

OS CÂNTICOS DO ORDINÁRIO DA MISSA

Jorge Alves Barbosa

Considerações gerais

1. “A acção litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada com canto: cada um dos ministros desempenha a sua função própria e o povo participa nela. Desta maneira, a oração toma uma forma mais penetrante; o Mistério da Sagrada Liturgia e o seu carácter hierárquico manifestam-se mais claramente; mediante a união das vozes alcança-se mais profunda união dos corações; pela beleza do sagrado, mais facilmente o espírito se eleva ao invisível; finalmente, toda a celebração prefigura com mais clareza a Liturgia santa da Nova Jerusalém”¹. É com estas palavras que a *Instrução “Musicam Sacram”* define, em traços largos, o contributo da música para “a beleza da liturgia”. Ao mesmo tempo, estas palavras ajudam-nos a compreender o conceito de “estética” quando aplicado à música litúrgica, quer dizer, um conceito que não decorre única e exclusivamente de elementos técnicos, formais ou estilísticos, mas da relação ritual da música com os outros elementos integrantes da acção litúrgica.

2. Celebrar a liturgia com canto não significa, por isso mesmo, uma simples integração de elementos musicais – vocais ou instrumentais – na celebração, mas uma forma especial de entender a própria liturgia em si mesma; não se trata de dizer simplesmente que a música faz parte integrante da liturgia solene, mas de compreender que a dignidade e a beleza da liturgia se concretizam mediante a conjugação de diferentes elementos: texto, música, gesto, postura, movimento, vivência do espaço, ornamentos, alfaias etc. Todos estes elementos conjugados contribuem para a vivência da liturgia como “louvor de Deus e santificação dos fiéis”.² Nesse sentido se orienta ainda o conceito de “participação litúrgica activa”,³ no qual o canto e a música se inserem, um conceito que ultrapassa o mero desejo de que todos os fiéis se sintam envolvidos na acção litúrgica, quantas vezes de forma caótica, mas da consciência de cada um acerca da sua condição e do seu papel no contexto

¹ SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO, *Instrução “Musical Sacram”*, n. 5.

² CONCÍLIO VATICANO II, *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, n. 7

³ *Idem*, n. 1, 14-19, 30, 48.

da comunidade celebrante. Assim, há uma participação activa do Presidente, dos ministros, dos cantores, do coro, da assembleia. A forma de participação de cada um é diferente e específica, contribuindo tal especificidade para a realização da beleza da liturgia através de uma acção equilibrada e diversificada.

3. No que diz estritamente respeito à música e ao canto na celebração litúrgica (e evitamos aqui propositadamente a utilização estrita de conceitos como música sacra ou música litúrgica), estes dependem e decorrem precisamente daqueles a quem se destina a sua execução; há um estilo de música para o Presidente, como há um estilo de música para o Salmista, como há um estilo de música para o Coro ou para a Assembleia. Este estilo de música e os géneros e formas musicais dele derivados, têm em conta fundamentalmente o objectivo a realizar na acção litúrgica, respeitado as possibilidades e características dos agentes na liturgia.

4. Historicamente falando, e situando-nos agora no campo estrito dos *Cânticos do Ordinário da Missa* que aqui nos ocupa, podemos dizer que, tendo-se partido de uma forma de canto litúrgico estruturado em termos do diálogo entre um “que preside” e uma Assembleia que responde – nomeadamente por meio de invocações e aclamações, de que resta como exemplo na sua estrutura litânica o *Kyrie eleison* – se foi assistindo progressivamente ao desenvolvimento de um estilo de canto orientado para grupos mais especializados, quer pela utilização de textos mais longos, como os Hinos – de que é exemplo o *Glória* – para se chegar a cânticos praticamente inacessíveis à Assembleia como seriam os formulários mais recentes do *Sanctus* ou do *Agnus Dei*. Este processo de desenvolvimento das formas musicais pertencentes ao *Ordinário da Missa* estende-se do séc. IV (*Sanctus*) ao séc. VIII (*Agnus Dei*), sendo o *Credo* acrescentado apenas no séc. XI. Afastado aos poucos da execução musical, o povo acabou por ficar reduzido a mero espectador e ouvinte, nomeadamente a partir da utilização da polifonia no repertório litúrgico, ou mais ainda com a prática do que se poderia chamar “missa-concerto”. Não está alheio a este processo evolutivo no canto litúrgico o facto de que, quando se fala de “missa” em termos de música, se fala do *Ordinário da Missa* como elemento estrutural de uma composição sacra, independentemente da sua inserção numa acção litúrgica.⁴

5. Propondo-se recuperar a *participação activa* dos fiéis na liturgia, assumindo tal propósito como elemento estruturante da acção litúrgica e particularmente na sua relação com o canto, o Concílio Vaticano II propôs-se recolocar a intervenção da assembleia ao

⁴ A “Missa” como *forma musical* engloba os cânticos: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei. Apenas a “Missa de Notre Dame” de Machaut incluía ainda o “Ite Missa est” que, pertencendo efectivamente ao Ordinário da Missa não é habitualmente tratado musicalmente coo tal. Na polifonia quinhentista aparece o conceito de “Missa ferialis” desprovida de Gloria e Credo; no mundo protestante aparece a “Missa brevis” que tem apenas o Kyrie e Gloria a que se seguia o Sermão e nem sempre havia a parte eucarística. Outras designações têm mais a ver com o estilo de composição que com a estrutura em si mesma.

nível da música na liturgia. Não se afastando muito dos documentos orientadores acerca da música e do canto litúrgicos, nomeadamente a partir do *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*” de São Pio X (1903), passando pela *Encíclica* “*Musicae Sacrae Disciplina*” de Pio XII (1955) e sobretudo pela *Instrução* “*De Musica Sacra et de Sacra Liturgia*”, da Sagrada Congregação dos Ritos (1958), no cap. VI da *Constituição* “*Sacrosanctum Concilium*”, é assumida pelo Concílio uma orientação reveladora de uma mudança radical do paradigma de participação litúrgica e do conceito de “música sacra”. Esta afirma-se em termos de *santidade e perfeição de forma*, de acordo com a linha tradicional, mas concretiza-se agora como “tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como factor de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas”.⁵ Sendo verdade que muitas das afirmações do documento conciliar se apresentam muito mais próximos da doutrina anterior ao Concílio, esta tomada de posição não deixa de representar uma orientação claramente pastoral e funcional da música litúrgica, particularmente no momento de definir em diversos graus e prioridades a participação litúrgico-musical, com base e a partir das aclamações e dos diálogos entre o Presidente e a Assembleia. Tal proposta se pode ler na *Instrução* “*Musicam Sacram*”, emanada da Sagrada Congregação dos Ritos (1967): “Na escolha das partes que efectivamente se cantam, dê-se preferência às mais importantes, sobretudo às que devem ser cantadas pelo sacerdote ou pelo diácono ou pelo leitor, com resposta do povo, bem como às que o sacerdote e o povo devem proferir conjuntamente”.⁶ De notar, desde logo, o facto de se falar em “escolha de cânticos”, conceito novo face a uma tradição litúrgico-musical que apresentava um formulário definido para cada celebração, prática que nunca mais se recuperou; ao mesmo tempo, padrões de qualidade musical, sentido estético, relação com a espiritualidade e o sentimento do compositor, e até uma certa antiguidade e proximidade com a tradição milenar da Igreja, para além da quase mítica referência ao Canto Gregoriano e à Polifonia renascentista, parâmetros sempre presentes na doutrina tradicional do Magistério em termos de música sacra, são agora relegados para segundo plano, ao ponto de acabarem por ser esquecidos ou ignorados pouco depois.

6. Assim, segundo a doutrina conciliar, e com base em “razões pastorais”,⁷ no primeiro grau de participação dos fiéis na liturgia, depois dos diálogos entre o Presidente da celebração e a Assembleia, surge um primeiro cântico do *Ordinário da Missa*, o *Sanctus*, pela sua união estrita ao próprio texto do Prefácio: “cantando numa só voz”; no segundo grau encontramos os restantes: *Kyrie*, *Agnus Dei*, *Gloria* e *Credo*. Utilizamos esta ordem

⁵ CONCÍLIO VATICANO II, *Const.* “*Sacrosanctum Concilium*”, n. 112.

⁶ SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO, *Instrução* “*Musical Sacram*”, n. 7 e *Instrução Geral do Missal Romano*, n. 40.

⁷ *Instrução* “*Musicam Sacram*”, n. 28.

em função do grau de dificuldade, para a assembleia, nomeadamente pela extensão dos mesmos. Na execução dos *Cânticos do Ordinário da Missa*, continua a ser considerada a possibilidade de intervenção, mas não exclusiva do Coro, ou Schola Cantorum, o que permitirá a utilização de um repertório de características polifónicas ou a colaboração de instrumentos acompanhadores, particularmente do órgão: “desde que o povo não fique totalmente excluído da participação no canto”.⁸ A utilização da palavra “totalmente” é significativa pois nem será correcto confiar exclusivamente ao coro a execução dos cânticos do *Ordinário da Missa* nem excluir deles o coro em nome de uma total e exclusiva participação do povo. Nesta como noutras situações, haverá que procurar um sadio equilíbrio entre os diferentes elementos e agentes da acção litúrgica.

7. Nos cânticos do *Ordinário da Missa*, o texto está expressamente definido no *Missal* quer relativamente aos textos em latim quer aos textos em vernáculo que deverão seguir a versão do mesmo *Missal* aprovada pela respectiva Conferência Episcopal.⁹ A utilização da língua latina, para além de outros méritos como o de favorecer a participação em assembleias de pluralidade linguística ou promover a dimensão simbólica da unidade da Igreja, através do ideal da “una voce”,¹⁰ garante a possibilidade de utilização de algum repertório tradicional da Igreja Católica, nomeadamente dos cânticos propostos quer pela colectânea *Jubilate Deo* (1974) quer, mais tarde, pelo *Liber Cantualis* (1978), apresentadas pela Igreja como “corpus” de cânticos a promover junto dos fiéis de todo o mundo: “Tomem-se providências, porém, para que os fiéis possam recitar ou cantar em conjunto, mesmo em latim, as partes do Ordinário da Missa que lhes competem”.¹¹ Com isto se pretende dizer também que não é permitido, em nome de qualquer formulário musical, alterar o que quer que seja dos textos do *Ordinário da Missa*, seja suprimindo ou modificando as palavras, seja alterando a própria estrutura do texto a que a música deverá sempre obedecer.¹²

⁸ *Idem*, n. 34. Esta possibilidade abre também caminho à utilização de algum repertório tradicional, nomeadamente a polifonia, contribuindo assim também para a valorização do chamado tesouro musical cuja preservação o Concílio procura promover também (*Const. “Sacrosanctum Concilium”*, n. 123).

⁹ *Idem*, n. 35. Podem ser aceites formas particulares e locais de expressão musical, mas “essas formas particulares que constituem em certo modo o carácter específico da música que lhes é própria, devem estar de tal modo subordinadas aos caracteres gerais da música sacra, que ninguém de outra região, ao ouvi-las, possa tirar delas uma impressão que não seja boa” (JOÃO PAULO II, *Chirographo “Mosso dal vivo desiderio”* de 22 de Novembro de 2003 n. 6). Ver ainda *Instrução Geral do Missal Romano*, n. 43 e 393.

¹⁰ “O Canto Gregoriano permanecerá como vínculo que garantirá a unidade de todo o povo de Deus, fazendo de todos um só coração em Cristo” (Prefácio da colectânea de cânticos gregorianos *Jubilate Deo*, onde se pode ler ainda: “que “as vozes dos fiéis ressoem quer em gregoriano quer em língua vernácula” (não por acaso este Prefácio é intitulado “Unitatis vinculum”).

¹¹ CONCÍLIO VATICANO II, *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, n. 54. Ver *Instrução Geral do Missal Romano*, n. 41.

¹² Esta foi uma das maiores preocupações da Igreja, nomeadamente no séc. XIX, quando a prática dos compositores marcados pelo estilo operático os levou a suprimir partes dos textos da missa em nome da

Os Cânticos do Ordinário da Missa

Kyrie eleison / Senhor, tende piedade de nós

8. Uma das poucas expressões e invocações em língua grega que se mantiveram na liturgia ocidental, o “Kyrie eleison” / “Senhor, tende piedade de nós”, antes de se tornar um canto autónomo tal como se apresenta actualmente, foi introduzido na Missa como invocação confiada ao povo, em resposta às ladainhas ou a outras orações (“preces”), enunciadas por um ministro, no género da “oração dos fiéis”. Desta prática encontramos testemunhos já desde os inícios do séc. V, nas *Constituições Apostólicas*, e no *Itinerário de Etéria: V* / “Dicamus omnes ex toto corde et ex tota mente: Kyrie eleison. R/ Kyrie eleison”. A invocação do *Kyrie* foi introduzida na liturgia ocidental a partir do séc. V, sendo colocada a seguir às leituras, no momento da despedida dos catecúmenos. Com o desaparecimento do catecumenato, passou para o princípio da Missa, mantendo as mesmas características, e na forma com que aparece actualmente na liturgia quaresmal ambrosiana. Houve algumas tentativas de substituir a invocação grega pela latina “Domine, miserere”, ou mesmo pela junção das duas línguas, mas acabou por permanecer a expressão grega, na sua simplicidade e antiguidade.¹³ As intenções das “preces” ou as invocações litânicas foram suprimidas no tempo de S. Gregório Magno (séc. VII) com o fim de purificar os textos da Missa de elementos não bíblicos. Foi então que as invocações ficaram reduzidas a 3+3+3, mantendo o que eram respostas do povo, numa clara cedência ao mesmo. Já na época carolíngia, estas invocações assumiram um tom doxológico, quase em jeito de aclamação à Santíssima Trindade, o que veio a resultar num desenvolvimento considerável das melodias: de um estilo silábico (*Kyrie XVI*), a um estilo neumático (*Kyrie I*) a um estilo marcadamente melismático (*Kyrie IX*). Entretanto o *Kyrie* foi-se progressivamente tornando um cântico independente, dando origem a uma forma musical ternária tanto no repertório monódico como no polifónico, até se transformar num cântico mais adequado à *schola* ou a solistas que ao povo. Desde o mais elementar ao mais elaborado, o *Kyrie* mantém musicalmente uma estrutura ternária, contrastando a exuberância dos dois “Kyrie” com o

estrutura das árias ou dos coros, ou ainda com objectivos marcadamente doutrinários como a supressão das palavras “unam sanctam catholicam ecclesiam” em algumas missas de Franz Schubert. Trata-se de uma temática recorrente nas sucessivas intervenções da Igreja até ao Motu Próprio de São Pio X. Tem sido esquecida hoje em dia por muitos cânticos de qualidade duvidosa, nomeadamente no *Sanctus*.

¹³ Esta expressão terá uma origem pagã e seria aplicada como saudação ao rei ou ao imperador um pouco no género da saudação ao Papa “Christus vincit” que era aplicada também ao Imperador. O “Kyrie eleison” é utilizado de muitas formas na liturgia e algumas de um modo estranho como por exemplo na liturgia copta que na Sexta Feira Santa repete a invocação umas cem vezes. A antiguidade do *Kyrie* é patente até nas melodias como a do *Kyrie XVI* onde parecem ecoar os lamentos e súplicas dos primeiros cristãos nas catacumbas romanas. Por seu lado, a palavra “eleison” remete-nos para o vocábulo com que melhor se traduz o amor compassivo, misericordioso, e até maternal de Deus: a palavra hebraica “rahamim”.

recolhimento do “Christe” colocado ao meio, num crescendo de intensidade que, muitas vezes, leva a esquecer as origens e o próprio sentido do texto.

9. A forma de abordagem textual e musical do *Kyrie*, nos dias de hoje, deriva claramente deste processo de desenvolvimento: em primeiro lugar mantem-se o estilo de resposta litânica, agora reduzida a 2+2+2; em segundo lugar, o tratamento musical prima normalmente pela simplicidade, sem desenvolvimentos significativos, numa distância considerável das grandes construções que caracterizavam a composição da *Missa*. Em terceiro lugar, do estilo melismático do *Kyrie* derivou, por volta do séc. IX, a prática dos “tropos”, resultantes da junção de texto às numerosas notas dos melismas, texto esse que foi progressivamente assumindo uma dimensão teológica e litúrgica de expressão local. Esta forma de tropo foi agora hoje recuperada no Formulário C previsto no Missal Romano para a execução do Acto Penitencial. Entretanto o canto do *Kyrie* foi-se afirmando musicalmente como canto autónomo tanto no repertório monódico como no polifónico, tornando-se num canto mais adequado à schola que ao povo.¹⁴ Todas estas formas se encontram como opção no tratamento do “Kyrie” / “Senhor, tende piedade de nós” ao nível musical, com relevo para os níveis de participação da assembleia. A possibilidade de diálogo da mesma com o coro ou schola está ainda pouco desenvolvida no repertório disponível, quase resumido a uma simples harmonização coral das melodias da assembleia, cantadas alternadamente pelo coro, sem se chegar ao nível da criação de uma verdadeira forma musical decorrente das orientações da doutrina litúrgica.

Glória in excelsis Deo / Glória a Deus nas alturas

10. O canto do *Glória* consiste num hino de louvor, de origem evangélica que exprime a alegria dos anjos com o nascimento de Jesus, segundo o relato de Lc 2, 14, transformando-se progressivamente num canto de louvor à Santíssima Trindade, nomeadamente ao Pai e ao Filho. Na liturgia ocidental é também chamado “Canto Angélico” ao passo que na liturgia do oriente é designado por “Grande Doxologia” em oposição à pequena doxologia do “Gloria Patri”. Inicialmente, o *Glória* fazia parte do Ofício Divino ou Liturgia das Horas, apenas passando a fazer parte dos cânticos da Missa em finais do séc. V. Nesse tempo era limitado à liturgia dominical e às celebrações dos mártires, e na condição de estas serem celebradas pelo Bispo, a quem competia exclusivamente a sua entoação; porém, na Páscoa, podia ser também entoado pelos sacerdotes. Finalmente o seu uso estendeu-se a toda a liturgia festiva, com excepção do tempo de Advento e Quaresma como acontece ainda hoje.

¹⁴ No entanto, pela sua estrutura, muitas das melodias apresentam uma espécie de refrão na palavra “eleison” o que permitiria uma fácil intervenção do povo. Veja-se o Kyrie VIII, ou Kyrie XI, por exemplo.

11. A versão latina do cântico do *Glória* remonta ao ano 690, embora a sua estrutura denuncie uma maior antiguidade. Do ponto de vista musical, apresenta características que o aproximam, como era natural nos Hinos, de um recitativo – adequado a ser cantado por Bispos e Sacerdotes – de que é exemplo paradigmático o *Gloria XV*, uma melodia com possíveis origens hebraicas, que encontramos também num “*Pater Noster*” de tradição visigótica e no “*Gloria ambrosiano*”, derivado de um cântico de proporções mais alargadas chamado “*Laus Angelorum magna*”. A partir do séc. XII, foi assumindo características de um canto da *schola*, num estilo semi-ornato e depois em canto da Assembleia com melodias em estilo silábico.

12. O hino do *Glória*, com seu texto de proporções consideráveis, apresenta-se numa estrutura ternária que será assumida pela tradição musical até aos dias de hoje, e que poderemos resumir deste modo: A - Texto evangélico: “Gloria a Deus nas alturas”; “Senhor Deus”; “Senhor Jesus Cristo; B – “Vós que tirais o pecado do mundo...”; C – “Só vós sois o Santo...”. Desta estrutura ternária derivou uma estrutura musical em A-B-A com a repetição do tema “E paz na terra...” em “Só vós sois o Santo...”; este estilo musical tem-se mantido mais ou menos invariável, até em versões mais simples e recentes, incluindo ou não o discutível Refrão. Este, podendo ser justificado por razões pastorais ou pedagógicas, nomeadamente ao favorecer a participação mais acessível do povo, acaba por desvirtuar não só o carácter hínico do texto, mas também a sua estrutura ternária.¹⁵

Pela sua origem, pela sua natureza, como pela sua própria estrutura, o *Gloria*, como canto festivo e, por isso, omitido nas celebrações de Advento e Quaresma, e estendido a todas as solenidades e festas, deverá ser cantado sempre que possível, devendo escolher-se a versão mais adequada ao nível de solenidade de cada celebração.

Credo in unum Deum / Creio em um só Deus

13. O *Credo* é uma profissão de fé que, a princípio, apenas fazia parte da liturgia baptismal. Por volta do ano 515 passou a fazer parte da liturgia da Missa, na Igreja Oriental, onde encontrou uma enorme aceitação, sendo recitado antes da Oração Eucarística, uma prática que ganhou força de lei com o imperador Justiniano II, em 568. A prática de recitar o *Credo* na Missa entraria no Ocidente através de Espanha, por influência dos visigodos arianos, recentemente convertidos, que selavam a sua conversão com uma solene profissão de fé, colocada então antes do Pai Nosso, ou seja, a seguir à Doxologia conclusiva da Anáfora, mantendo o sacerdote elevados o pão e vinho consagrados. Esta prática viria a ser sancionada pelo Concílio de Toledo em 589. Por finais do século VIII, o *Credo* foi introduzido na Missa por Carlos Magno, na sua capela, situando-o depois do Evangelho; daí, esta prática iria estender-se a todo o reino franco. Apenas nos inícios do século XI, com

¹⁵ Efectivamente algumas formas do canto do Glória, pelas características dos próprios versículos do texto na sua relação com o Refrão quase se transformou de uma estrutura de hino em estrutura salmódica o que em nada favorece a sua verdadeira dimensão e importância litúrgica.

o Papa Bento VIII, o costume de entoar o *Credo* na Missa entrou na liturgia romana, primeiramente nas grandes celebrações e depois em todos os Domingos e Solenidades.

14. Sempre com a versão textual do Símbolo Niceno-Constantinopolitano, a melodia mais antiga do *Credo* é a que hoje constitui o chamando *Credo I*; no entanto, tornou-se mais famoso o *Credo III* que remonta ao séc. XVII já de características marcadamente tonais, entrando com grande facilidade na cultura e tradição popular que o cantava sem dificuldade até há bem pouco tempo quase como parte integrante da *Missa VIII*, “*De Angelis*”. Em virtude das enormes proporções do texto da profissão de fé, e porque esta se deve confiar a todos os fiéis, não se tratou nunca de um cântico no verdadeiro sentido do termo, mas de uma “cantilação”. Nas versões polifônicas e corais-sinfônicas posteriores, o *Credo* é tratado de modo mais desenvolvido, mas nunca chegando o estilo musical dos outros cânticos do Ordinário. A sua estrutura manteve-se mais ou menos inalterada com a distribuição do texto em cinco partes: 1) “*Patrem omnipotentem...*” / “*Pai, todo-poderoso...*” - em estilo festivo e exuberante; 2) “*Et incarnatus est...*” / “*E incarnou pelo Espírito Santo...*” em estilo recolhido e movimento particularmente lento; 3) “*Crucifixus...*” / “*Também por nós foi crucificado...*” num estilo mais recolhido, dramático e em proporções reduzidas e tendendo para a região grave; 4) “*Et resurrexit...*” / “*Ressuscitou ao terceiro dia...*”, num estilo exuberante, vivo mesmo, com relevo para a relação com as alturas nomeadamente em “*et ascendit...*”, pelo contraste com a secção anterior; poderá assumir um estilo mais recitativo em alguns casos nas últimas afirmações de fé para, na parte final, 5) “*Et vitam venturi saeculi. Amen*” / “*E na vida do mundo que há-de vir. Amen*” assumir um estilo mais elaborado, quase sempre em fugato.¹⁶

15. Particularmente confiada a toda a Assembleia dos fiéis, a Profissão de Fé acaba por se ir afastando progressivamente da execução cantada, à medida que se vai esquecendo ou colocando de parte o *Credo III*. Actualmente são poucos os compositores que compõem o *Credo*. As poucas experiências feitas ao nível da composição vernácula portuguesa não tiveram grande divulgação pois se trata sempre de um cântico particularmente longo. Ao contrário de outros países, entre nós, não tem sido utilizada muito a fórmula mais antiga do Símbolo dos Apóstolos. Aquando do Ano de Fé, fizeram-se algumas experiências com a utilização de um Refrão, numa versão aproximada ao formulário em forma de questionário, ou fórmula baptismal. Sendo um caminho a explorar, não deixa de colidir quer com a estrutura da Profissão de Fé em si mesma quer com a vantagem de cada fiel pronunciar e assumir conscientemente todas e cada uma das palavras do *Credo* e não apenas um pequeno Refrão. Nesse caso, poderia preferir-se, com vantagem do ponto de vista estrutural, a utilização da fórmula baptismal dialogada.

¹⁶ Esta prática tornou-se mais ou menos comum nos compositores que fizeram da conclusão do *Credo*, como aliás do *Glória*, um meio de afirmação do seu virtuosismo técnico, muitas vezes levado ao exagero. Um exemplo significativo é o da *Missa Solemnis* de Beethoven onde a música da frase final “*et vitam venturi saeculi. Amen*” tem quase tantos compassos como todo o resto do *Credo*.

Sanctus / Santo

16. O canto do *Sanctus* é constituído por um texto totalmente bíblico, formado por três fragmentos de origem diversa: Is 6,3; Ap 4, 8 e Salmo 117, 25-26. Pelo próprio texto, como depois pela música, trata-se de um cântico inseparável do Prefácio, sendo o primeiro em importância de todos os cânticos do *Ordinário da Missa* e, por isso, colocado no primeiro nível de participação. No entanto, não deixa de ser surpreendente o facto de ser um cântico particularmente tardio; introduzido na Missa, na Igreja Oriental, por volta de 380, e em Espanha pelo séc. V, apenas chegaria a Roma por influência do Papa Sisto III, falecido em 440. Foi, inicialmente, um canto da Assembleia como continuação do Prefácio, com uma linha melódica simples que temos ainda hoje testemunhada no *Sanctus XVIII*.

17. A partir do séc. V, o *Sanctus* foi-se transformando em canto reservado ao clero e depois à schola, então já muito elaborado ornamentalmente. Musicalmente, o *Sanctus*, juntamente com o *Benedictus*, apresenta uma estrutura em cinco partes: 1) tríplice “*Sanctus*” / “*Santo*”; 2) “*Pleni sunt coeli...*” / “*Os céus e a terra proclamam...*” 3) “*Hossana in excelsis*” / “*Hossana nas alturas*”; 4 “*Benedictus*” / “*Bendito*” 5) “*Hossana in excelsis II*” / “*Hossana nas alturas II*”, repetindo, na maior parte dos casos, o *Hossana I*. A partir da abertura às grandes formas polifónicas, o *Benedictus* com o respectivo “*Hossana*” foi adquirindo uma progressiva autonomia, a ponto de o *Hossana II* apresentar uma música totalmente diferente da do primeiro, muitas vezes em função do carácter recolhido do *Benedictus*. Mais ainda a melodia do *Benedictus* foi evoluindo para um estilo de sabor angelical e conotada como o prosseguir da Oração Eucarística, relacionando as palavras “*Benedictus qui venit*” não já com o contexto original da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, mas com a presença real eucarística, sendo então cantado depois da *consagração*. Esta ideia, começa por transformar o prelúdio do *Benedictus* numa “*elevação*” instrumental nas missas corais-sinfónicas e o próprio canto numa contemplação do mistério da Eucaristia.¹⁷

18. A estrutura do *Sanctus* manteve-se nas versões vernáculas, tendo-se posto de parte a relação do *Benedictus* como a Oração Eucarística. Pelo contrário, este foi perdendo progressivamente força e importância, ao ponto de se transformar muitas vezes num mero recitativo, ou revestido com melodias de valor reduzido. Isto para não falarmos de situações em que quase é omitido. Tratando-se de um cântico do *Ordinário da Missa*, o seu texto deverá ser mantido integralmente e não ser alterado, mutilado, ou mesmo subvertido no seu

¹⁷ As “*elevações*” eram peças instrumentais, nomeadamente organísticas, destinadas as serem tocadas durante o Cântico ou Anáfora, então recitado em voz baixa. Esta “*elevação*” passou facilmente para prelúdio instrumental do “*Benedictus*” cujo exemplo se pode ver particularmente no grande prelúdio de órgão da *Missa Breve de São João de Deus* de Joseph Haydn, por isso intitulada de “*missa de órgão*” ou na *Missa Solemnis* de Beethoven onde a melodia de um violino solo paira suavemente sobre o murmurar do Coro “*in nomine Domini*”.

significado e estrutura. Está neste caso a introdução do verbo ser entre o tríplice “Santo” e a palavra “Senhor”, já que, ao contrário do texto original de Isaías 6, 3, não se trata aqui, no texto litúrgico, de uma afirmação da santidade do Senhor Deus do universo, mas de uma aclamação ao “três vezes Santo, Senhor Deus do Universo” cuja glória os céus e a terra proclamam. Serão de excluir, portanto, como contrários ao espírito e à letra do texto do *Missal*, todos os formulários que apresentam “Santo é o Senhor”. Da mesma forma, não faz qualquer sentido a repetição final das palavras “Santo, Santo...” como refrão do restante texto.

Agnus Dei / Cordeiro de Deus

19. O canto do *Agnus Dei* é dos mais tardios na liturgia romana; com um texto de origem bíblica, Jo 1, 29, entrou em uso como canto da “fracção do pão” a partir do Oriente onde este rito se chama “agnello”. Passou a fazer parte da liturgia ocidental por obra do Papa Sérgio I (687-701), excepto na liturgia ambrosiana que nunca o utilizou. Era então, e deve ser ainda hoje, cantado durante todo o tempo que durar a fracção do pão, podendo as primeiras invocações ser repetidas indefinidamente até a fracção terminar, usando-se então a conclusão “dai-nos a paz”.¹⁸ A partir do séc.VIII, as invocações foram reduzidas a três, tendo a terceira como conclusão “dai-nos a paz”, e foi desta forma que se difundiu pelos tempos fora, assumindo-se em forma dialogada entre clero que dizia “Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo”, ao que a Assembleia respondia “tende piedade de nós”. A conclusão “dai-nos a paz” foi introduzida muito mais tarde por influência do rito da paz e talvez mesmo por imperativos provocados por situações de guerra, ainda que com excepções como na tradição litúrgica da basílica romana de Santa Maria Maior onde não existe esta invocação final.¹⁹

20. Musicalmente, o *Agnus Dei* é muito semelhante ao *Kyrie* não só pela sua estrutura litânica, mas também pela forma ternária, sendo muitas vezes utilizado para os dois

¹⁸ Sendo na liturgia latina um cântico da fracção do Pão e como tal se mantendo, na liturgia oriental o seu prolongamento transformou-o num verdadeiro cântico de comunhão; no entanto esta prática não está longe de algumas formas de utilização mesmo no ocidente, com influências no respectivo tratamento musical, nomeadamente em tempos em que a comunhão se limitava ao celebrante. Isso se pode ver em algumas “missas” de Mozart. A utilização dos “tropos” a que este cântico não foi imune, originou uma articulação diversificada do texto quer tropando a partir e em função das palavras “Agnus Dei” quer a partir de “peccata mundi”.

¹⁹ Depois do Concílio Vaticano II, com a introdução generalizada do gesto da paz, desenvolveu-se um repertório de “cânticos da paz” que acabou quase por secundarizar ou por substituir o canto da fracção do pão ou “Cordeiro de Deus”. A *Instrução “Redemptionis Sacramentum”* veio relevar a importância e prioridade do *Agnus Dei* como cântico que caracteriza este momento da celebração centrado na fracção do Pão. Na versão portuguesa [e italiana, já que noutras não se encontra] deste documento encontramos as seguintes palavras: “e não haja nenhum canto no momento de dar a paz, mas prossiga-se sem demora para o *Agnus Dei*” (n. 72). Por seu lado, a *Instrução Geral do Missal Romano* refere que “não é permitido substituir os cânticos do Ordinário da Missa, por exemplo, o *Cordeiro de Deus (Agnus Dei)*, por outros cânticos” (n. 366).

cânticos o mesmo tema musical em composições do grande repertório sacro. Trata-se de um canto a ser executado pelo clero e assembleia em conjunto, embora possa também ser confiado ao coro em diálogo com a Assembleia, nomeadamente respondendo “tende piedade de nós”. O exemplo mais simples de uma música para este cântico é o chamado *Agnus Dei XVIII*, também utilizado na *Missa de Requiem* que não é muito mais que um recitativo. Muitos dos formulários previstos, mesmo os mais desenvolvidos musicalmente, apresentam a segunda parte, “miserere nobis”, com a mesma melodia, o que permite uma fácil intervenção da assembleia. Esta forma tem sido utilizada em algumas versões com o texto em vernáculo, e é certamente um dos caminhos mais adequados a explorar para este cântico tendo em conta o espírito da liturgia e a participação da assembleia no canto.

Ite missa est / Ide em paz

21. Esta aclamação final da Missa, hoje inserida mais concretamente nas *melodias oficiais* do *Missal* com a respectiva resposta da Assembleia “Deo gratias” / “Graças a Deus”, foi tradicionalmente considerada como fazendo parte dos cânticos do *Ordinário da Missa*;²⁰ era utilizada nomeadamente nas missas mais solenes – Missas com *Glória* – e substituída por “*Benedicamus Domino*” nas celebrações mais comuns e também na conclusão do Ofício Divino. A sua proclamação é normalmente feita pelo Diácono ou pelo presidente da celebração na ausência daquele. A resposta, “Deo gratias”, é comum às duas aclamações.

22. Musicalmente o “*Ite missa est*” vem particularmente relacionado com o canto do *Kyrie*, cuja melodia assume quer para a proposta do Diácono quer para a resposta da assembleia pois é a mesma música. A partir do séc. XV surgiram algumas melodias que se popularizaram, nomeadamente para facilitar a sua execução a pessoas menos qualificadas. Integrado nos Cantos do Celebrante nos dias de hoje, apresenta apenas uma melodia extremamente simples com a resposta no mesmo estilo; na Vigília Pascal e nas celebrações da Oitava da Páscoa, a inclusão da palavra “aleluia” implica o acrescentamento da respectiva melodia, o que em nada vem a alterar a proposta para os outros tempos litúrgicos.

Conteúdo da presente colectânea

23. Na colectânea agora apresentada encontramos reunido um repertório de contributos já existentes e de acordo com a prática mais comum, no que respeita a cânticos para o *Ordinário da Missa*; nele se procurou responder quer às exigências estilísticas e estéticas quer aos requisitos previstos pela doutrina litúrgica da Igreja, anteriormente exposta. No

²⁰ Sendo verdade que Guillaume de Machault apresenta o “*Ite missa est*” como fazendo parte da estrutura da sua “*Messe de Notre Dame*” (séc. XIV), o certo é que esta prática não teve qualquer continuidade nos compositores dos tempos seguintes, deixando a sua execução restrita às melodias gregorianas.

entanto, apesar do respectivo título, o seu conteúdo não se resume a cânticos do *Ordinário da Missa*, mas alarga-se a outros que integram o repertório mais comum nas nossas celebrações. Assim, por uma questão prática, foram incluídas quer melodias que poderíamos classificar como “melodias oficiais” do *Missal*, quer ainda alguns cânticos que são claramente pertencentes ao *Próprio da Missa* como seja o canto do *Aleluia*, com o respectivo versículo em alguns casos, e mais ainda as *Sequências* que, sendo restritas a umas poucas celebrações são próprias e exclusivas das mesmas.²¹

24. Propondo-se corresponder às orientações do Magistério da Igreja, que deseja arte e beleza na música das suas celebrações, a presente colectânea recolhe simplesmente algum repertório já existente e disperso em diversificadas propostas colocadas à disposição de cantores, organistas e directores de coro, tanto em publicações periódicas de repertório musical litúrgico como nos *guiões* elaborados para os Encontros Nacionais de Pastoral Litúrgica. A esse repertório foram associadas algumas melodias do repertório gregoriano mais acessível do *Ordinário da Missa*, nomeadamente a *Missa “De Angelis”*, sendo ainda incluídas algumas versões para coro, ou para coro em diálogo com a assembleia, realizadas dentro do espírito e do entendimento mais comum das orientações da Igreja acerca da música litúrgica.

Conclusão

25. Enquanto os *Cânticos do Ordinário* se afirmaram ao longo dos tempos como *corpus* autónomo e como estruturação da forma musical da *Missa*, as melodias do repertório gregoriano constituíram-se como elementos determinantes na identificação de um estilo musical desenvolvido nos tempos seguintes, nomeadamente a partir da construção do repertório polifónico (séc. XV e XVI) chegando às grandes obras corais sinfónicas. Uma vez, a técnica do “cantus firmus” foi buscar ao repertório gregoriano do *Kyriale* os temas para a composição dos diversos elementos da *Missa*,²² enquanto construção musical; outras vezes foram os temas de hinos ou antífonas mais conhecidos, em honra de Deus, de Maria ou dos Santos a darem inspiração ou material musical para a composição das mesmas formas musicais sacras.

²¹ A *Sequência*, composição poético-musical derivada dos melismas presentes no chamado “júbilus” dos grandes *Aleluia*, acabou por se transformar num cântico independente, destinado especialmente a celebrar com a maior solenidade os louvores de Deus, Maria, dos Santos, de alguma igreja ou acontecimento local em particular. Das centenas ou milhares existentes, o Concílio de Trento reduziu-as a cinco ou seis e a liturgia actual mantém praticamente três: “Victimae paschali laudes” para o dia de Páscoa, “Veni, Sancte Spiritus” para o dia de Pentecostes e “Lauda Sion” para a Solenidade do Corpo e Sangue do senhor. O “Stabat Mater” transformou-se em “hino” da Liturgia das Horas da Festa de Nossa Senhora das Dores e o “Dies irae” em hino da Liturgia das Horas nas semanas finais do Tempo Comum. A *Sequência* é, por isso mesmo, um cântico do *Próprio da Missa* no estritíssimo sentido do termo.

²² São as formas musicais chamadas “missa paráfrase” e “missa cantus firmus”. Enquanto na primeira o tema gregoriano é assumido como célula a desenvolver à volta do texto da Missa, no segundo caso são as notas principais do tema gregoriano a servir de *estrutura* à composição.

26. Por este processo, as melodias do canto secular da liturgia da Igreja acabariam por não ficar nunca ausentes da composição das obras que hoje fazem parte do grande património musical sacro, centrado nos *Cânticos do Ordinário*; este continuou a ser utilizado quer em citação directa, como acontece com o *Credo I* que serve de tema inicial ao *Credo* da *Missa em Si menor* de Johann Sebastian Bach, quer de um ponto de vista estilístico como se pode ver em obras da grandeza da *Missa Solemnis* de Beethoven ou da *Petite Messe Solennelle* de Gioachino Rossini (como no “Christe eleison”). A recuperação das melodias gregorianas como referência para a autêntica música sacra, decorrente da acção do movimento ceciliano, resultante da recuperação do repertório musical antigo realizada pelos monges beneditinos de Solesmes, e mais tarde assumida na intervenção do Magistério pelo *Motu Proprio “Inter sollicitudines”* de São Pio X, teve um impacto considerável na produção musical de finais do séc. XIX e em grande parte do séc. XX. No contexto do movimento ceciliano, entre inúmeras obras produzidas para a música sacra de importância reduzida, haveriam de sobressair obras de compositores como Joseph Rheinberger e Lorenzo Perosi, integrados no espírito do dito movimento, mas também noutros compositores coevos nomeadamente Camille Sain-Saëns”, mas a influência do repertório do *Ordinário da Missa* haveria de atingir a produção musical sacra de muitos outros compositores de renome no séc. XX, nomeadamente Maurice Duruflé, Jean Langlais, Domenico Bartolucci, inspirando ainda a linguagem musical sacra de compositores como Benjamim Britten ou Arvo Paert, que fizeram deste património musical sacro a sua fonte de inspiração não só no sentido da fidelidade ao sentir da Igreja a respeito da sua música, mas também em função da riqueza estética e profundidade espiritual de uma música que nasceu da oração do Povo de Deus e ainda hoje nos pode conduzir à oração e ao louvor daquele que é “fons et origo” de todo o louvor que brota do coração e dos lábios de todos os fiéis.

27. “No campo musical, como também em outras formas artísticas, a comunidade eclesial promoveu e apoiou sempre todos os que pesquisam novas vias expressivas sem renegar o passado, a história do espírito humano, que é também história de seu diálogo com Deus”.²³ Este frutuoso diálogo entre tradição e inovação, entre património e criatividade, entre coro e assembleia, já preconizado e realizado em tantas obras e compositores anteriormente referidos constitui-se ainda como modelo a seguir no tratamento dos *Cânticos do Ordinário da Missa*, por forma a irmos construindo um “corpus” musical não só digno da palavra que anima, e do seu significado na celebração da Eucaristia, mas também digno sucessor e continuador de um património musical que a Igreja pretende preservar, de acordo com o espírito do Concílio Vaticano II,²⁴ não como peça de museu ou número de concerto, mas

²³ BENTO XVI, *Discurso sobre actualização e tradição na música sacra*, Roma, 24 de Junho de 2006.

²⁴ “Guarde-se e desenvolva-se com diligência o património da música sacra. Promovam-se com empenho, sobretudo nas igrejas catedrais, as *Scholae cantorum*. Procurem os Bispos e demais pastores de almas que os fiéis participem activamente nas funções sagradas que se celebram com canto, na medida que lhes compete” (CONCÍLIO VATICANO II, *Const. “Sacrosanctum Concilium”*, n. 114).

como inspiração e estímulo a uma verdadeira música litúrgica e, mais ainda, como veículo e estímulo que nos conduza à verdadeira oração.

Viana do Castelo, 9 de Dezembro de 2016
Jorge Alves Barbosa