

A LITANIA OU LADAINHA COMO FORMA E INSPIRAÇÃO MUSICAL

Jorge Alves Barbosa

“Litania” (Ladainha) é um conceito de origem grega [λῑτανία] que corresponde a um género de oração já presente nos ritos pagãos antigos, formada por um conjunto de invocações de carácter laudatório ou suplicante, num texto de estrutura mais ou menos uniforme e dotado de uma resposta que se repete a cada invocação.¹ As Litanias eram utilizadas não só nos acontecimentos e celebrações religiosas, mas também em celebrações civis, em honra de reis e imperadores.²

1. Perspectiva histórico-litúrgica

A forma de *Ladainha* pagã, mais próxima da cristã, encontra-se nos chamados *Carmina arvalia*, ou seja, cantos em que se invocava a divindade para a bênção dos campos. De origem oriental, é provável que as *Ladainhas* tenham surgido simultaneamente no ocidente cristão, ou seja, pelo séc. IV, e foram sendo utilizadas na liturgia, nomeadamente em honra dos santos mártires, que com o aumento do seu número no *Martirologio*, tornaram cada vez mais longa a estrutura litânica. Por isso, a mais antiga e importante é precisamente a *Ladainha de Todos os Santos*, em si mesma uma apropriação cristã das *Rubigalia* romanas, inicialmente dedicada a São Marcos para solenizar a sua festa litúrgica, a 25 de Abril, com uma procissão que foi introduzida pelo Papa Libério. Tais *Ladainhas* foram então designadas por “*Litaniae Maiores*”; depois temos o testemunho da presença das *Ladainhas* no rito galicano, pelo séc. VI, embora haja referências anteriores. Assumem a designação de “*Litaniae minores*” ou “*Rogationes*”, por oposição às romanas; esta última designação haveria de perdurar pelos tempos fora com o nome de “*Rogações*” a designar as celebrações e procissões em que se pedia alguma graça especial, desde a chuva para as terras,, à paz em tempo de guerra, ou à saúde em tempo de pandemia ou peste. Já no séc. IX, o Papa Leão III introduziu as *Rogações* no rito romano, algo que seria incrementado por Gregório I, com a instituição das sete procissões romanas, contando a de Santa Maria Maior com a presença do próprio Papa.

As diferentes reformas litúrgicas, nomeadamente na Idade Média, contribuíram para alguma organização, agregação e simplificação das *Ladainhas*, mas a intenção de conferir um cunho local às celebrações litúrgicas acabou por multiplicar e ampliar as *Ladainhas* com a introdução das referências aos santos locais ou outras invocações próprias, conforme as circunstâncias, e também por causa do incremento de todo o tipo de procissões. Foi assim que, já no séc. XVI, surgiram em Loreto, Itália, as *Litaniae Lauretanae*, proclamando os louvores de Maria

¹ Alguns textos bíblicos apresentam já um carácter litânico, como o *Salmo 135*, a narrativa da criação (Gén 1, 1), ou *Cântico dos três Jovens* (Dan 3, 57-87).

² Podemos encontrar um exemplo deste tipo de *Ladainha* nas chamadas “*Lodi de Palermo*”, actualmente cantadas em honra do Papa, que começam com “*Christus vincit, Christus regnat*”...

Santíssima, no santuário que ali lhe foi dedicado; seguiu-se a *Ladainha do Santo Nome de Jesus* e todo um conjunto de preces em forma litânica presentes na *Liturgia das Horas*. O Concílio de Trento estabeleceu normas para a utilização das *Ladainhas* nas celebrações litúrgicas, para-litúrgicas e exercícios piedosos.³ Mesmo assim, o séc. XIX viu surgir a *Ladainha do Sagrado Coração de Jesus* e o séc. XX a *Ladainha de São José* e ainda a *Ladainha do Preciosíssimo Sangue*.⁴

A forma da *Ladainha* faz parte da liturgia mais antiga, ligada ao início da Celebração Eucarística, associada às procissões que se faziam entre as diversas estações da celebração, como vimos. Dessa prática antiga, resta hoje, no *Ordinário da Missa* o chamado “Kyrie”, ou seja, as invocações iniciais, próprias do *Acto Penitencial*, normalmente em número de 9 (3x3) correspondentes a Kyrie – Christe – Kyrie. Inicialmente orientadas para Jesus Cristo, apelidado de Senhor (Kyrios), a tradição, nomeadamente através da prática dos Tropos, foi-lhe atribuindo uma dimensão trinitária, atribuindo a primeira invocação ao Pai, a segunda ao Filho (Cristo) e a terceira ao Espírito Santo. É esta dimensão trinitária, e não já cristológica, que encontramos nas *Ladainhas*, nomeadamente no início. Se a utilização das ladainhas marianas, foi integrada nas respectivas devoções, nomeadamente após a recitação do Rosário, a *Ladainha de Todos os Santos*, faz ainda parte integrante da liturgia baptismal (mormente nos ritos da Vigília Pascal) bem como do ritual das Ordenações Sacras, podendo utilizar-se em outras circunstâncias, nomeadamente em actos processionais solenes. Da mesma forma que o número de *Ladainhas* foi crescendo com o tempo, como dissemos, também novas invocações foram sendo acrescentadas ao longo do tempo, quer com a inclusão de novos Santos, em função da sua relevância local, quer a inclusão de novas invocações a Nossa Senhora como a recente “Mãe da Igreja”, “Rainha das Famílias”, etc. No entanto, a estrutura manteve-se inalterada.

A estrutura da *Ladainha* é mais ou menos a mesma, mantendo-se inalterada ao longo dos tempos: 1) Invocação inicial da Santíssima Trindade, iniciada com o “Kyrie eleison”; 2) secção central mais longa com as diferentes e variáveis invocações e a mesma resposta; 3) Conclusão com o “Agnus Dei” que, de certa forma estabelece um paralelo com a inicial em função das três invocações de “Agnus Dei”, com as diferentes respostas: “miserere nobis” na introdução e “parce nobis Domine” ou “exaudi nos Domine”, no final. A versão musical das *Ladainhas* segue normalmente a estrutura ditada pelo respectivo texto, com um paralelo frequente entre a Invocação Inicial e a Invocação Final (como acontece na relação entre o “Kyrie” e o “Agnus Dei” na forma musical da *Missa*), tratadas com uma música um pouco mais elaborada, podendo esta ser uniforme ou variar um pouco conforme as circunstâncias. A música das invocações centrais segue o estilo do recitativo que poderá ser uniforme para todas ou seguir um esquema em que a um grupo de invocações é atribuída uma determinada música com melodia

³ Estes elementos de carácter histórico-litúrgico foram colhidos do *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, Ed. UTET, Torino. 1983, Vol. 2, s. v. “Litania” e ainda de *Catholic Encyclopedia*, s. v. “Litany”.

⁴ Pelo seu carácter litúrgico, tem especial relevo a *Ladainhas de Todos os Santos*, ao passo que a devoção mariana haveria de associar a *Ladainha Lauretana* (Ladainha de Nossa Senhora) à recitação pública do Rosário quase como um elemento imprescindível; a *Ladainha do Sagrado Coração de Jesus* é utilizada particularmente durante o mês de Junho, substituindo a de Nossa Senhora, reservando-se a de São José para as devoções do mês de Março. Menos conhecidas hoje a *Ladainha do Preciosíssimo Sangue* e a *Ladainha ao Santíssimo Sacramento*, não aprovadas para o culto público.

específica para cada uma delas; a sua resposta é sobretudo “ora pro nobis” nas Ladainhas em honra dos Santos e de Maria e “miserere nobis” nas cristológicas. Algumas mais elaboradas poderão, mesmo assim, variar também nas respectivas respostas, transformando a *Ladainha* numa obra musical com maior solenidade e relevância estética. Assim foram compostas ladainhas por compositores como Palestrina, Thomas Tallis, William Byrd, Claudio Monteverdi, em estilo polifónico; Michael Haydn, Heinrich Ignasz von Biber, Jan Dismas Zelenka e sobretudo Wolfgang Amadeus Mozart, compuseram ladainhas para formações mais alargadas de Solistas, Coro e Orquestra; este compositor deixou-nos duas *Litaniae Lauretanae*, K. 109 e K. 195,⁵ destinadas ao serviço da capela do Príncipe-Arcebispo e mesmo ao serviço da Catedral de Salzburgo e outras duas dedicadas ao culto do Santíssimo Sacramento (K. 125 3 K. 243).⁶

2. A Ladainha de Nossa Senhora na História da Música

2.1 Melodia em estilo gregoriano

A Ladainha de Nossa Senhora, tal como a conhecemos, corresponde a uma prática iniciada no Santuário de Nossa Senhora de Loreto, Itália, já registada em 1558, tendo sido aprovada pelo Papa Sisto V, em 1587. Dela existem versões musicais mais simples, de clara influência gregoriana e estrutura análoga à da a *Ladainha de Todos os Santos*. Conhecida como melodia gregoriana é apresentada pelo *Liber Usualis*:

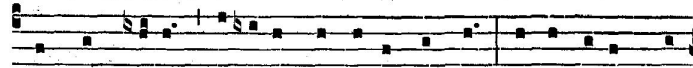
K Yri- e e-lé- i-son. *ij.* Chríste e-lé- i-son. *ij.* Ký-ri- e
e-lé- i-son. *ij.* Chríste áudi nos. *ij.* Chríste exáu-di nos. *ij.*
Pá- ter de caé- lis Dé- us, mi-se-rére nóbis.
Fíli Redemptor mún-di Dé- us, mi-se-rére nóbis.
Spí- ri- tus Sáncte Dé- us, mi-se-rére nóbis.
Sán-cta Trínitas ú- nus Dé- us, mi-se-rére nóbis.
Sáncta Ma- rí- a, óra pro nóbis.

⁵ Esta *Ladainha* é uma enorme partitura em que o texto parece ser mais um pretexto para uma obra estruturada em termos de diálogo entre Solistas, Coro e Grande Orquestra, como acontecia com outras obras sacras desta época, nomeadamente as *Missas*. Só a primeira secção desta *Ladainha* dura quase sete minutos, num total de 30 minutos.

⁶ Não houve apenas compositores que escreveram *Ladainhas* em diversos estilos e formações, mas a forma da *Ladainha* foi assumida pela música profana, nas “*Chanson de geste*” e dos “*Geisserlieder*” (cantos dos flagelantes). Compositores como Pablo Bruna (s. XVII) com *Tiento de 2º tono por Ge sol re ut sobre la litania de la Virgen*, usaram na para a música de órgão. Foi usada por compositores recentes, como inspiração de um novo género musical instrumental como é o caso de *Litanies* de Jehan Alain (1911-1940) ou o *Concerto para Órgão e Orquestra “Sinfonia Gregoriana”* de Petr Eben (1929-2007) que consegue, dessa forma, camuflar a dimensão religiosa da sua música em ambiente de clandestinidade, no contexto do regime marxista checo. Mais adiante abordaremos também estas obras.



Sáncta	Dé- i	Gé- ni- trix,	Ró- sa	mý- stica,
Sáncta	Má- Vir- go	vír- gi- num,	Túr- ris	Da- ví- di- ca,
	Má- ter	Chrí- sti,	Túr- ris	e- búr- nea,
Má- ter di-	ví- nae	grá- ti- ae,	Dó- mus	áu- re- a,
Má- ter	pu- ris-	si- ma,	Foé- de- ris	ár- ca,
Má- ter	ca- stis-	si- ma,	Já- nu- a	caé- li,
Má- ter in-	vi- o-	lá- ta,	Stélla	ma- tu- tí- na,
Má- ter in-	te- me- rá- ta,		Sálus	in- fir- mó- rum,
Má- ter	ter a-	má- bi- lis,	Refúgium	pec- ca- tó- rum,
Má- ter	ad- mi- rá- bi- lis,		Consolátrix	af- fli- ctó- rum,
Má- ter bó-	ni con- sí- li- i,		Auxílium	
Má- ter	Cre- a- tó- ris,			sti- a- nó- rum,
Má- ter	Sal- va- tó- ris,		Regína	An- ge- ló- rum,
Vír- go	pru- den- tis-	si- ma,	Regína Pa-	tri- ar- chá- rum,
Vír- go	ve- ne- rán- da,		Regína	Prophe- tá- rum,
Vír- go	prae- di- cân- da,		Regína A-	po- sto- ló- rum,
	Vír- go	pót- ens,	Re-	gi- na Mártyrum,
	Vír- go	clé- mens,	Regína	Confes- só- rum,
Vír- go	fi- dé- lis,		Re-	gi- na Vír- gi- num,
Spécu- lum	ju- stí- ti- ae,		Regína San-	ctó- rum óm- ni- um,
Sédes	sa- pi- én- ti- ae,		Regína sine	
Cáusa nó-	strae lae- tí- ti- ae,			labe originá- li con- cé- pta,
Vas spi- ri- tu- á- le,			Regína sa-	
Vas	ho- no- rá- bi- le,		cratissi-	mi Ro- sá- ri- i,
Vas insí- gne de- vo- ti- ó- nis,			Re-	gi- na pá- cis.



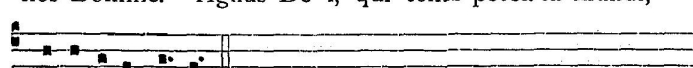
Agnus Dé- i, qui tóllis peccá- ta mún- di, pá- rce nó- bis Dó- mine.



Agnus Dé- i, qui tóllis peccá- ta mún- di, exáudi



nos Dómine. Agnus Dé- i, qui tóllis peccá- ta mún- di,



mi- se- ré- re nó- bis.

Os livros recentes com o repertório gregoriano comum, *Jubilate Deo* e *Liber Cantualis*, não apresentam qualquer *Ladainha* e os livros devocionais de referência, utilizados entre nós nos tempos já mais recuados, também não. O manual de cânticos *Jubilate* traz uma *Litania Lauretana*, em estilo gregoriano, mas a melodia não é a do *Liber Usualis*, e outros livros de referência do repertório mariano oferecem versões destinadas a celebrações mais simples ou mais solenes, para pequenas formações corais com a intervenção do povo, mas de composição original; uma ou outra vez apresentam a referência ao diálogo com a “melodia gregoriana”, presumimos que se refiram à versão apresentada pelo *Liber Usualis*.⁷

⁷ O *Liber Usualis*, manual de Canto Gregoriano de uso quase universal antes do Concílio Vaticano II, oferecia os elementos fundamentais para o canto da *Missa* (Próprio e Ordinário) e *Ofício* (Hinos e Salmos), num resumo do *Graduale*, do *Kyriale* e do *Antiphonale Officii* romanos; apresenta melodias para as quatro *Ladainhas* aprovadas pelo Concílio de Trento para o culto público: Todos os Santos, Sagrado Coração de Jesus, Lauretana em honra de Nossa Senhora e São José.

2.2 A Litania em honra de Nossa Senhora, de G. P. Palestrina

O compositor mais representativo da escola romana, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), no seu imenso repertório polifônico, apresenta seis versões da *Ladainha em honra de Nossa Senhora*; porém, não se trata ainda da *Litania Lauretana*, de aprovação um pouco posterior.⁸ Entre elas, destacamos a versão para Coro a 6 vozes mistas, onde o estilo litânico se alia ao mais elaborado contraponto. O texto desta ladainha vai apresentando vários títulos marianos, com notória referência ao vocabulário de *Hinos* como “Ave Maris Stella”^{*} ou as Antífonas Marianas ^{**}, em grupos de três invocações precedidas de Ave, Salve e Gaude; algumas invocações são assumidas pela *Litania Lauretana*, e o final, nas invocações “Regina”, é exactamente igual:

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison	Senhor, Cristo, Senhor, tende piedade de nós
Ave, dona nobis jesu,	Ave, dá-nos Jesus,
Salve iter paratutum	Salve caminho seguro [*]
Gaude mites fac et castos	Alegra-te, faz-nos humildes e castos [*]
Ave mundi spes Maria	Ave esperança do mundo
Salve ducis, salve pia	Salve, doce e pia ^{**}
Gaude Gaude nostra coeli via,	Alegra-te, nosso caminho para o céu
Ave parens	Ave, Mãe de Deus
Salve dicit vates clausus te cognoscit	Salve tu que os antigos conheciam
Cum in te cor exultavit.	Com que seu coração em ti exultou
Ave Mater adoranda,	Ave, Mãe adorável
Salve sacra predicanda	Salve, digna de louvor
Gaude felix admiranda	Alegra-te, feliz admirável
Ave stellis rutilanda	Ave, cintilante estrela [*]
Ave luna plena fulgens	Ave a que brilha como a luz cheia
Vero sole quae splendior	Verdadeiro sol que é mais esplendente
Ave sposa prae electa	Ave esposa pré-escolhida
Ab initio benedicta	Desde o início bendita
Virgo Mater Dei electa	Virgem Mãe por Deus eleita
Regina Angelorum	Rainha dos Anjos
Regina Patriarcharum	Rainha dos Patriarcas
Regina Prophetarum	Rainha dos Profetas
Regina Apostolorum	Rainha dos Apóstolos
Regina Martyrum	Rainha dos Mártires
Regina Confessorum	Rainha dos Confessores
Regina Predicatorum,	Rainha dos Pregadores
Regina Virginum	Rainha das Virgens
Regina Sanctorum omnium	Rainha de Todos os Santos

O Coro está estruturado em seis vozes: Cantus I, Cantus II, Altus (Tenor Agudo ou Contralto), Tenor I, Tenor II e Baixo). Esta formação coral completa é utilizada sobretudo na conclusão ou início das secções; nas outras partes é distribuída em dois grupos de três vozes, normalmente as três mais agudas e as três mais graves (C1, C2 e A ou T 1)) e (T 1, T2 e B) correspondendo-se antifonicamente, dando assim relevo ao carácter litânico do Texto.

⁸ Além destas, Palestrina escreveu duas *Ladainhas em honra do Senhor* e quatro *Ladainhas em honra do Santíssimo Sacramento*.

No diálogo entre os dois Coros, Palestrina usa, ao estilo do Motete, encadeamentos por concatenação, justaposição e sobreposição.⁹ Desta forma, a eventual monotonia que derivaria da repetição do Texto, é compensada pela variação contínua da música, transformando a Litania num enorme *Motete*.

Litaniae de Beata Virgine Maria.

6 vocum. Ex codicibus Basilicae S. Petri Romae.

The musical score is for a six-voice setting of the Litany of the Blessed Virgin Mary. It is written in mensural notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The voices are labeled: Cantus, Mezzosopran., Altus., Tenor (I.), Tenor (II.), and Bassus. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with the text "Ky - ri - e e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son". The second system continues the text, including "A - ve". The third system introduces the text "na no - bis, Je - su. Sal - ve i - ter pa - ra tu - tum." and "O - ra pro no - bis,". The notation is in mensural style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

2.3. A Litaniae Lauretanae de Claudio Monteverdi

Os diferentes estádios de evolução que marcam a música de Cláudio Monteverdi (1567-1643), do estilo da polifonia clássica contrapontística à melodia acompanhada com Baixo Contínuo também estão representados nas diferentes versões de *Litania* que nos legou. A título de

⁹ Para os menos familiarizados com esta linguagem, resumidamente, diremos que o encadeamento por "concatenação" acontece quando a voz que terminou em primeiro lugar inicia nova entrada enquanto as outras concluem a sua frase; por "justaposição" quando se inicia uma nova frase depois de todas as vozes terem concluído a anterior; por "sobreposição" quando uma nova frase inicia sobre as notas cadenciais da anterior.

exemplo apresentamos uma para Coro a 6 vozes (C, A1, A2, T1, T2 e B), Solistas, e Baixo Contínuo.

Na sua maior parte as vozes cantam a solo, seja em textura contrapontística seja homorrítmica, ora por grupos ora em conjunto, assinalando na conclusão das frases principais a intervenção do Coro com a palavra Tutti. Certos momentos como “*Virgo prudentissima*”, ou “*Speculum justitiae*” seguem um estilo “fugato”, concluído com um “Tutti” mais longo em “*Vas insigne devotionis*”. “*Regina Angelorum*” segue uma estrutura a dois coros no estilo palestriniano já referido até um “Tutti” a seis vozes em “*Regina sanctorum omnium*”. A terceira secção, “*Agnus Dei*”, segue uma estrutura onde se vai incrementando o número de vozes em função das três invocações do texto: Agnus I, a uma voz (C), Agnus II a duas vozes (T1 e T2), e Agnus III a seis vozes em “Tutti”.

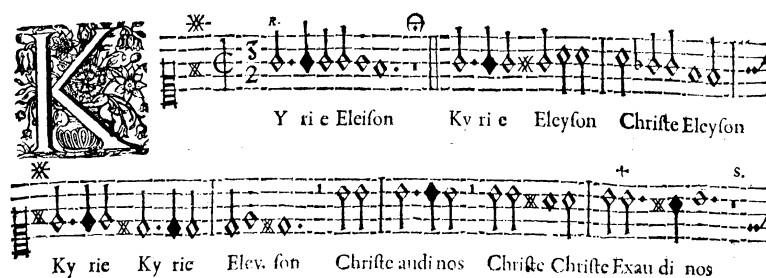
Podemos dizer que se trata de uma obra em que se associa o estilo clássico seguido pelas vozes solistas e corais, mas já com o acompanhamento e uma estrutura harmónica marcada pelo Baixo Contínuo que acompanha toda a obra. De qualquer forma, estamos ainda perante uma harmonia modal, embora profundamente marcada pelas alterações próprias da “música ficta”, bem como por encadeamentos harmónicos que anunciam já a tonalidade. Conclui com uma cadência plagal de “confirmação”¹⁰ (I-IV-I), polifonicamente elaborada.

2.4 *Litaniae Lauretanae* de H. I. von Biber

O compositor Heinrich Ignasz von Biber (1644-1704) é um compositor de origem checa, cuja obra se situa nos inícios do período barroco, com relevo para a música instrumental, marcada

¹⁰ Dá-se o nome de “confirmação” à cadência plagal (IV-I) que se segue, no final das peças, a uma cadência perfeita em V-I. Efectivamente, o Motete clássico apenas utiliza a cadência plagal depois de ter sido utilizada a cadência perfeita e nunca em conclusão directa de uma frase.

porém por uma temática religiosa. É sobretudo conhecido pelas suas obras para Violino e Baixo Contínuo, sobretudo um conjunto de obras dedicadas à meditação dos “Mistérios do Rosário”. Uma obra intitulada *Vesperae longiores ac breviores una cum Litanis Lauretanis*, publicada em 1893, cuja partitura completa não temos disponível, mas apenas as partes publicadas, oferece a sua única *Ladainha*. Está escrita para Vozes e Grupo instrumental: Solistas (A, T e B), Coro (C, A, T, e B), e grupo instrumental formado por Cornetto (palheta), Trombones (A, T e B), utilizados nos “Tutti” ou “Ripieno” e Violinos 1 e 2, Violas 1 e 2 e Baixo Contínuo com Cello e Órgão. Aqui o início da parte de Soprano.



2.5 Litaniae Lauretanae ZWV 151 de Jan Dismas Zelenka

Do compositor checo Jan Dismas Zelenka (1679-1745) não se conhece muito quer a respeito da infância e juventude quer da obra; esta vem sendo recentemente divulgada, despertando apreciável interesse. Provavelmente foi seu pai, professor e organista, quem o introduziu no mundo da música, tendo recebido formação musical num colégio de Praga. A maior parte de sua música religiosa foi escrita para a Corte de Dresden, que se convertera ao catolicismo. Nessa música, Zelenka une as técnicas de composição antigas – daí o ser considerado um pouco conservador, à maneira de Bach – aplicadas num estrito contraponto, embora com os elementos modernos para a sua época, conseguindo assim obras de grande expressividade. Conhecem-se dele cerca de 20 missas, uma em honra de São José publicada e gravada, Responsórios, Magnificat, Salmos, três Oratórios, *Gesù al Calvario*, *Il Serpente de bronzo e l penitente al Sepolcro*. Compôs várias *Ladainhas*, de entre as quais quatro, *Litaniae Lauretanae*.¹¹ Destas apenas se encontra disponível impressa a *Litania Lauretana “Consolatrix afflictorum”*, ZWV 151, mantendo-se as outras apenas manuscritas. É provavelmente a mais interessante, escrita para quatro Solistas, Coro a 4 vozes mistas, 2 Oboés, Cordas e Baixo Contínuo, com Órgão.

Trata-se de uma obra de estrutura muito próxima das mais conhecidas, de Michael Haydn e Mozart, o que o transforma num precursor desta forma de tratar a *Litania*. Todavia, pela audição e leitura da partitura, estamos em crer que nem Mozart o superou, tal é a qualidade e elegância de estilo bem como a perícia técnica que revela. Inicia com um Coro que canta o “Kyrie eleison”, em movimento lento, ao jeito de uma *Missa*, para continuar com as mesmas invocações iniciais num andamento *Allegro* e num estilo contrapontístico que lembra o “Kyrie” do futuro *Requiem* de Mozart. Uma terceira parte desta secção inicial é constituída por uma

¹¹ Além destas quatro, escreveu duas *Ladainhas em honra do Santíssimo Sacramento* e três *Ladainhas em honra de São Francisco Xavier*, provavelmente em resultado da sua formação em escola jesuíta.

Ária para Soprano solo e Orquestra de Cordas, cantando as invocações em honra da Santíssima Trindade.

The musical score is for a section titled "Kyrie eleison". It is marked "Adagio" and "f" (forte). The score includes parts for Oboe I and II, Violins I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ and Basses. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked "f Tutti" and sing the text "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -". The instrumental parts (Oboe, Violins, Viola, Organ/Basses) are marked "f" and play a complex, rhythmic pattern. The Organ and Basses part includes figured bass notation: 6/4, 5/3, 7/4, 6/2.

A segunda secção da *Ladainha*, com as invocações marianas, é retomada pelo Coro, Solistas e Orquestra completa, em andamento *Alegro*. Apresenta a originalidade de um Coral com as palavras "Sancta Maria, ora pro nobis", cantado pelos Sopranos, que vai acompanhando as diferentes invocações executadas pelas outras três vozes, em valores mais curtos e em estilo contrapontístico a lembrar alguns *Motetes* de Bach. O texto passa à parte final, omitindo várias invocações, em "Salus infirmorum", entrando num tom mais recolhido, cantado agora pelo Coro e Orquestra, onde volta a surgir o referido Coral sendo, no final, cantado em unísono por todo o Coro. Um interlúdio orquestral, que se vai repetindo qual *Leitmotiv*, estabelece a ligação dos diferentes momentos desta secção. A terceira secção, "Agnus Dei" que, imagine-se, ocupa metade da partitura, é confiada ao Quarteto solista (Agnus I e II), num andamento lento e particularmente dramático, em estilo *fugato*, onde a Orquestra assume um particular protagonismo, logo a partir da longa introdução, com passagens modulantes e cromáticas de uma originalidade verdadeiramente surpreendente. O "Agnus III" é constituído por uma reexposição exacta do Kyrie inicial, com Coro e Orquestra, uma prática que seria adoptada mais tarde na composição da *Missa* em que o "Agnus Dei" retoma a música do "Kyrie eleison". Estamos perante uma partitura verdadeiramente singular e original, em que a

2.6 Litaniae Lauretanae MH 88 de Michael Haydn

Clarini in B[$\flat$]

Timpani in B flat

2 Violini

6 4 $\flat 7$ *p*

6

C

T

V

tutti

tutti

Ky - ri - e e - lei - son

Christe eleison

Christe eleison

Ky - ri - e e - lei - son

tutti

tutti

f

6 4 $\flat 7$ $\flat 2$ 6 6 5 6 7 9 6 6 7

2.7 Litanijske Lauretanke KV 195 de W. A. Mozart

¹² Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “Entrar no jogo de um homem crente”; para compreender a música religiosa de W.A. Mozart”, in *Estudos*, Coimbra, 2006

Oboi.

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Basso ed Organo.

Adagio.

p

SOLO

SOLO

SOLO

SOLO

SOLO

Tasto solo

p

6 6 7 4 6 5 7

¹³ Hoje talvez nos admiremos pelo facto de as *Ladainhas em honra do Santíssimo Sacramento* serem bem mais significativas musicalmente que as de Nossa Senhora. Destinadas à celebração do Corpus Christi, sobressai a KV 125, onde uma notável Fuga em “*Pignus futurae gloriae*”, não deixa de sugerir uma perspectiva teológica.

única, “ora pro nobis”, onde o Coro entra no final de cada grupo, em alguns casos numa textura imitativa como em “Virgo Virginum” que o Coro assume na totalidade.

A partitura vai sendo construída em diferentes secções musicais, um pouco ao jeito de andamentos, num claro afastamento quer da estrutura da *Ladainha* quer do estilo da mesma, o que transforma o Texto em simples pretexto para o desenvolvimento de uma ideia musical. Em “Salus infirmorum” entra o Coro e Orquestra em “Adagio”, e em “Regina Angelorum” inicia o terceiro andamento (Allegro com spirito). Na última secção do Texto, às invocações “Agnus Dei” regressa-se a um movimento Adagio que vai até ao final da obra, concluindo com um “Tutti” de Coro e Orquestra com o contraste entre *forte* e *piano*, para concluir com *piano* no último “miserere nobis”.¹⁴

3. A Ladainha no contexto do movimento ceciliano

Segundo os dados de que dispomos, o tratamento musical da Ladainha, ao nível das que acabamos de apresentar, termina com a obra mozartiana. É certo que a *Ladainha* continuou a ser tratada musicalmente, nomeadamente a *Litania Lauretana*, mas num contexto relacionado com a devoção popular, para formações corais mais simples dentro do espírito que norteava o chamado “movimento ceciliano”. Muitos autores de segundo plano se debruçaram sobre ela ao ponto de surgirem no séc. XIX e XX colectâneas de ladainhas¹⁵ bem como autênticos tratados e comentários sobre o tema;¹⁶ composições do género proliferam pelos livros de canto litúrgico ou devocional da época. Entre os autores mais consagrados e também seguidores, de certa forma, dos ditames estéticos do referido movimento, encontramos as *Ladainhas* compostas por compositores como Charles Gounod, Camille Saint-Saëns e César Franck, bem como o Italiano Lorenzo Perosi,¹⁷ mas nenhuma delas se pode situar ao nível das mozartianas ou sequer das anteriores. De entre elas, a mais significativa é mesmo a de Charles Gounod; as outras limitam-se de apresentar uma espécie de esquema, por vezes incompleto, de duas ou três páginas, que será depois repetido.

3.1 Litanie de la Sainte Vierge, de Charles Gounod

A *Litanie de la Sainte Vierge*, dedicada a Notre-Dame de Chartres por Charles Gounod (1818-1893) é a mais significativa porque completa, escrita por este compositor já na última fase da sua vida, tendo dedicado à música sacra para formações mais simples muito da sua arte, nomeadamente na composição da *Missa*. Está escrita para Coro a 4 vozes mistas em diálogo

¹⁴ Este tipo de contrastes entre *forte* e *piano* corresponde ao chamado “*Sturm und Drang*” com que se define, em grande parte, a estética classico-romântica da música instrumental.

¹⁵ Como a famosa *Litanies de la S. Vierge, écrites à 3 ou 4 voix par des maîtres français*, Paris V, Durand & Cie, 1888, que publicou, entre outras, as *Ladainhas* de Saint-Saëns, Gounod e Franck.

¹⁶ Entre eles foi famoso o livro de comentários *Litanies de la Très Sainte Vierge*, do P. Pascal Grassi (1812-1880).

¹⁷ A *Ladainha* de César Franck é escrita para Coro a 4 vozes mistas e acompanhamento em redução das vozes, com texto muito abreviado e a de Lorenzo Perosi, limitada às invocações marianas, está escrita para Coro a 3 vozes mistas, com a redução das vozes no acompanhamento.

com o Canto Gregoriano. A primeira parte, secção introdutória, é escrita para Coro e Órgão em todas as invocações, com a primeira invocação em Canto Gregoriano em “Christe eleison, miserere nobis”. A *Ladainha* propriamente dita é formada por dois esquemas corais, com seis invocações, seguidos de uma invocação em Canto Gregoriano. A terceira secção, “Agnus Dei”, é apenas polifónica, no estilo das anteriores. O estilo musical é muito simples e marcadamente homorritico. O acompanhamento limita-se à redução das partes corais.

Andantino

21

p Sanc - ta Ma - ri - a, Sanc - ta De - i ge - ni - trix, Sanc - ta Vir - go vir - gi - num,

p Sanc - ta Ma - ri - a, Sanc - ta De - i ge - ni - trix, Sanc - ta Vir - go vir - gi - num,

p Sanc - ta Ma - ri - a, Sanc - ta De - i ge - ni - trix, Sanc - ta Vir - go vir - gi - num,

p Sanc - ta Ma - ri - a, Sanc - ta De - i ge - ni - trix, Sanc - ta Vir - go vir - gi - num,

3.2 Litanie de la Sainte Vierge de Camille Saint-Saëns

Camille Saint-Saëns (1835-1921) escreveu alguma música sacra com particular interesse, nomeadamente pela utilização rigorosa do estilo contrapontístico, sendo a sua *Litanie* apenas significativa pelo facto de escrever um acompanhamento próprio de um verdadeiro organista que era, apesar de não ter grande fé. Está escrita para Voz e Órgão, sendo o acompanhamento particularmente elaborado. Consta apenas da parte central, muito abreviada, com algumas das invocações marianas inseridas na música estruturada em três partes [A-B-A'] de andamentos contrastantes: Allegretto-Andante-Allegretto.

Allegretto tranquillo $\text{♩} = 88$

CHANT

p Sanc - ta Mari - a, o - ra pro no - bis. Sanc - ta De - i

ORGUE

p sempre legato

Ge - nitrix, o - ra pro no - bis. Sanc - ta Vir - go vir - ginum,

4. A Ladainha de Parada do Monte

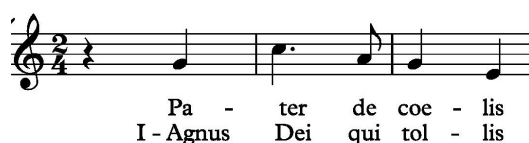
Conhecemos várias versões de Ladainha, oferecidas pelos manuais de Canto ou esparsas pelos arquivos das paróquias, dos seminários ou das catedrais, obras pouco relevantes embora do

ponto de vista musical embora, na maior parte das vezes, bem escritas. Muitas delas chegaram até nós encobertas pelo anonimato, mas a sua construção musical revela algum conhecimento dos seus autores, embora um tanto rudimentar e estereotipado, como aliás é próprio de muita música ligada ao citado movimento litúrgico musical.¹⁸

É neste contexto que colocamos uma recentemente apresentada para a respectiva transcrição e que é cantada no contexto das *Rogações* que acompanham o recolher da Cruz em dia de Páscoa na paróquia de Parada do Monte, no concelho de Melgaço.¹⁹ Segue uma estrutura ternária A-B-A': depois do Kyrie inicial, cantado de seguida sem a respectiva resposta, inicia a primeira secção [A] em “Pater de coelis” que terá o seu paralelo na terceira secção [A]' com “Agnus Dei”; a secção central [B] com as 48 invocações marianas está dividida em quatro frases, correspondentes a outras tantas invocações que se repetem, num total de 12x4.²⁰

A	B	A'
Kyrie-Christe-Kyrie		
Pater de coelis [Deus]		Agus Dei... parce nobis Domine
Filii Redemptor mundi Deus	Mater Christi, etc.	Agnus Dei... exaudi nos Domine
Spiritus Sancte Deus		Agnus Dei... miserere nobis
Sancta Trinitas unus Deus		

A música das secções A e A', pela respectiva melodia, constitui porventura o elemento mais interessante de toda a composição desta *Ladainha*.



A secção central [B] é formada por grupos de quatro invocações/resposta e respectivas frases melódicas, em crescendo melódico/harmónico, tendo a resposta do Coro um incremento progressivo das vozes, com a particularidade de, na terceira invocação, apresentar uma resposta em construção polifónica que ataca, por justaposição, na nota final da Invocação, o que revela ser obra de alguém com conhecimentos musicais embora rudimentares. A quarta

¹⁸ O exemplo mais significativo desta prática encontra-se no livro *Saltério Mariano*, do padre franciscano Alexandre dos Santos, obra publicada no ano de 1930, que nos oferece uma série variada de versões para todos os gostos e formações musicais. Entretanto, no ano de 2004, tivemos já oportunidade de recolher e fazer o arranjo para Coro e Órgão da *Ladainha* cantada no santuário de Nossa Senhora de Porto de Ave, na Póvoa de Lanhoso, aquando de uma passagem por lá para uma semana de pregações..

¹⁹ Trata-se de uma transcrição realizada a partir de uma gravação em vídeo, a pedido do P. Manuel Domingues, natural daquela paróquia, entretanto reelaborada para Coro a 4 vozes mistas e Órgão. Este trabalho e a introdução para ele escrita, constituíram o ponto de partida para a redacção deste artigo onde aprofundámos um pouco a parte histórica, ali apenas assinalada nos elementos fundamentais.

²⁰ Por uma questão de enquadramento musical regular, omitimos nesta transcrição a invocação “*Regina in coelum assumpta*”, mais tardia, e simplificámos a invocação “*Regina sine labe originali concepta*” para “*Regia Immaculata*”.

invocação segue o estilo muito próximo do Canto Gregoriano, quer na invocação quer na resposta, sendo decalcada de outras secções da partitura (embora em tessitura diferente), eventualmente convidando à participação de todo o Povo, como se pode ver aqui:



Do ponto de vista da estrutura musical conforme é cantada, o segundo Kyrie é assumido pelo Coro, encadeando de imediato o “Christe audi nos”, que respeitámos na nossa reelaboração. Como acontece com frequência, também aqui o texto se submete à estrutura da música, provocando atropelos à estrutura litânica própria do texto. Omite ainda a palavra “Deus” em “Pater de coelis Deus”, respondendo com “eleison”, que não existe no texto original, para continuar depois com a resposta normal “miserere nobis”. A estrutura tonal é também ternária, sendo a primeira e terceira secções centradas na tonalidade de Dó Maior, enquanto a segunda secção se desenvolve entre Sol Maior e Mi menor. Do ponto de vista harmónico, salvo as raras excepções que a leitura da partitura revelará com clareza, as vozes caminham em terceiras paralelas (“gymel”), o que dá por vezes um resultado harmónico equívoco e invulgar, mas que respeitámos na harmonização.

5. A Ladainha com inspiração musical

Poderíamos dizer que a estrutura própria do texto das ladainhas, particularmente pelo seu carácter repetitivo se aproxima do estilo ostinato presente em muitas obras musicais de todos os tempos, particularmente instrumentais, mas há quatro compositores que assumiram o estilo das ladainhas, como inspiração e proposta formal, em obras suas: os compositores franceses Marcel Dupré (1886-1971), Jehan Alain (1911-1940) e Rolande Falcinelli (1920-2006) e o compositor checo Petr Eben (1929-2007).

De Marcel Dupré temos a obra *Cortège et Litanie*, uma obra bastante breve, sendo a segunda secção marcada pelo carácter repetitivo de um fragmento melódico facilmente identificável:



A primeira parte da obra, *Cortège*, sugere o andamento calmo e pausado e o estilo marcial da música que acompanha uma procissão, ouvindo-se ao longe o toque dos sinos,²¹ enquanto a

²¹ Não é difícil ver aqui uma reminiscência da obra “*Chant du Soir*” de Marco Enrico Bossi, com a utilização do “carrilhão”, na parte final, e uma registação sugerida que Dupré adota. Dizia Marcel

segunda parte, *Litanie*, sugere a oração que acompanha a mesma procissão, ambiente mais natural para a execução de uma ladainha. No final, os dois temas associam-se num crescendo marcado por grande solenidade.



Particularmente marcado pela experiência orante dos mosteiros beneditinos que haveriam de inspirar muitas das suas obras organísticas, algumas delas apresentando-se claramente como eco dessas mesmas experiências, por exemplo *“Postlude pour l’Office de Complies”* ou *“Coral Cistercien”*, *Monodie* ou *Variations sur “Lucis Creator”*, é precisamente na obra intitulada *“Litanies”* que Jehan Alain nos mostra a relação estreita com o nosso tema.

Na breve introdução à partitura, o seu autor escrevia: *“Quando a alma do cristão, na sua angústia, já não encontra palavras novas, para implorar a misericórdia de Deus, repete incessantemente a mesma invocação com uma fé veemente. A razão atingiu os seus limites. Apenas a fé prossegue na sua ascensão”*. cremos que, com estas palavras, o compositor define em dias pinceladas o sentido de toda e qualquer *Ladainha*, bem como o sentido que anima todo o texto que aqui apresentamos. Trata-se de uma obra de ritmo marcado, ostinato, repetitivo em que as duas partes da invocação litânica são expressas pelos dois elementos que constituem cada fragmento; ali poderemos escutar os ecos do *“priez por nous”* próprio da *Litanie* que Alain sentia prolongar-se nos seus ouvidos, nas quatro notas finais da mão direita.



Dupré: *“Eu gosto da poesia da Ladainha. É impressionante que em todo o mundo se possa dizer *rogai por nós*, louvando a Virgem Maria por tudo quanto é belo. Eu concebo a Ladainha como uma espécie de ópio, que dá algum repouso a quem sofre”* (*Diário de Jeanne Demessieux*, dia 39 de Junho de 1944),

No ambiente de clandestinidade que dominou a prática cristã nos países sob regime marxista na Europa do século XX, despontaram algumas manifestações artísticas que procuraram, camuflar na sua arte uma fé que não podiam expressar de viva voz. Um exemplo disso é o compositor checo Petr Eben (1929-2007), que apresenta sob nomes enigmáticos algumas das suas obras mesmo instrumentais, como relevo para o *Concerto n. 1 “Sinfonia Gregoriana”, para Órgão e Orquestra*.

O carácter litânico da obra – aliás particularmente próximo da anterior – é resumido nas próprias palavras do seu autor: “Eu escrevi esta obra no ano de 1953, durante uma época da mais forte perseguição. O Órgão era, de há muito tempo, protagonista da expressão espiritual e ainda o é hoje em dia. Por conseguinte, nesse tempo, o instrumento estava no *Index* e a música para Órgão subestimada. Foi por isso que eu me lancei com um fervor de adolescente para esta música. Através dela documento as minhas convicções de fé, já que a segunda frase cita as ladainhas gregorianas e a terceira, logo de seguida, o “Agnus Dei” que representa o fim das Ladainhas”.²² Depois deste tema de sabor litânico, a obra assume claramente a transcrição da *Ladainha Gregoriana* a partir do Kyrie, como tema do III Andamento, [25’ 30’’ da gravação e p. 121 da Partitura de Orquestra], numa espécie de movimento *scherzante*. Uma introdução das Trompas apresenta o tema do *Kyrie* inicial, seguindo-se o estilo litânico, com a citação literal da melodia gregoriana, e o canto antifónico estabelecem-se pelo diálogo entre diversos grupos orquestrais, como se pode ver na imagem – aqui entre as Trompas e as Cordas – seguindo-se uma intervenção do Órgão em estilo concertante.²³

²² Petr Eben em discurso proferido aquando da primeira apresentação e gravação do *Concerto para Órgão “Sinfonia Gregoriana”*, no mundo ocidental, Agosto de 1990. A respectiva edição discográfica apresenta uma breve análise da obra estruturada em quatro andamentos, mas sem interrupções.

²³ A partitura publicada em fac simile, está disponibilizada *on line* pela Editora Schott, para leitura, em <https://www.schott-music.com/en/preview/viewer/index/?idx=MTY0MjM3&idy=164237&dl=0>. Pode ouvir-se no You Tube em <https://www.youtube.com/watch?v=vIM27w4UKk&t=34s>

Finalmente, *Litanies* de Rolande Falcinelli é o primeiro movimento de *Litanies, Rondel et Fugue*, Tryptique pour Orgue, op. 11. O carácter litânico da obra manifesta-se particularmente na repetição de sequências de acordes em *forte* depois de uma introdução em jeito de Passacaglia. Poderemos encontrar aqui eventualmente reminiscências das obras dos autores precedentes: Marcel Dupré, foi professor de Jehan Alain e Rolande Falcinelli, aliás a sua sucessora da classe de Órgão do Conservatório de Paris.

LITANIES

Très lent (sans aucune rigueur) $\text{♩} = 48 \text{ env.}$

R (expos.) quintaton 16
 quatre de Hazard 2
 Pos. (expos.)
 Salicional 8
 Unda mare
 G.D. Fonds R
 Ped. Bourdons 8, 16, 32

6. Conclusão

Mesmo que não disponhamos de um repertório musical centrado na *Ladainha* que possa ombrear com outras expressões dos textos da liturgia ou da devoção mariana, aquele de que dispomos revela a seriedade com que este género de oração, aparentemente simples e pouco musical, foi abordado pelos compositores, numa demonstração clara da popularidade do culto mariano ao longo dos tempos. De uma simples melodia, gregorianizante ou não, às magníficas formações contrapontísticas do renascimento musical sacro, à música barroca e mais ainda à exuberância e grandiosidade do período clássico, sempre os atributos de Maria Santíssima foram assinalados por meio da arte musical, enriquecendo o património e demonstrando a vitalidade de um culto que se perpetuou pelos séculos fora. E, neste como noutros campos, a arte musical foi estímulo para o aprofundamento e desenvolvimento da fé, onde a ladainha foi assumindo também a expressão dos dogmas marianos com aconteceu no século XIX com a inserção de “Regina sine labi originali concepta”, celebrando a definição do dogma da Imaculada Conceição (1854) ou, já no século XX, “Regina in coelum assumpta” em virtude da definição do dogma da Assunção de Maria (1950), assim como outros títulos marianos como “Mãe da Igreja”, no contexto do Concílio Vaticano II, ou “Rainha das Famílias”, pela celebração do ano internacional da família, do Sínodo a ela dedicado e da *Exortação Apostólica “Familiaris consortio”* publicada por João Paulo II (1981).