma e com a criação de um estilo virtuosístico e grandioso onde pontifica a figura de Johann Sebastian Bach.



Na Península Ibérica nota-se uma atitude um tanto diferente: desenvolve-se a magnificência exterior das caixas artisticamente trabalhadas em instrumentos de limitados recursos sonoros de que são exemplo os órgãos da Sé de Braga, ou o de S. Bento, no Porto, que vemos na imagem, mas com uma prodigiosa habilidade para conciliar a variedade tímbrica com exíguos recursos mecânicos. Limitando o órgão a um teclado – dois, no máximo, em casos raros - e sem pedaleira, os organeiros ibéricos, ao utilizar a técnica construtiva do "meio registo" conseguem realizar, com instrumentos pequenos e económicos, muito do que outras escolas conseguiam com instrumentos enormes. Encontramos inclusivamente instrumentos que chegam a apresentar três órgãos accionados por um único teclado que, pela técnica do "meio registo" e por processos particulares de

acoplamento, se pode transformar num instrumento de seis teclados, como é o caso particular do órgão da Capela da Universidade de Coimbra. A espectacularidade e a presença de uma grande dose de profanidade caracterizam a música organística ibérica, com a utilização, por vezes exagerada, das palhetas e a multiplicação dos acessórios para efeitos especiais, tanto sonoros como visuais, e um repertório que ultrapassa muitas vezes, pelo estilo e pelos temas tratados, os limites da gravidade que se exige num espaço sagrado.²⁴

A transformação e evolução posterior do órgão deu-se particularmente nos países germânicos que sempre mantiveram uma prática organística mais ou menos tradicionalista e uma escola de construtores de órgãos, e em França onde se operou a mais importante revolução na música e na arte organística, nomeadamente a partir da utilização dos recursos dos órgãos construídos por Aristide Cavallé-Coll. O séc. XIX faz então do órgão o verdadeiro rei dos instrumentos (apesar de o título já lhe vir de Guillaume de Machaut, no séc. XIV)²⁵, ou órgão sinfónico, enriquecendo-o a ponto de o transformar, pela potência e pelos recursos tímbricos, numa verdadeira orquestra. É nesse contexto que se aumenta o número de registos ultrapassando a centena, o número de tubos aponta para a ordem das dezenas de milhar; o número de teclados, embora mantenha a base dos três ou quatro, pode chegar mesmo a oito... No que diz respeito ao órgão ibérico, manter-se-ão as características dos séculos anteriores quanto a proporções e tamanho, mas multiplicando o número dos instrumentos até chegarmos aos seis órgãos do Convento de Mafra, expressão musical do

²⁴ Na música italiana poderemos apresentar a música de Girolamo Frescobaldi, de Gabrieli, Claudio Merulo e Doménico Zipoli. O apurado emprego do "principais" e "flautas" bem como da "voce umana" é o testemunho de uma sonoridade particular. As "Suites" de Louis Nicolás Clérambault ou de Nicolás le Bègue, as Missas de François Couperin ou os "Natais" de L.C.Daquin dão uma imagem da variedade e riqueza tímbrica do órgão francês. Na Alemanha, Dietrich Buxtehude e Johan Sebastian Bach são suficientemente conhecidos para necessitarem de apresentações. O repertório ibérico poderá ser representado pelos "Tentos" de Manuel Rodrigues Coelho e as "Batalhas" de Pedro de Araújo, para citarmos apenas os portugueses. No séc. XVIII, a distinção entre o repertório cravístico e organístico não é muito definida, bem como o ambiente inerente a essa mesma música. José António Carlos de Seixas com as suas "Toccatas" ou "Sonatas" é um claro exemplo desse repertório que apesar de tudo encontra paralelo nas suas referências italianas como G.B. Martini, Baldassare Gallupi e outros.

²⁵ "...è glorificato come *re degli strumenti*, epíteto che risale a Guillaume de Machaut". É assim que FRIEDRICH JAKOB, *L'Organo*, Ed. Martello-Giunti, Firenze, 1969, p. 9, se exprime, embora não refira a fonte de Machaut em de onde retira tal afirmação.

esplendor, das ambições e também de uma certa ingenuidade da corte de D. João V e seus sucessores.

O alargamento das possibilidades do órgão do séc. XIX transformou-o em instrumento de concerto e, a partir de então, foram-se construindo órgãos também nos grandes auditórios, o que deu origem à utilização deste instrumento na música profana, aliado à orquestra e com um repertório concertístico; desse modo, o órgão deixou de ser um instrumento apenas litúrgico.²⁶ O próprio repertório litúrgico haveria de se deixar envolver novamente pela profanidade ao ponto de termos os órgãos a parafrasear árias de ópera conhecidas ou os compositores a cultivar um estilo de características profanas quer pelos ritmos usados, quer pelas opções tímbricas, quer mesmo por um estilo superficial – “stile pompieristico” - que se pode encontrar em autores como Alexandre Boëly e Louis James Lefébure-Wély. Salva-se, neste contexto, a música de compositores crentes e ligados à liturgia como Anton Bruckner ou César Franck, mesmo que, em algumas obras, este se deixe levar ainda pelo mesmo estilo, nomeadamente no “Finale”; a obra deste compositor haveria de dar origem a uma nova escola de órgão - o órgão sinfónico - que se estenderia pelo séc. XX. A partir de então a única novidade que a construção organística introduziu foi ao nível da transmissão que passou de mecânica a pneumática e, mais tarde, a eléctrica o que possibilitou a construção da "consola" móvel; a electricidade veio a permitir também a utilização de motores para a produção do ar.

É no contexto da produção musical para órgão do séc. XIX e face a uma certa indefinição dos campos e à necessidade de uma renovação da liturgia e da música sacra que, em 22 de Novembro de 1904 o Papa São Pio X publica o célebre *Motu Proprio* “Tra

²⁶ Na tradição romântica alemã, poderemos apresentar Mendelssohn, com as "Sonatas", Franz Liszt e Robert Schumann, Johannes Brahms e Max Reger que, seguindo a tradição bachiana tanto quanto a temáticas como a formas musicais, exploram o órgão dentro das características da espectacularidade romântica; Cesar Franck , ao empregar o termo "Sinfonia" dá origem a uma tradição organística que dentro de um espírito religioso utiliza meios de uma dimensão mais profana com continuadores como Alexandre Guilmant, Leon Boellmann, Charles Marie Widor, Louis Vierne, Marcel Dupré e Olivier Messiaen para além de muitos outros. A Itália perde a sua tradição organística, reatando-a mais tarde com Marco Enrico Bossi como instrumentista e compositor dentro de um espírito romântico, numa acção e obra que seria continuada por Raffaele Manari e a Escola do Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma. Os casos isolados em Espanha e Portugal não se podem considerar como factores verdadeiros da continuidade de uma tradição organística. Só hoje em dia parece tentar-se reorganizar alguma coisa...

le Sollicitudini”, documento que se tornaria a carta magna da música sacra e iniciador de um movimento que culminaria no Concílio Vaticano II. Nesse documento, o santo pontífice afirma: “ainda que a música se Igreja seja exclusivamente vocal, não obstante, permite-se a música com acompanhamento de órgão. Em casos particulares, nos termos devidos e com as devidas atenções poderão admitir-se outros instrumentos, mas não sem licença do Ordinário” (n. 15). Porém, “como o canto deve sempre ter a primazia, tanto o órgão como os demais instrumentos devem simplesmente sustentá-lo e não abafá-lo” (n. 16). E, se no n. 17 assegura que “não se pode antepor qualquer tipo de prelúdio nem muito menos interromper o canto com a música do órgão”, logo no número seguinte admite que “no acompanhamento do canto, nos prelúdios, interlúdios e demais passagens parecidas, o órgão deve ser tocado segundo a índole do mesmo instrumento e deve participar de todas as qualidades da música sacra anteriormente assinaladas” (n. 18).²⁷

As mesmas ideias são retomadas na *Constituição “Divini cultus”*, um documento de Pio XI dedicado à organização do culto e particularmente à preparação cuidada dos agentes da liturgia, incluindo a formação nos seminários. Aí é tratado particularmente o Canto Gregoriano como referência para a música sacra e defende-se a excelência da música vocal no confronto com qualquer tipo de música instrumental. Nesta, é reconhecida, mesmo assim, uma particular importância ao órgão, nos seguintes termos: “o instrumento tradicionalmente apropriado para a igreja é o órgão que, em razão da sua extraordinária grandeza e majestade, foi considerado um digno complemento da liturgia, enquanto acompanhante do canto ou, quando o coro está em silêncio, para tocar música harmoniosa nos tempos adequados. Mas devemos confessar também aqui a mistura do sacro e do profano tanto por culpa dos próprios construtores de órgãos como dos executantes que, sendo partidários das particularidades da música moderna, levam a utilização deste

²⁷ O mesmo *Motu Proprio “Tra le sollicitudini”* é ainda mais específico quanto ao uso de instrumentos musicais na liturgia ao dizer expressamente que “está proibido nas igrejas o uso do piano como também de todos os instrumentos fragorosos ou ligeiros como o tambor, os gongs, os pratos e outros instrumentos semelhantes” (n. 19) assim como “20. Está rigorosamente proibido que as chamadas bandas de música toquem nas igrejas e só em casos especiais, com o consentimento do Ordinário, será permitido admitir um número judiciosamente selecionado, reduzido e proporcionado ao ambiente, de instrumentos de sopro que vão acompanhar o canto ou executar composições, com música escrita em estilo grave, conveniente e em tudo parecida à música do órgão (n. 20).

maravilhoso instrumento para campos que não seriam os mais adequados para ele. Gostaríamos de, dentro dos limites que a liturgia possibilita, encorajar o desenvolvimento e progresso de tudo o que tem a ver com o órgão; mas não podemos deixar de lamentar o facto de assistirmos a novas tentativas de introdução de determinados tipos de música que a Igreja com razão proibiu no passado, ou novas tentativas de introduzir um espírito profano na igreja, através de formas modernas de música; formas que, se começarem a ser introduzidas, a Igreja terá novamente que as condenar. Deixemos ressoar nas nossas Igrejas aquela música de órgão que dá expressão à majestade dos próprios templos e que dá alento à sacralidade dos ritos; nesse sentido, a arte poderá prosperar novamente, tanto para os que constroem os órgãos como para os que os executam, e prestar um serviço efectivo à sagrada liturgia”.²⁸

Mesmo assim, o seu sucessor, Pio XII, na *Encíclica “Mediator Dei”*, apresentava uma visão mais aberta no que respeita às aporções da música moderna, embora não se refira expressamente ao órgão. Efectivamente diz: “Não se pode, todavia exigir que a música e o canto moderno devam absolutamente ser excluídos do culto católico. Pelo contrário, se nada têm de profano ou de inconveniente para a santidade do lugar ou da acção sagrada, nem derivam de uma vã procura de efeitos extraordinários ou insólitos, então é certamente necessário abrir-lhes as portas das nossas igrejas, podendo ambas contribuir e não pouco para o esplendor dos ritos sagrados, para a elevação dos espíritos e, juntamente, para a verdadeira devoção”²⁹ No seguimento de tal doutrina a *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* do mesmo Pio XII, depois de chamar a atenção para a encíclica anterior no que respeita à liturgia, afirma concretamente que as normas respeitantes à música sacra em geral “devem ser aplicadas ao uso do órgão ou de outros instrumentos. Entre os instrumentos que encontram um lugar na Igreja, o órgão ocupa a verdadeiramente a posição principal, desde o momento em que é especialmente adequado ao canto e à liturgia sagrada. Ele acrescenta um maravilhoso esplendor e uma especial magnificência às cerimónias da Igreja. Move as almas para a fé pela grandeza e pela

²⁸ PIO XI, *Const. “Divini Cultus”* (20 de Dezembro de 1928)

²⁹ PIO XII, *Encíclica “Mediator Dei”* de 20 de Novembro de 1947.

suavidade da sua sonoridade. Ele tem a capacidade de dar às mentes quase uma alegria celeste e de as elevar poderosamente para Deus e para as coisas santas”³⁰

4. Panorâmica sobre o Órgão em Portugal, na actualidade

4.1 Instrumentos

Foi este o tipo de órgão e de música de órgão bem como esta doutrina, acrescentada com algumas achegas que, mais ou menos, vigorou até aos nossos dias. No que diz respeito ao órgão histórico, a quase totalidade dos instrumentos actualmente existentes no nosso país corresponde ao período que, iniciando-se em 1544, data provável da construção do órgão da Sé de Évora, termina em princípios do século XIX, mantendo-se mais ou menos sempre dentro das mesmas características, perdendo-se depois praticamente a tradição da organaria portuguesa. Após algumas experiências da construção de órgãos de pendor romântico particularmente por parte do organeiro bracarense Joaquim Claro, que trabalhou na primeira metade do séc XX, e da construção de um monumental órgão no Palácio de Cristal, no Porto, que seria inaugurado em 1865 pelo próprio Charles-Marie Widor, órgão destruído definitivamente em 1951, construíram-se mais recentemente em Portugal alguns instrumentos de maiores proporções que obedecem às características de outras escolas europeias de onde provinham os próprios construtores, embora já influenciados por uma tentativa de renovação ou mesmo recuperação das sonoridades específicas do instrumento, iniciada nos inícios do século, pelo movimento conhecido como “Orgelbewegung”. O maior órgão existente hoje em Portugal é o do Santuário de Fátima, um órgão de características italianas e ainda de sabor romântico, construído nos anos cinquenta, com cinco teclados e à volta de 12 mil tubos. Dentro do espírito da “Orgelbewegung” tem-se

³⁰ PIO XII, *Encíclica “Musicae Sacrae Disciplina”* de 25 de Dezembro de 1955. Veja-se que o Concílio Vaticano II, quando fala do órgão na liturgia e da sua excelência, se limita a transcrever exactamente estas últimas palavras da encíclica de Pio XII.

voltado a uma construção que utiliza de novo a transmissão mecânica e procura restaurar a sonoridade particular do órgão barroco, limitando a registação ao essencial. Com essas características construiu-se o órgão da Sé do Porto em 1985. Este órgão pretende aliar à organaria alemã, responsável pela construção, algumas das características tímbricas do órgão ibérico sobretudo nas palhetas. Mais recentemente vão-se construindo outros órgãos, nomeadamente nas cidades do Porto e Leiria ou Beja, por construtores alemães, como é o da Igreja da Lapa e de Nossa Senhora da Conceição no Porto, Ribeirão, Famalicão (2018) e Nossa Senhora da Maia (2019), de transmissão mecânica também, mas de tendência mais romântica.³¹ Ultimamente têm-se enriquecido o património organológico português através da importação de órgãos em segunda mão de considerável qualidade. Uma excelente aliança entre o órgão ibérico, as exigências do seu repertório e as possibilidades dos órgãos mais evoluídos da Europa, tanto do ponto de vista tímbrico como do ponto de vista mecânico, encontra-se no órgão da Sé de Angra do Heroísmo construído pelo organeiro açoreano Dinarte Machado e inaugurado em 1993. Aí, para além da presença das sonoridades particulares próprias do órgão ibérico, existe a possibilidade de utilizar, a gosto do organista, tanto o “meio registo” como os registos inteiros, pois o órgão é dotado de três teclados.

Uma grande campanha de restauros de órgãos históricos bem como a sua inventariação está actualmente em curso no nosso país,³² se bem que, na maior parte dos casos, os órgãos restaurados, pela sua localização no coro alto das igrejas e pelas características técnicas que assinalámos, não correspondam às exigências de funcionalidade

³¹ O movimento conhecido como "Orgelbewegung" pretende redescobrir e reutilizar os princípios que regulamentavam a construção de órgãos no séc. XVIII. Mais do que restaurar e reconstruir órgãos históricos, optou-se pela construção de novos dentro dos princípios e técnicas de construção dos antigos.

³² Os organeiros a trabalhar em restauros de órgãos portugueses, são, neste momento: António de Jesus Simões (Condeixa), Manuel Dinarte Machado (Açores), Pedro Guimarães (Porto), Manuel Fonseca (Barcelos). A movimentação iniciada pela criação da Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão bem como os "Congressos" por ela promovidos com as respectivas visitas aos instrumentos vêm alertando as consciências e entidades públicas responsáveis para este património. O resultado mais notório deste movimento de restauração de órgãos históricos é a reconstituição dos seis órgãos da Basílica de Mafra que eventualmente pela primeira vez puderam tocar em conjunto, dando vida a um património musical que estava há mais de dois séculos relegado para os arquivos. Mesmo que discutível do ponto de vista de um pragmatismo que norteia as opções litúrgicas e culturais de hoje, não deixa de ser um caso único no panorama da organaria europeia a mundial.

que a liturgia actual propõe ao instrumento acompanhador, ainda que não totalmente incompatíveis. Por outro lado, do ponto de vista do repertório a utilizar, as possibilidades de tais órgãos e mesmo de alguns daqueles que surgiram do movimento da "Orgelbewegung" são muito reduzidas, pelo que privam organistas e ouvintes da possibilidade de contactar com a parte mais considerável do repertório organístico.

4.2 Repertório

No que diz respeito ao repertório para órgão, composto pelos compositores portugueses, é bastante reduzido a partir do séc. XVII. No séc. XVIII a música de órgão submete-se às características da música de cravo e não só, como já anteriormente acontecia com a obra *Flores de Música para tecla e Harpa* de Manuel Rodrigues Coelho; trata-se de uma música marcada por uma certa superficialidade ao nível da construção e da elaboração dos temas, um tanto próxima do estilo italiano e muito distante do mais que se produzia por essa Europa fora; bastante aceitável, mesmo assim, a dimensão organística da obra de Carlos de Seixas. Do séc. XIX nada se conhece de relevante, ao passo que no séc. XX poderemos assinalar obras como *Suite Ancienne*, *Rapsódia Portuguesa* e *Coral* de Luís de Freitas Branco³³, algumas obras como *Sonata para o tempo de Natal* e *Concerto para Órgão e Orquestra* de Frederico de Freitas, o *Tríptico Litúrgico* de Manuel Faria.³⁴ Mais recentemente Joaquim dos Santos tem-se dedicado particularmente à escrita para Órgão, uma actividade já iniciada nos tempos de Roma com *Prelúdio e Fuga*, e continuada recentemente com *Improviso* e outras obras para formação de câmara com a inclusão do órgão. A estes deveremos acrescentar as obras de juventude do compositor e organista João Pedro Oliveira, *Cinco Visões do Apocalipse* e, mais recentemente o *Livro de Órgão Ibérico*

³³ Luís de Freitas Branco escreveu várias peças para órgão, mas pensando mais propriamente no Harmónio ao ponto de destinar algumas ao Órgão ou ao Piano. *Prelúdio e Fuga*, *Ária*, *Chant Religieux Portugais* e *Suite "Pendant la Sainte Messe"*. Escrevei ainda *Variações e Fuga Tríplice sobre um tema original* para Cordas e Órgão (Cfr. VARIOS, *Luís de Freitas Branco*, Ed. Caminho, Lisboa, 2007)

³⁴ Sobre esta obra de Manuel Faria, Celina Martins elaborou um estudo exaustivo na sua Tese de Mestrado (inérita) na Universidade de Aveiro, incluindo uma versão fac-similada da partitura.

e sobretudo uma obra de feições mais vanguardistas, *Harmonias e Ressonâncias*. Ainda durante os estudos em Roma, Jorge Alves Barbosa escreveu *Fantasia e Fuga sopra Alleluia "Pascha Nostrum"* em que usa uma linguagem de tendência modal.

5. O Órgão na liturgia, hoje:

De acordo com as orientações do Concílio Vaticano II, na *Const. "Sacrosanctum Concilium"* bem como as orientações dimanadas da *Instr. "Musicam sacram"* com que abrimos este artigo, a função litúrgica do órgão é definida como "acompanhamento do canto", apoio das vozes que cantam, ajudar à unidade da assembleia, sem que jamais possa encobrir as vozes e muito menos a voz do Presidente da celebração, o que denota uma ligação muito próxima às orientações já presentes no *Motu Próprio "Tra le sollecitudini"* e nos documentos pontifícios que se lhe seguiram. Por isso mesmo, é completamente desaconselhado o emprego de qualquer instrumento durante a recitação da Oração Eucarística, mesmo que em outros tempos tal prática fosse aceitável e até inspiradora de repertório considerável, porque então a mesma Oração era proclamada "sumissa voce". O emprego do instrumento a solo é limitado ao princípio da celebração e ao fim e eventualmente poderá ser eficaz o toque a solo durante a comunhão dos fiéis e durante o Ofertório. Estas características e exigências da actuação do órgão na liturgia implicam, como é bom de ver, que o próprio organista seja, para além do mais, dotado de uma profunda formação cristã e de uma grande vivência, experiência e sensibilidade litúrgica, ao mesmo tempo que deve colaborar com todos os outros intervenientes na celebração a começar pelo seu Presidente.

A relação muito particular e directa do órgão com a assembleia litúrgica é definida, nos dias de hoje, pela colocação do instrumento no espaço litúrgico. Efectivamente não se trata de uma alfaia qualquer, mas deve, pelo lugar que ocupa como pela própria aparência e enquadramento estético, representar claramente a sua função quer relativamente ao coro que canta quer relativamente à assembleia. É por isso que a orientação da Igreja aponta para que "o órgão e outros instrumentos musicais estejam no seu próprio lugar, ou seja, onde

possam ajudar os cantores e o povo e onde, quando ouvidos a solo, possam ser escutados por todos" (IGMR, 275). Essa importância vem-lhe tanto do espaço e função dentro da liturgia como pela sua dimensão e colocação no próprio contexto, pelo que o seu lugar deve merecer a atenção particular dos próprios arquitectos. O toque a solo deve, através da interpretação de um repertório sério e adequado, conduzir o ouvinte a uma sensação de força misteriosa que faça elevar as nossas mentes a uma participação de escuta, mas certamente activa, tanto dentro como fora das celebrações litúrgicas. Poderíamos mesmo dizer que a função do órgão no espaço sagrado transcende as dimensões da liturgia para se tornar um veículo que aponta para a solenidade e a devoção, o recolhimento e a elevação espiritual e artística, ou seja, para o estabelecimento de um diálogo entre a oração, a fé e a cultura. Entrar numa igreja em silêncio ou entrar numa igreja onde soa a voz de um órgão é algo de diferente, tal como a própria disposição do instrumento no espaço, pelas suas dimensões e características de construção, tende a elevar o olhar como o pensamento para as alturas. Essa é uma das dimensões que nos grandes órgãos de tubos permanecem ainda insubstituíveis. Finalmente, o carácter sacro do órgão como instrumento preferencialmente litúrgico deve implicar um uso moderado e limitado à mesma liturgia no que respeita a repertório ou mesmo no que respeita a estilo de execução. Só assim evitaremos situações de profanidade que não só podem trair a seriedade do espaço sagrado como também a gravidade e seriedade de um instrumento que a Igreja cristã assumiu e consagrou como seu.

É neste sentido que, em jeito de sugestão, apontaríamos agora algumas ideias sobre a intervenção do órgão na liturgia, nas condições em que ela se desenvolve nos dias de hoje, tendo em conta que pouco ou nada vem sendo escrito sobre o assunto de uma forma sistemática. Acontece que o repertório de música de órgão relacionado com a liturgia actual apresenta como referência a utilização de melodias gregorianas, com relevo para autores como Hermann Schroeder na Alemanha ou Maurice Duruflé na França, ou a utilização de melodias de Corais como acontece particularmente com os autores alemães Johannes Nepomuk David ou Joseph Ahrens. Ora admitir que a música litúrgica para órgão se define apenas em função de uma proximidade ao Canto Gregoriano ou aos temas de Coral parecem ser francamente redutor. Por outro lado, se “a dimensão litúrgica da música organística a solo se encontra e se exprime na arte de parafrasear melodias sobre textos litúrgicos

conhecidos da assembleia dos fiéis”, hoje em dia, as melodias gregorianas não são assim tão conhecidas dos fiéis e, muito menos, o são as melodias de Coral no que respeita à maioria das nossas assembleias em Portugal, salvas as raras exceções de algumas melodias que se popularizaram entre nós como o salmo calvinista “Povo teu somos” ou os Corais “Misteriosa madrugada”, “Senhor meu bom Jesus” e pouco mais... Para além da utilização de melodias gregorianas, seria de apontar, por exemplo, o estilo modal e a técnica preferencialmente contrapontística como recursos que permanecem fortemente ligadas ao ambiente litúrgico e sacro, mesmo quando utilizados em obras de conteúdo profano como acontece na ópera, na sinfonia ou mesmo no quarteto de cordas³⁵. A isso se deverá acrescentar “a gravidade do estilo que caracteriza a música e a sonoridade do órgão, aliada a um sentido de grandeza e solenidade” a utilizar conforme as circunstâncias e o sentido particular de cada celebração. Em concreto, apresentáremos agora algumas ideias para a caracterização da música litúrgica para órgão.

5. 1 – As possibilidades técnicas do instrumento:

Como dizíamos anteriormente, a primeira questão a ter em conta são as características técnicas e as possibilidades do instrumento; se queremos um instrumento apenas de acompanhamento de um coro, bastar-nos-ia um simples órgão positivo, mas se pretendemos acompanhar uma assembleia considerável e queremos, por assim dizer, “puxar por ela”, dar-lhe a dimensão de um canto de aclamação como uma Aleluia, criar o clima para um canto de entrada, etc., não poderemos limitar-nos às possibilidades de um pequeno instrumento; ou seja, o carácter de um canto pode e deve ser definido pelo próprio órgão e por isso é necessário que este disponha de algumas possibilidades. Mesmo as simples respostas da assembleia litúrgica exigem um tratamento diferente: por exemplo, o “Ámen” que conclui a oração colecta da missa não é o mesmo “Ámen” que termina a doxologia

³⁵ No campo da ópera poderíamos encontrar vários exemplos, mas ocorre-me agora *O Diálogo das Carmelitas* de F. Poulenc; no campo da Sinfonia a *Sinfonia Litúrgica* de Arthur Honnegger e também uma das Sinfonias de Luís de Freitas Branco; no campo do Quarteto de Cordas, a modalidade e estilo litúrgico é já empregue por Beethoven no Quarteto op. 132, na “*Canção oferecida à divindade, em modo lídio*”.

final da Oração Eucarística. Para tocar a solo exigem-se algumas possibilidades, sobretudo de diálogo de timbres, o que se pode conseguir com a registação diferente em teclados diferentes; um registo de palheta pode ajudar bastante, a possibilidade de contar com uma “sesquiáltera” ou um “cornetto” ajuda também, nomeadamente quando se parafraseiam melodias litúrgicas. Não poderemos conseguir grande coisa apenas com um teclado e limitados aos registos fundamentais por muitas que sejam as possibilidades dos mesmos. E muito mais que se poderia dizer...

5.2 – A performance do organista litúrgico

É evidente que a eficácia da acção do organista litúrgico não depende apenas de conhecer as melodias gregorianas ou mesmo de saber improvisar sobre as melodias dos cantos propostos para o coro e assembleia. Como já acenámos acima, o simples acompanhamento da assembleia ou do coro implica registações diferentes; mesmo a execução de um Salmo Responsorial pode exigir algo de muito empenhativo neste campo, em função de vários factores: a amplitude do espaço litúrgico desde uma simples capela ao espaço de uma catedral; o tempo litúrgico, nomeadamente a diferença entre Advento e Natal ou entre a Quaresma e Páscoa; o próprio momento celebrativo, desde a gravidade e sobriedade de um acto penitencial ao carácter jubiloso de um Aleluia ou do Sanctus; os participantes na celebração e a sua relação com o espaço: a mesma igreja cheia exige por parte do organista um tratamento diferente do da igreja quase vazia. No que diz respeito à execução e selecção do repertório muito se poderia dizer, mas este deverá ser apresentado em função do tempo de que se dispõe, em função do momento da celebração: não se vai colocar um coral de grandes proporções num ofertório que, por natureza, é breve nem se vai executar, num momento de meditação, uma obra de carácter solene, etc. Um Prelúdio para Órgão pode ter lugar como preparação de uma celebração litúrgica, antes do canto de entrada enquanto que uma Fuga, nomeadamente se for em movimento vivo, se enquadrará muito bem num final, substituindo mesmo o cântico; ou seja, a celebração vem a ser integrada entre o Prelúdio e a Fuga. Por seu lado, a improvisação deverá obedecer às

mesmas regras: uma coisa é um “prelúdio” que propõe e anuncia o carácter de um canto, por exemplo de entrada ou de comunhão ou que acompanha o cantor do Salmo enquanto se dirige ao ambão; outra coisa é um “interlúdio”, possibilidade a ter em conta nos versículos do Salmo Responsorial ou, de uma forma particular durante os cânticos de comunhão que pode, além do mais, servir para um certo descanso dos cantores, sem distrair do mesmo cântico ou do que se está a passar; não deve, por isso mesmo, afastar-se do carácter do mesmo canto que acompanha; outra coisa é um “postlúdio”: um postlúdio do canto de entrada, enquanto se faz uma incensação, por exemplo, e com o qual se prepara os fiéis para o início da celebração, é diferente do de um canto de comunhão que acompanha já o silêncio interior dos comungantes e, mais ainda, é diferente do postlúdio de um canto final que constitui a conclusão da celebração que, se tiver sido especialmente festiva, deverá mesmo ser mais exuberante e tocatístico.

5.3 – Integração do Repertório organístico na Liturgia:

Já anteriormente nos inserimos nesta questão. Há, de facto, muito do repertório organístico que poderá ser enquadrado em certos momentos da liturgia, alguns dos quais lhe deram mesmo origem: versos, elevações, tocatas frescobaldianas, etc. poderão preencher capazmente alguns momentos como ofertório ou pós-comunhão; da mesma forma que se poderá incluir, num ofertório, um motete solene, também uma obra de carácter preferencialmente contrapontístico e solene, como certas obras românticas, poderá preencher esse momento, nomeadamente quando este se alonga, por exemplo, com incensação. Salvo estas exceções, é de proferir a improvisação sobre um canto verdadeiramente significativo da celebração ou do tempo litúrgico em questão; o repertório deixar-se-á para o “antes” e o “depois” da celebração. Está fora de questão, como se sabe, a execução de órgão a solo nos tempos de Advento e Quaresma e durante as orações do celebrante. Historicamente, não sabemos muito sobre o efectivo enquadramento litúrgico do repertório ibérico para órgão, mas hoje poderíamos acertar alguns dos *Tentos de meio registo* em momentos mais tranquilos, alguns dos *Tentos* mais longos como prelúdios da

celebração e não destoaria de certos tempos litúrgicos a execução de uma *Batalha* como conclusão da celebração, nomeadamente em tempo de Natal ou Páscoa. Mais fácil seria introduzir pequenas peças sobre melodias gregorianas como *Versos*, nomeadamente aqueles que são elaborados sobre hinos ou outras obras construídas sobre as antífonas marianas: “Ave maris Stella”, “Salve Regina”, “Ave Maria”, etc.

5. 4. A dimensão para-litúrgica do concerto espiritual

“Outro facto importante é constituído pela iniciativa dos concertos espirituais assim designados porque a música executada pode ser considerada como música religiosa em virtude do tema tratado, do texto que as melodias revestem, do clima no qual as execuções são realizadas. Em certos casos, estes concertos podem incluir leituras, orações ou momentos de silêncio. Em razão da forma que os caracteriza, tais concertos podem ser mesmo designados como “pia exercitia”. É assim que reza o documento da Sagrada Congregação para o Culto Divino sobre “Concertos nas Igrejas” (n. 2). O “concerto espiritual”, que pode ser elevado à dimensão de para-liturgia, é efectivamente uma das possibilidades de apresentação de muito do repertório organístico de todos os tempos; uma oportunidade, aliás, de lhe dar um enquadramento parecido àquele para o qual foi criado. Pessoalmente, tenho feito, por diversas vezes, essa experiência e, procuro dar mesmo esse carácter aos concertos que faço, como se pode ver pelos respectivos programas, nomeadamente em tempos litúrgicos fortes como Natal, Quaresma e Páscoa, através da escolha de um repertório não só alusivo, mas também apoiado em textos que melhor o façam compreender; poderemos contar com a ajuda preciosa dos Corais e respectivo texto, contamos com a existência de textos bíblicos referentes aos mesmos temas, um pouco ao jeito de Olivier Messiaen, com os textos de outros cantos litúrgicos ou até de orações. Um contributo fundamental e acessível para esse efeito pode ser dado pela orientação litúrgico-temporal do *Orgelbüchlein* de J. S. Bach, complementado pelos comentários a todos os Corais para Órgão do mesmo autor, feitos por Jacques Chailley em *Les Chorals pour Orgue de J.S. Bach* ou por muitas outras obras sobre música de órgão. A este repertório poder-se-á acrescentar outro do género das *Sonatas Bíblicas* de Johann Kuhnau ou mesmo

a perspectiva moralizante das *Batalhas*, para não falarmos já na dimensão teológico-trinitária do *Prelúdio e Tripla Fuga* de Bach...Esse mesmo repertório poderá ser enquadrado por outro, não especificamente de temática religiosa ou litúrgica, mas que lhe pode servir de suporte: Prelúdios, Tocatas, Fantasias e Fugas, etc.

Os recursos do repertório organístico de temática religiosa são imensos, pelo que se exige uma grande dose de bom gosto na respectiva selecção; é fundamental contar-se com alguma sensibilidade e conhecimentos de ordem litúrgica e mesmo teológica: com efeito, não estou a ver um concerto dedicado à Paixão de Cristo a começar com uma Tocata de Bach, mas o mesmo concerto já poderia começar com alguns dos Prelúdios de Bach, Buxtehude ou outro... Da mesma forma não entenderia que um organista apresentasse, num concerto em tempo de Natal, as *Variações “Weinen Klagen”* de Liszt, ou algum dos Corais de Bach relacionados com a Paixão Jesus Cristo, como não entenderia a apresentação de *La Nativité du Seigneur* de Messiaen ou uma *Pastorale* num concerto durante a Quaresma. Este é um dos aspectos em que a dimensão pedagógica dos concertos de órgão, particularmente nas nossas igrejas, muito poderá ser valorizada, para o que deverão ser formados não só os organistas como os próprios responsáveis pela programação dos concertos. Para um melhor aproveitamento nesse sentido, muito poderão ajudar as notas de comentário a colocar no programa de mão, para além dos textos que informam as peças de dimensão mais litúrgica, textos esses que, em muitos casos, poderão, com considerável proveito, ser lidos durante o concerto. Para além do mais, isso dará tempo para o executante registar a próxima peça ou mesmo para respirar um pouco...

Com uma atenção particular a estes pormenores, poder-se-á valorizar infinitamente o simples concerto de órgão e respeitar aquele carácter de gravidade e respeito que a própria Igreja pretende ver guardado nos espaços sagrados, tal como vem referido no documento já citado. Estas ideias poderão servir ainda como orientação na escolha do repertório a preparar por parte dos organistas, pois, para além da fruição artística e do desenvolvimento técnico que são sempre importantes para um instrumentista, no momento de escolher e preparar novo repertório, o mais importante é preparar material que possa, um

dia, ter utilidade para outros, seja no contexto de uma celebração litúrgica, seja num concerto realizado no espaço sagrado.³⁶

³⁶ Já depois de termos escrito estas linhas, tivemos acesso a um notável artigo de Fausto Caporali, organista da Catedral de Cremona, intitulado “Organo e Liturgia”. O mais curioso é que, de uma outra forma, acaba por apontar as mesmas ideias que apresentamos aqui na parte final ao tratar especificamente do órgão na liturgia hoje. Pode-se consultar o mesmo artigo bem como outros subsídios em www.organisti.it.