

Música para Textos Bíblicos

Helena de Souza Nunes Wöhl Coelho

Não só a Bíblia tem servido como fonte de inspiração para poetas escreverem textos sobre sua mensagem, como seus próprios textos têm sustentado obras musicais de diversos compositores em diferentes épocas. Essas composições recebem o nome, em geral em latim, referente às passagens bíblicas que lhes serviram de fundamento, e buscam nos levar, através da música, mais próximos de sua força expressiva. O clima emocional da obra musical é sempre adequado ao significado do texto musicado.

As passagens que mais freqüentemente têm inspirado obras musicais são: *Pater Noster* (oração que Jesus nos ensinou, em Mt 6.9-15 e Lc 11.2-4); *Magnificat* (resposta à Anunciação em Lc 1.46-56); *Nunc Dimittis* (canção de Simeão, em Lc 2.29-35); *Gloria* (as boas novas dos anjos aos pastores, em Lc 2.10-11 e 14); *Virga Iesse* (genealogia de Jesus, em Is 11.1 com uma síntese de Mt 1.1-16); *Christus resurgens ex mortuis* (canto de ressurreição, em Rm 6.9); *Judas Mercator Pessimus* (traição de Judas a Jesus, em Mt 26.48 e 24); *Sepulto Domino* (Mt 27.62 a 66); *Christus factus est* (Fp 2.8-9) e *In Montem Oliveti* (Mt 26.30-46 e Mc 14.26-38) e a poética descrição do nascimento de Jesus, cuja anunciação foi feita com música (Lc 2.14-20).

Além destes trechos citados, vários salmos do livro de Salmos e, em menor número, alguns outros textos de livros do Antigo Testamento têm sido fontes permanentes de inspiração para a criação de grandes obras musicais. O princípio básico da estrutura poética destes textos hebreus é o *parallelismus membrorum*, segundo o qual as partes de um meio verso aparecem invertidas nos versos seguintes, com a finalidade de intensificar o sentido do que está sendo dito.

A Utilização da Música nos Tempos Bíblicos

Se observarmos as passagens que mencionam a utilização da música nos tempos bíblicos, verificaremos que em todos os momentos da vida do povo ela estava presente. Isso nos dá um testemunho da importância da música para o povo hebreu. Até mesmo alguns relatos de momentos em que não havia música nos atestam sua importância, pois, se assim não fosse, sua ausência nem mesmo teria sido notada ao ponto de merecer ir para a crônica da época.

A música tinha importância fundamental nos momentos de culto. Mais do que adorno do culto, a música era o próprio culto. Todas as ceri-

mônias religiosas eram cantadas, e esse canto era ensaiado com rigor e dedicação. Em momentos de experiências religiosas como as próprias cerimônias do culto (1 Cr 15.16 e 20), quando de inspiração profética (2 Rs 3.15), e nos trabalhos de avivamento da fé e campanhas de evangelização, para cuja finalidade também serviam os holocaustos (2 Cr 29.27-30), a música parece ter sido o instrumento básico.

Também em momentos de convívio social e civismo a música era indispensável: no regozijo pelas vitórias da nação (Jz 5; Êx 15.1-18), na coroação dos reis (1 Rs 1.39-40), nas festas populares (Lc 15.25), nas lamentações e funerais (2 Cr 35.25; Mt 9.23-24) ou como simples deleite e divertimentos vulgares (Ec 2.8; Am 6.5).

A música também foi utilizada com a finalidade de condicionamento psicológico. Os cantos de trabalho que sustentam um ritmo na atividade e evitam o cansaço (Jz 5.11), a música marcial que gera coragem para a guerra através da elevação do ânimo dos exércitos (2 Cr 20.14-22), o canto de fortalecimento espiritual para resistir ao sofrimento (At 16.25), o exército de músicos que punha em pânico o inimigo e produzia efeitos de onda sonora que só mais tarde a física descobriu (Js 6.3-16), os ainda mistérios da musicoterapia (1 Sm 16.14-23) e a reverência a ídolos forjada pelo som (Dn 3.4-7). Tudo isso são provas evidentes da atuação da música sobre a mente humana. É curioso observar como já nos tempos bíblicos os efeitos da música eram aproveitados com finalidade que apenas muito mais tarde as pesquisas conseguiram explicar.

Já nas descrições bíblicas percebemos que a música parece não se relacionar com momentos de grande desgraça. Nas profundas tristezas (Sl 137.3-4) e diante de pecados (2 Cr 29.27) não houve ânimo para cantar.

Fontes Disponíveis

Não existe nenhum manuscrito da primitiva música hebraica, mas Idelsohn estudou a tradição musical de tribos judaicas do Iêmen, da Babilônia, Pérsia, Síria, etc. e descobriu similaridades entre os cânticos entoados por cada uma delas, apesar de não terem tido mais contatos entre si após terem abandonado a Palestina. Inferiu daí que tais melodias, provavelmente originárias de épocas anteriores à destruição do templo, foram preservadas por cerca de 2.000 anos sem grandes alterações. Interessante também é a semelhança de tais melodias com certas melodias gregorianas. No entanto, essa tentativa de correlação tem oponentes que atribuem o fato unicamente a uma tradição pietista sem fidelidade histórica.

Assim sendo, as fontes de maior credibilidade são o atual canto das sinagogas, dado ao rigor da tradição oral judaica, e a Bíblia. Muitos dos princípios hebreus do canto e da música foram possivelmente esquecidos pelos escritores do Antigo Testamento. Outros provavelmente foram modifi-

cados por influências helenísticas sofridas pelos escritores do Novo Testamento.

Não é possível saber quantas passagens bíblicas eram realmente cantadas, mas se tem certeza de que o livro de Salmos era o hinário do povo hebreu. Além dos Salmos, inúmeros poemas bíblicos nos sugerem a idéia de que eram cantados, quer por sua forma, quer por textos das crônicas da época que registram os momentos de utilização da música, como veremos a seguir. O certo é que se supõe que cerca da metade dos textos bíblicos estão ligados a fatos musicais. Dos 66 livros da Bíblia, 44 fazem menção à música, num total de 575 referências.

Música Hebraica e Música Judaica

Ao iniciarmos o estudo sobre a música hebraica, com fontes bíblicas, se faz necessário estabelecer que se trata da música litúrgica judaica primitiva. No Antigo Testamento, temos a música hebraica, isto é, dos hebreus, precursores dos judeus. No Novo Testamento, o termo “música judaica” já é familiar e correto, pois já havia o estabelecimento do povo judeu. Portanto, a segunda engloba a primeira. Música judaica também não pode ser entendida como música de autores judeus, pois compositores como Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler, Offenbach e outros, não deixaram obras que testemunhem ligações com o judaísmo. Desta forma, a partir do advento de nossa era, não se pode falar em uma escola homogênea ou contínua da música judaica, nem em termos de critérios estéticos, nem em termos de fontes de inspiração.

A música judaica teve origem na forma de cantilação (leitura em uníssono, com um ritmo interno próprio e despreendido do texto da Bíblia). Passagens dos Salmos, Provérbios, Cântico dos Cânticos, Lamentações, etc., eram interpretadas assim nas sinagogas, numa leitura solene, ornamentada com melismas, articuladas com justeza e afinação rigorosa. Durante a recitação dos Salmos havia extremo rigor, mas no resto das passagens era permitido improvisar. Os melismas e o ritmo foram elementos buscados pelos primeiros cristãos na música das sinagogas da região mediterrânea e do Oriente Próximo.

O canto nas sinagogas era modal e monódico, e existem semelhanças entre tais modos e os cristãos usados no canto gregoriano. Segundo Sachs, existe um predomínio de melodias pentatônicas — embora existam melodias sobre escalas tetratônicas — onde os semitons aparecem apenas como notas de adorno melódico e, mais raramente, como notas de passagem. Diz ainda que prevalecem os modos dórico — em peças épicas, lídio — em salmos alegres e frígio — nos demais salmos. Tudo são suposições, visto não ser possível distinguir com exatidão o que foi aparecendo ao longo dos séculos daquilo que os levitas cantavam no templo de Jerusalém. Sabe-se, com certeza, que originalmente eram extremamente belos e elaborados, pois os

judeus estavam proibidos de praticar as demais artes (1º mandamento) e se esmeravam no cultivo da música. Além disso, o compositor jamais tratava da fé do povo judeu de forma indigna.

As cantilenas sobreviveram na tradição oral até o século VII quando em Tiberíade os massoretas (exegetas, gramáticos e músicos) inventaram um sistema rudimentar de notação musical, marcando a pontuação, as acentuações tônicas das frases e algumas de cantilação. Esses sinais, denominados de *teamin* (ordens) e *mequinoth* (melismas), eram colocados sobre ou sob os textos, a exemplo dos neumas católicos. Tais sinais são muito imprecisos, pois não determinam altura, duração nem escala, apenas o movimento melódico da frase completa.

No século XVIII, o canto litúrgico estava repleto de influências alheias aos *teamin*. O exemplo mais desprovido de tais alterações — embora também não contenha apenas a pura tradição musical do judaísmo — é o famoso *Kol Niche*. Também naquele século aconteceram as primeiras transcrições para a notação em pentagrama, por Benedetto Marcello (1686-1739). Na Alemanha, Ahron Beer também reuniu obras litúrgicas e melódicas tradicionais. A obra mais importante, no entanto, é o *Thesaurus*, escrito por A. Z. Adelsotin. Também no século XVIII, o movimento místico denominado hassidismo deu um caráter mais alegre e vivo aos cantos e às danças, pois pregava que Deus deve ser louvado com alegria.

Na atualidade, o canto judaico influencia a cultura popular e folclórica de todo país onde o povo judeu está e, no âmbito interno das comunidades judaicas, da mesma forma é influenciado. De qualquer maneira, a música judaica continua viva e continua sendo um forte fator de integração na tradição do povo, tão espalhado por todo o mundo.

Música e História do Povo Hebreu

A história do povo hebreu se divide em períodos bem distintos: Período Palestino Primitivo, Período Monárquico e Período da Reconstrução do Templo. Em cada um deles, os acontecimentos sociais e políticos pelos quais o povo passava determinavam a intensidade e a opulência com que a música era cultivada; não obstante, é curioso observar como não diminuía a importância atribuída a ela nem se alteravam suas características básicas.

O Período Palestino Primitivo se caracteriza pela organização tribal e pelo progressivo sedentarismo em comunidades agrícolas de antigas tribos nômades, e ocorreu no segundo milênio a.C. O contato com cultos politeístas de templos suntuosos e costumes bem estabelecidos teve alguma influência nos hinos da religião monoteísta dos hebreus (existem evidências do *parallelismus membrorum* em hinos a Baal anteriores a muitos salmos).

Do século X a.C. ao século VII a.C., no Período Monárquico, o povo hebreu alcançou sua maior riqueza econômica e cultural, mantendo-se

no mesmo esquema social e político. A partir da chegada da Arca da Aliança, se inicia um período de grande desenvolvimento artístico e litúrgico musical, que alcançou seu apogeu no reinado de Davi, quando a música passou a desempenhar importantíssimo papel no culto. Foi criada uma escola onde chegou a haver 288 professores com 4.000 alunos, para os quais a profissão de músico era hereditária. Os principais sacerdotes músicos foram Asafe, Heman e Yedutum. A pompa dos serviços religiosos no templo construído por Salomão era enorme, e neles a música estava no próprio ritual por todo o tempo. Este período termina com a destruição do templo, no século VI a.C., por Nabucodonosor, quando os judeus foram levados cativos para a Babilônia, onde mantiveram-se fiéis à tradição musical, mas cantando unicamente *a capella*.

Ao final do cativeiro, o povo hebreu voltou à Palestina, construiu um segundo templo — mais pobre que o primeiro — e foi organizando sua vida em Jerusalém. Neste período entraram em contato com outros povos — principalmente os gregos — e procuravam manter-se imunes a tais influências, liderados, na música, pelos cantores descendentes dos músicos de Davi. As alterações foram feitas por imposição, pois ao serem obrigados a adotar o grego como língua oficial, realizaram traduções dos poemas que resultaram em modificações melódicas e rítmicas. Este período termina no ano 70 d.C. quando o segundo templo é destruído pelos romanos, dando início à diáspora. A partir da migração dos judeus pelo mundo, a música tradicional, por tradição oral, tem sido um dos fatores de manutenção da unidade dentro o povo e, justo por isso, foi conservada com grande rigor e fidelidade.

Instrumentos Musicais e Sua Utilização no Culto

A primeira menção a instrumentos musicais, na Bíblia, é muito imprecisa e cita apenas pau de faia, harpas, saltérios, tambores e pandeiros com címbalos (Êx 15.20,21; Gn 4.21), mas sem mencionar ocasiões ou formas de uso. A partir daí, existem quase tantas referências à música instrumental quanto ao canto, pois o povo hebreu também nos instrumentos tinha mestres. Era habitual ter interlúdios instrumentais durante o canto dos Salmos. Estas pausas que a congregação deveria fazer para que se ouvissem os instrumentos são indicados pela palavra “Selah”.

Há referências a instrumentos de corda, sopro e percussão. Entre os de corda sabemos do *kinnor*, traduzido por “harpa”, que se parecia com a lira, era portátil e servia para acompanhamento de vozes (Sl 137.2, Is 24.8 e Ez 26.13); do *nebel*, traduzido por “saltério” ou “harpa”, talvez um aperfeiçoamento do *kinnor* e também para acompanhamento de vozes (Ne 12.27; 1 Sm 10.5; Sl 33.2; 57.9; 71.22; 81.3; 92.4; 108.3; 144.9; 150.3; Is 5.12; 14.11; 22.2; Am 5.23; 6.5); do *sabeca*, instrumento que costuma aparecer em representações de prostitutas e usado pelos judeus no cativei-

ro (Dn 3.5-7); do *gittit* de que pouco se sabe (Sl 8.1; 81.1; 84.1) e do *kit-hros*, traduzido por “cítara” (Dn 3.5,7,10,15).

Entre os instrumentos de sopro sabemos do *ugab*, traduzido por “charamela” ou “flauta”, talvez uma flauta de Pan (Gn 4.21; Sl 150.4; Jó 30.31; 21.12); do *halil*, uma flauta com número variável de orifícios (1 Sm 10.5; 1 Rs 1.40; Is 5.12; 30.29; Jr 48.36; Mt 11.17); do *mashroqita*, traduzido por “flauta” ou por “gaita” (Dn 3.5,7,10,15); do *shofar* (Êx 19.16) ou *kéren*, traduzido por “trombeta” (Dn 3.5,7,10,15) ou “corneta” (Sl 98.6 BJ), inicialmente feito de chifre de carneiro. Tinha a finalidade de convidar o povo para ocasiões importantes e dias santos. Havia ainda o *hatsotserá*, traduzido por “trombeta”, que diferia do *kéren* e do *shofar*, por ser retilíneo e sempre de metal (Nm 10.2,8,9, 10; 31.6 e 2 Cr 5.15,13; 13.12,14; 15.14; 20.28; 23.13; 29.26-28; Os 5.8).

Dos instrumentos de percussão temos a notícia do *toph*, traduzido por “pandeiro, adufe” ou “tamboril”, utilizado no acompanhamento de danças sagradas e o mais antigo dos instrumentos de percussão (Êx 15.20 e Gn 31.27); do *metsiltayim*, traduzido por “címbalos”, usado pelo regente para marcar partes do canto para o coro levítico (1 Cr 13.8; 15.19,28; 16.5,16,42; 25.1,6; Ed 3.10) e do *menaaneím*, traduzido por “corneta”, mas na realidade um instrumento egípcio, uma espécie de chocalho que produzia um tilintar quando sacudido (2.5 m 6.5).

Na realidade se crê que os hebreus tiveram outros instrumentos além desses. A referência mais completa de que dispomos é o Salmo 150, onde verificamos que o canto de louvor a Deus se utilizava de uma variedade enorme de instrumentos. É curioso observar, no entanto, que nem todos os instrumentos foram sempre utilizados no culto. Alguns eram reservados para outras finalidades e para outros momentos festivos. Percebemos então que havia uma preocupação com a seleção desses instrumentos.

Características do Canto nos Tempos Bíblicos

Segundo relatos bíblicos, foi por ordem de Deus que a música começou a existir com o povo (Sl 81.1-5; 2 Cr 29.25). Esta idéia fundamenta o esmero com que ela era cultivada e as tantas normas de execução, com a finalidade de produzir sempre obras e interpretações perfeitas. Sabemos que o preparo dos músicos era exigente, pois todos deveriam ser mestres (1 Cr 25.6-7). Sabemos também que o canto no templo deveria ser constante (Ef 5.19), que seu objetivo máximo era de adoração a Deus (Êx 5; 1 Sm 2.1-10) e que deveria ser feito com reverência e compreensão (1 Co 14.15).

Nas normas de conduta para o povo, havia orientações de ordem geral como o hábito de cantar de pé (2 Cr 7.6) — o que o desenvolvimento da técnica do canto provou ser o mais acertado, para que a respiração, o apoio e a ressonância produzam o som mais belo possível. Havia ainda a

indicação de que o coro deveria usar vestimenta especial — atitude que a psicologia mostrou ser fundamental, na medida em que, enquanto nos arrumamos bem para um evento especial, estamos nos concentrando nele e colocando nossa atenção.

A Bíblia nos fala ainda que o canto podia ser uníssono (2 Cr 5.13) ou com acompanhamento instrumental (2 Cr 7.6; 5.13 e 29.25 e Sl 150); tudo, porém, com ordem (1 Co 14.26-40); e que havia três formas de cantos: salmos, hinos e cânticos espirituais (Cl 3.16). Os salmos eram cantados do livro dos Salmos, a partir da construção do segundo templo em Jerusalém, tendo adquirido sua forma final no século II a.C.; passou a ser o livro oficial dos cânticos da sinagoga. Os hinos eram canções compostas rigorosamente fundamentadas na doutrina, em geral cantos tradicionais do povo desde os tempos de Moisés. Nos cânticos espirituais — por pressuposto, canções mais populares, de criação espontânea e sem grandes rigores de erudição — provavelmente se manifestava a veia criativa do povo em geral.

Quanto à forma de cantar, se tem notícia de cantos salmódicos, antifônicos e responsoriais. O canto salmódico é o solo do celebrante; o canto responsorial consiste na alternância do solo do celebrante com trechos cantados em conjunto pela congregação; e o canto antifônico é entoado com alternância de grupos da própria congregação.

Como vemos, muitos de nossos hábitos ao fazer música já aconteciam na forma de fazer música dos tempos bíblicos. É provável que os cristãos tenham trazido da música hebraica o fundamental da música ocidental.

Ensino — Aprendizagem e Competência Profissional dos Músicos

Os levitas estavam dedicados ao trabalho do templo. Dentre eles, alguns eram escolhidos para serem músicos (1 Cr 16.4-5; 2 Cr 5.12). Ser membro do coro ou da orquestra não era franqueado a qualquer um; apenas os mais talentosos musicistas eram separados e consagrados à música (Nm 8.5-14). Estes músicos tinham tarefas específicas (1 Cr 15.16-21) e eram tidos em alta consideração, pois por via de regra os próprios cantores serviam de líderes entre o povo (1 Cr 15.22). Os cantores e instrumentistas trabalhavam em tempo integral (1 Cr 9.33 e 16.37) e se esperava que seu trabalho fosse de grande competência (Ne 11.23 e Nm 18.21), visto que eram profissionais remunerados pelo seu trabalho (Nm 18.21) e não pagavam impostos (Ed 7.24).

É evidente que, para atender a tantas exigências profissionais, o levita músico deveria receber um excelente ensino. Havia princípios norteadores da preparação musical do povo que não deixam muito a desejar quando comparados com os nossos atuais e tão discutidos métodos de musicalização. A reflexão, o planejamento, o treinamento e a prática musicais estavam presentes na vida do povo, pois somente o melhor é digno de ser apre-

sentado a Deus (1 Cr 25.1-8). Os hebreus consideravam a música e a poesia básicas para a formação do caráter e a manutenção da disciplina entre o povo. Nos períodos mais primitivos da história hebraica, a música estava incluída no currículo de formação dos sacerdotes (1 Sm 10.5-6), e estes, por sua vez, tinham a obrigação de passar para o povo o que haviam aprendido, sob pena de terem sua memória desprezada. Sabemos disso, porque Hygros Ben Levi, que trabalhou nos últimos tempos da existência do segundo templo, apesar da fama de grande artista, foi excluído da história hebraica, porque não quis ensinar sua arte a ninguém, conforme Curt Sachs, em seu livro *Rise of Music in the Ancient World, East and West*. Cada músico era especialista em sua área e transmitia seus conhecimentos para o futuro através de seus alunos.

Quanto à metodologia empregada na instrução musical, se sabe que era feita desde a infância, no lar (1 Cr 25.5-6). Os serviços no templo eram mantidos pelos adultos (Nm 4.47-49), mas já era permitida a participação desde a mocidade (1 Cr 23.27-28), inclusive a de mulheres (Êx 15.21; Sl 68.24-25; Ec 2.8; 1 Sm 18.7). As pessoas participavam de grande variedade de agrupamentos vocais e/ou instrumentais e, assim, aprendiam música: solos (1 Sm 16.23), duetos (Jz 5.1-2), pequenos conjuntos (1 Sm 10.5) e diversos tipos de coros (1 Cr 15.22; 23.5; Ed 2.65 e Ne 12.27-28).

Bibliografia

APPEL. *Harward Dictionary of Music*.

COORDENADORIA DE CURRÍCULO DE EDUCAÇÃO CRISTÃ. Os hinos e a vida na Igreja. In: *Em Marcha*. São Paulo, 11(4):19-47, 1979.

FAUSTINI, F. W. *Música e Adoração*. São Paulo, Imprensa Metodista, 1973, 147 pp.

GROVE. *Dictionary of Music and Musicians*.

LORENZ, E. S. *Church Music*. New York, Fleming H. Revell, 1927.

McCOMMON, P. *A Música na Bíblia*. 2. ed. Rio de Janeiro, Junta de Educação Religiosa e Publicações (JUERP), 1981, 102 pp.

PÉRGAMO, A. M. L. *La Música Tribal, Oriental de las Antiguas Culturas Mediterraneas*. Buenos Aires, Ricordi, 1980. (Série História de la Música, Tomo I).

PRATT, W. S. *The History of Music*. New York, Schirmer, 1927.

RYDEN, E. E. *The History of Christian Hymnody*. Illinois, Augustana, 1959.

Helena de Souza Nunes Wöhl Coelho
Departamento de Música
Caixa Postal 14
93001 São Leopoldo — RS