FERNANDA TRESINARI BERTINATO MOSCHELLA

“Ó DEUS, EU QUERO CANTAR E TOCAR”:

A MÚSICA E OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NO SALTÉRIO DAVÍDICO

Pontifícia Universidade Católica

São Paulo – 2006

FERNANDA TRESINARI BERTINATO MOSCHELLA

"Ó DEUS, EU QUERO CANTAR E TOCAR":

A MÚSICA E OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NO SALTÉRIO DAVÍDICO

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Religião à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Frank Usarski.

São Paulo – 2006

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

a Alexandre Moschella

a Carin Zwilling

AGRADECIMENTOS

Quando um trabalho como este chega ao fim, já envolvemos tanta gente que imagino ser impossível lembrar de todos que merecem estar aqui.

Em primeiro lugar quero agradecer a meu marido, Alexandre Moschella, pelo apoio, compreensão, correção dos textos e discussão das idéias.

À Carin Zwilling, por ter me apresentado o Programa de Ciências da Religião da PUC-SP, pelo material de pesquisa que me cedeu e, pelo amor que sempre teve por mim.

Ao meu primeiro orientador Frei Gorgulho, pela paciência e dedicação em me ajudar com a parte teológica e com a língua hebraica, sem os quais não faria este trabalho. Além disso, Frei Gorgulho me ensinou muito sobre a vida e sobre a morte.

Ao meu segundo orientador Frank Usarski, pelos votos de confiança e pelos ensinamentos ao longo do curso.

A todos os professores do programa de Ciências da Religião da PUC-SP, pela ajuda direta e indireta.

À Andréia, secretária do programa, dos professores e dos alunos.

Aos meus colegas de curso, Andrei, Cristiane, Denise, Elizabeth, ... , e em especial, a Márcia Zaia.

À Marina Brito e Ana Flora Anderson.

Aos meus amigos e colegas de trabalho pelo carinho e dedicação na gravação do cd.

Aos meus pais, por respeitarem minha ausência.

À Cíntia Kallás, pelo apoio que sempre me dá.

A Adveniat, pela bolsa de estudos a mim concedida.

A Dom José Francisco, que, através da arquidiocese de Pouso Alegre-MG, prontamente requisitou a bolsa da Adveniat.

A CAPES, pela bolsa concedida na última etapa da pesquisa, e

Aos meus alunos, por nutrirem em mim o interesse pela pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo mostrar como a música dos salmos era realizada pelos levitas, responsáveis pela celebração do culto no Segundo Templo de Jerusalém; mostrar quais eram os instrumentos musicais utilizados por eles, bem como suas características e origens; a escrita musical desenvolvida e a função que a música exercia naquela comunidade.

Palavras-chave: música e religião; música na Antigüidade; música na Bíblia; música e instrumentos musicais no Segundo Templo de Jerusalém; Estética da Religião; Ciências da Religião; Musicologia.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study the characteristics of the Psalm music made by the levites, the ones responsable for the celebration of the cult at the Second Jerusalem Temple; to show which musical instruments they used, their characteristics and origins; and also the musical notation developed in that community and its music function.

Keywords: music and religion; music in Antiquity; music of the Bible; music and musical instruments at the Second Jerusalem Temple; Aesthetics of Religion; Science of Religion; Musicology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 12

I - A MÚSICA E A RELIGIÃO..... 15

1. A música..... 15

1.1 Matéria-prima..... 15

1.2 Percepção da música..... 16

2. A função da música nas religiões..... 25

2.1 Hinduísmo..... 27

2.2 Budismo..... 30

2.3 Mitologia grega..... 33

2.4 Cristianismo..... 37

2.4.1 A igreja cristã primitiva..... 37

2.4.2 Protestantismo..... 48

2.4.3 As igrejas modernas..... 51

2.5 Religiões afro-brasileiras.....52

3. O saltério davídico e a música..... 55

II - OS INSTRUMENTOS DE CORDAS, SOPRO E PERCUSSÃO NO SALTÉRIO DAVÍDICO..... 65

1. Relação das referências musicais no Livro dos Salmos 67

2. Relação das referências musicais nos Livros das Crônicas 82

3. Descrição dos instrumentos musicais citados no saltério davídico 85

3.1 Os instrumentos de cordas 85

3.1.1 Kinor - כנור 85

3.1.2 Nevel - נבל 88

3.1.3 Asor - עשר 103

3.2 Os instrumentos de sopro 104

3.2.1 Shofar - שופר 104

3.2.2 Ugab - עוגב 109

3.2.3 Hasosera - חצוצרה 110

3.3 Os instrumentos de percussão 112

3.3.1 Tof - תוף 112

3.3.2 Pa'amon - פעמון 116

3.3.3 Selslim e Msiltayim - צלצלים e מצילתים 118

3.3.4 Mna'na'im - מנענים 119

4. Indicações aparentemente musicais nos cabeçalhos dos Salmos 121

III - OS SINAIS MASSORÉTICOS 125

1. Breve histórico..... 125

2. Os sinais massoréticos 128

3. A interpretação musical dos sinais 131

4. A quironomia..... 137

5. Decifrando os sinais massoréticos..... 139

6. Transcrição de um salmo..... 145

6.1 Importância da elaboração melódica..... 145

6.2 Realização do salmo 150..... 147

CONCLUSÃO..... 150

APÊNDICE..... 151

ANEXO..... 164

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 165

INTRODUÇÃO

Como alaudista e professora de História da Música, tenho grande interesse pela Música Antiga, ramo da Música que se dedica à pesquisa dos instrumentos utilizados em épocas passadas, em especial na Idade Média, no Renascimento e no Barroco, da maneira pela qual eram tocados tais instrumentos e da linguagem musical própria de cada um destes períodos. Durante a Idade Média, os instrumentos eram usados quase que exclusivamente na música profana; a música erudita era a música puramente vocal feita pela igreja cristã. Com o advento da polifonia, no século XIII na França, na região da Provença, os instrumentos começaram a integrar este cenário da música estudada, mas apenas como duplicação da linha melódica de uma ou outra voz. A igreja unificava a estética e o repertório musicais na Europa, independentemente de fronteiras territoriais. Somente durante o Renascimento, época em que cada país começa a produzir sua própria música, é que a música instrumental se desvincula da música vocal.

No entanto, o estudo da Música Antiga ainda é pouco explorado em nosso país, que mantém ótimas pesquisas sobre as formas atuais da música. Em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, encontramos pesquisas sobre os detalhes físicos de um determinado instrumento, sobre a maneira mais adequada de tocá-lo, e também um resgate dos manuscritos das partituras; e na maioria das vezes tem-se um grupo de instrumentistas especializados para interpretar esse gênero de música pesquisada.

É possível encontrar estudos sobre os instrumentos, a estética e a relação da sociedade com a música a partir da Idade Média, considerada o início da História da Música Ocidental. Sabemos que o alaúde medieval tinha quatro cordas simples e era tocado com um plectro - uma pena, na maioria das vezes. No Renascimento, com o desenvolvimento da polifonia, o alaúde passou a possuir seis cordas duplas, o que possibilitava um considerável aumento sonoro, e era tocado com os dedos. Também é sabido que no século XVI, na Inglaterra, era

necessário saber tocar este instrumento para ser considerado bom cortesão; no entanto, na Idade Média, qualquer espécie de instrumento só era usada na música feita nas ruas, como parte integrante da música profana, realizada geralmente para acompanhar a dança.

Este estudo sobre a música, os instrumentos, a estética vigente e a relação da sociedade com a música é limitado dramaticamente quando falamos da Antiguidade, em especial em Israel/ Palestina. Temos relatos na Bíblia mostrando que este povo louvava a Deus com instrumentos, contudo são raros os estudos elucidando que instrumentos eram aqueles, que forma de música faziam, se era monofônica ou polifônica, se a música instrumental era vinculada ou não à música vocal, ou ainda se esta música era realizada por músicos profissionais ou pela população em geral.

O pensamento ocidental tem como base as culturas greco-romana e judaica. Assim, é de fundamental importância para o ententimento do desenvolvimento musical saber como era a música feita pelos hebreus, suas características essenciais, os instrumentos utilizados por eles e a natureza e o grau de envolvimento da sociedade com esta arte. O objeto de estudo deste trabalho é a música elaborada e executada pelos levitas, responsáveis pela liturgia do Segundo Templo de Jerusalém.

Por meio da Bíblia, em especial a Bíblia Hebraica, pode-se ter uma clara noção de que a música era parte integrante do cotidiano daquele povo, que a usava como expressão de sua oração, entendida por eles como o sentimento mais profundo do ser humano.

O objetivo deste trabalho é descrever a função da música no culto levítico, relatar os instrumentos musicais citados no Saltério, suas características e suas origens e analisar musicalmente os sinais massoréticos.

Como não são comuns em nosso país pesquisas interdisciplinares sobre música e religião, este estudo terá como referências principais alguns trabalhos já realizados no exterior com grande reconhecimento científico, tais como:

- *The History of Musical Instruments*, de Curt Sachs, publicado em Nova

York pela Norton & Company em 1940. Este livro é até hoje considerado a principal referência sobre a origem e o desenvolvimento dos instrumentos musicais em geral, e não somente os relatados na Bíblia;

- *Music in Ancient Israel / Palestine – Arqueological, Written, and Comparative Sources*, de Joachim Braun, publicado em Cambridge pela Eerdmans Publishing Company, em 2002. Neste trabalho, o notável musicólogo Joachim Braun analisa a música da região de Canaã, desde a Idade da Pedra até o século IV d.C. Não é um estudo específico da "música na Bíblia", ou da "música nos tempos bíblicos", mas sim uma investigação de períodos históricos e culturas que influenciaram as pessoas e a música desta região;

- *The Music of the Bible Revealed – The deciphering of a millenary notation*. Neste trabalho, realizado na França pela renomada musicóloga Suzanne Haik-Vantoura e traduzido para o inglês, a autora analisa musicalmente os sinais massoréticos presentes em toda a Bíblia. É um estudo inovador e aclamado tanto no meio musical quanto no meio de estudiosos da cultura judaica. Foi publicado na França em 1978 e, em inglês, pela Bibal Press, em 1991.

I - A MÚSICA E A RELIGIÃO

I.1 A MÚSICA

> "A música é uma chave para os mais profundos segredos de nossa mente".[1]

I.1.1 MATÉRIA-PRIMA

A história humana, desde o início, é povoada por sons. Enquanto vibração (onda) que se propaga pelo ar, chegando ao ouvido e sendo percebida pelo cérebro, o som povoa a existência humana em cada uma de suas fases ao longo da história. Em estado caótico, o som da floresta, do rio, das aves, dos outros animais povoa o ambiente primitivo. Também em estado caótico, o som das fábricas, dos carros, dos aviões povoa o ambiente moderno.

Mas em qualquer ambiente habitado pelo ser humano o som tem sempre o potencial de ser usado como matéria-prima de uma arte – a música. Esta é a organização do mundo sonoro pela mente humana. É uma tentativa de estabelecer ordem em meio ao caos sonoro do ambiente. Melhor ainda: como todas as outras artes, é uma tentativa de dialogar com este caos por meio de ordens propostas. Como diz Wisnik:

> O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de freqüências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros).[2]

[1] JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 9.
[2] WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*, p. 30.

A música se realiza pela organização dos fenômenos sonoros ao longo do tempo. Por se suceder no tempo, os sons formam um ritmo[3] – uma repetição identificável de eventos sonoros. Este ritmo está ligado aos ritmos do corpo (por exemplo: a circulação sanguínea, a respiração, os batimentos cardíacos) e também aos ritmos do mundo externo (por exemplo, a periodicidade dos fenômenos naturais, como o dia e a noite ou o sol e a chuva). Como fenômeno onde os eventos sonoros são recorrentes e apresentam periodicidade, a música se insere dinamicamente num contexto cultural:

> Toda cultura possui o seu próprio ritmo, no sentido em que a experiência consciente é ordenada em ciclos de mudanças de estação, de crescimento físico, de empreendimento econômico, de profundeza ou de amplitude genealógica, de vida presente e vida futura, de sucessão política ou de outros fatos periódicos quaisquer aos quais se confere uma significação. [4]

I.1.2 PERCEPÇÃO DA MÚSICA

Só no século XIX os cientistas começaram a estudar a música em seus laboratórios. O primeiro passo dado foi com a acústica, que consiste na ciência do som em si, suas leis regentes e os fenômenos dele derivados. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o termo acústico é derivado da palavra grega *akoustikós*, "que diz respeito ao ouvido". Depois da acústica, veio a psicoacústica, ou seja, a ciência destinada a estudar o modo pelo qual as mentes humanas percebem o som. Posteriormente, foi desenvolvida a psicoacústica musical, cuja finalidade é examinar todos os possíveis aspectos da percepção e do fazer musicais. Por meio desta ciência, foi diagnosticado que nenhuma outra atividade exige tanto do cérebro quanto o fazer musical, pois este envolve uma

[3] Há um glossário de termos musicais no apêndice.
[4] BLACKING, John. *Apud*. MORAES, J. Jota de. *O que é Música*, p.19.

atividade intensa de centenas de músculos, dos olhos e dos ouvidos, a fim de decodificar e interpretar símbolos. Além disso, são requisitadas a memória e as emoções; tudo isso em intercâmbio, para que nenhuma das várias atividade entre em choque.

De acordo com Regina Bendix[5], o som tem o poder de ajudar a construir a identidade cultural, numa dimensão irracional, emocional, e com forte potencial aglutinador. Também estimula o discernimento e o conhecimento ao oferecer referenciais para a construção da linguagem.

Segundo a autora, os prazeres e desprazeres do ouvido alimentam tanto o corpo quanto a mente, e evocam uma complexa mistura de reações psicológicas emocionais e racionais.

Segundo Paul Stoller[6], uma apreciação mais profunda do som poderia nos fazer considerar sob uma nova ótica sua natureza dinâmica, uma porta aberta à compreensão do sentimento cultural.

Houve, no passado, estudos de fenômenos como a saudade do lar, onde os acadêmicos reconheceram que os sentimentos de nostalgia estavam ligados a impressões sensoriais e memórias do som da linguagem e da canção ou do cheiro dos alimentos. Mas a própria expressão “saudade do lar” mostra que os aspectos somáticos do fenômeno foram considerados cruciais e a saudade do lar encontrou atenção acadêmica na medicina e na psiquiatria, mas não no estudo da cultura expressiva. A inclusão mais recente das preocupações com as dimensões social, relacional, comunicativa e cultural das emoções na antropologia se concentrou desproporcionalmente em culturas não-ocidentais, pré-industrializadas, “homogêneas”, e é só na etnomusicologia que o envolvimento na realidade vivida em sociedades complexas começa a se manifestar.

[5] BENDIX, Regina.The Pleasures of the ear: toward an ethnography of listening.
[6] Cf. Sound in Songhay Cultural *Experience*, p. 559-70 *apud* BENDIX, Regina. The Pleasures of the ear: Toward na Ethnography of Listening

Yu-Fu Tuan propõe:

> O som pode elevar a emoção humana a um nível mais intenso do que a visão sozinha. Manchetes 'gritantes' no jornal da manhã atraem nossa atenção mas não afetam nosso coração. Fotos de desastres podem causar mais reação. Mas seremos totalmente envolvidos pelo som da sirene de uma ambulância ou por gritos de dor, raiva ou desespero. [7]

Richard Shase acredita que o folclore genuíno não precisava do selo de aprovação de um folclorista profissional, porque

> "você sabe pelo sentimento (...), por alguma coisa indefinível dentro de você quando você ouve a canção cantada, ou a história contada, ou a melodia tocada."[8]

Diferentemente dos olhos, os ouvidos não podem ser fechados para deter a incessante exposição a sons que precisam ser classificados.

> "Nada é mais exclusivamente nacional e mais individual do que os prazeres do ouvido".[9]

O ouvido é um lugar enormemente importante para selecionar e mediar, em meio a esta paisagem sonora gigantesca, quem somos e quem queremos ser; adaptando Herder ao presente: nada é tão individualista e tão transcultural quanto os prazeres do ouvido.

[7] Cf. BENDIX, Regina. *Op. cit.*
[8] SHASE. *Apud*. BENDIX, Regina. The Pleasures of the ear: Toward na Ethnography of Listening.
[9] Herder. *Apud*. BENDIX, Regina. The Pleasures of the ear: Toward na Ethnography of Listening.

Nos dias de hoje, exemplos do mundo inteiro nos lembram que a música não é sempre, ou nem mesmo habitualmente, algo que ouvimos por prazer. Particularmente nas sociedades industriais modernas, a música está em toda parte e embutida em tudo, lembra-nos Jourdain.[10] Acordamos com a música do rádio dos nossos relógios, depois a usamos durante o café da manhã, para juntar energia, durante a hora do *rush*, para nos acalmar, durante o trabalho, para nos anestesiar, e para relaxar, no fim do dia. E somos bombardeados com música não solicitada. Uma hora vendo televisão é acompanhada por dúzias de melodias projetadas para atrair adrenalina, lágrimas ou dinheiro de consumo. A música serve para fazer operários de fábricas produzirem mais e as galinhas produzirem mais ovos, segundo pesquisas recentes. Já foi usada para curar, hipnotizar, reduzir a dor e como auxiliar de memorização. Dançamos ao som de música, fazemos compras em supermercados ou *shopping centers* ouvindo música, limpamos a casa ouvindo música, fazemos ginástica ouvindo música e namoramos ouvindo música. E, vez ou outra, nos sentamos e ouvimos música atentamente, seja em casa, em salas de concerto ou em igrejas. A conseqüência desta situação é que, quanto mais somos cercados por música, menos participamos, e um cérebro carente de experiência musical é, necessariamente, um cérebro carente de discernimento musical.

Antigamente, a música elaborada era rara e extremamente elitista, podia ser encontrada nas cortes, em casas de concertos ou nas igrejas. Os ouvidos famintos procuravam prazer em tudo que passava por seu caminho. Agora, com o advento da tecnologia, a música favorita do ouvinte está sempre ao seu alcance e basta apertar um botão para ser posto em contato com novas idéias musicais. Mais importante ainda: onde antes atraía freqüentemente uma atenção total, a música agora tornou-se tão comum que às vezes é até usada como objeto de decoração, algo para ser notado, mas não realmente observado.

Esta idéia de música ambiente, na verdade, não é nova. Há relatos dela na Roma antiga, e até antes disso. A diferença é que, em Roma, a música ambiente

[10] Cf. JOURDAIN, Robert. *Op. cit.*, p. 305 a 307.

existia para divertir as pessoas enquanto o teatro, a luta ou o sacrifício não começavam. Hoje, a música é tão gratuita quanto o ar, quando era antes uma extravagância dos ricos ou tinha uma função específica dentro da religião. Ter a música disponível em toda parte a toda hora tirou-a de seu antigo papel básico de fonte de prazer, tornando-a, sobretudo, um meio de melhorar o estado de espírito. Enquanto a música, outrora, nutria um deleite, fosse na sala de concertos, na praça da vila ou para louvar a Deus, agora um perpétuo banquete de canções serve apenas para acalmar um paladar embotado, diz Jourdain[11]. Vivemos numa era de disseminada obesidade musical.

Jourdain é muito preciso quando diz que, ao experimentarmos música ambiente, ouvimos passivamente, em vez de escutar ativamente. Diz:

> Triunfamos sobre esse caos não ouvindo, passivamente, com nossos troncos do cérebro, mas escutando, ativamente, com o córtex cerebral, que busca dispositivos e padrões familiares na música. A audição é conduzida pela antecipação. Mesmo quando uma peça é inteiramente nova para nossos ouvidos, nós a entendemos porque percebemos partes constitutivas que já conhecemos bem. Um objeto musical não é tanto algo que bate em nossos cérebros, e sim muito mais, algo que nossos cérebros vão lá e captam, através de sua antecipação.
>
> Falando de modo amplo, só antecipamos o que já conhecemos. Reconhecemos – re-conhecemos – dispositivos musicais. Isso significa que, de várias maneiras, lembramos esses dispositivos a partir de experiências anteriores. Dessa forma, a memória é essencial na percepção da música.[12]

Toda e qualquer música é constituída basicamente por dois elementos: o ritmo e a harmonia. Afirma-se, freqüentemente, que o ritmo é o aspecto mais "natural" da música; que o ser vivo chega à música a partir das pulsações do próprio corpo. Platão se opõe a esta idéia, afirmando que, embora o corpo dos

[11] JOURDAIN, Robert. *Op. cit*., p. 314.
[12] *Ibid*, p. 315.

seres humanos seja muito parecido com o dos animais, mostramos muito mais atividade rítmica e exercemos um controle muito maior sobre o ritmo, em tudo o que fazemos. Segundo ele, "o ritmo vem da mente e não do corpo" [13]. E, segundo Jourdain,

> O ritmo tem a ver com agrupamento, com reunião dos conteúdos do mundo em conjuntos discerníveis. É inerente a todos os tipos de cognição, não apenas à música. (...) Quando as pessoas insistem que o ritmo vem do corpo, elas se referem, na verdade, ao prazem que obtêm representando o ritmo em seu sistema motor. A maneira como esse prazer surge é questão diferente de como surge o ritmo em si.[14]

A escuta da harmonia é mais difícil. Quando a música é mais símples, sua redenção está nas palavras. As palavras funcionam como um lembrete útil para as mentes musicalmente pouco desenvolvidas. A harmonia aprimorada só é compreensível quando as sucessões de acordes são ouvidos como vozes múltiplas. Assim, a harmonia exige a sofisticação de uma escuta polifônica, diz Jourdain[15]. E, com a preferência pela harmonia, vem um gosto pelos instrumentos tocados com “bom tom”, para produzirem um coro lúcido de sons harmônicos. Instrumentos carregados de barulho, como a guitarra elétrica, são anátema para o ouvinte da harmonia.

No mundo ocidental, a harmonia se tornou a obsessão da música clássica, tanto profana quanto sacra.

Segundo estudos feitos pela psicologia, os prazeres mais profundos experimentados pelo ser humano estão nas relações mais profundas. Assim sendo, terá mais prazer ao ouvir uma música relativavemte complexa e elaborada aquele que já possui elementos suficientes para reconhecer os padrões familiares na música.

---

[13] JOURDAIN, Robert. *Op. cit..*, p. 197.
[14] *Ibid*., p. 197e 199.
[15] *Ibid*., p 328.

Assim, os ocidentais não podem ouvir uma escala chinesa sem tentar percebê-la como uma escala ocidental desafinada. A percepção da música chinesa, quando chega a ser alcançada, vem lentamente, à medida que o córtex auditivo adquire nova flexibilidade, por meio de uma longa exposição.

Segundo Jourdain, não existe uma tipologia de ouvintes. Cada ser humano tem seu próprio estilo de ouvir, uma tendência a prestar atenção a certas características da música, deixando outras de lado. Algumas pessoas sentem uma atração especial pela melodia, outras, pela harmonia, ritmo, fraseado ou forma. Todas ouvem cada aspecto apenas em certas medidas.

Estudos mostram que os ouvintes quase sempre preferem música carente de informações a música contendo um excesso de informações. Também se descobriu que, quando ficam mais velhas, e suas habilidades de escuta aumentam, as pessoas tendem a preferir música cada vez mais complexa, carregada de informações. O caso inverso, em que os ouvintes partem da preferência pelo complexo e vão para a música simples, é praticamente desconhecido.[16]

O gosto musical está intimamente ligado à noção do papel que a música deve desempenhar na vida da pessoa. Para muitos, a função da música ultrapassa todas as considerações em torno da qualidade musical. Antes de mais nada, as pessoas fazem uso da música para melhorar seu estado de espírito.

A música suscita emoções, tanto negativas quanto positivas. Com isso, aperfeiçoa momentaneamente nossas vidas emocionais individuais. O significado que sentimos não está na música como tal, mas em nossas próprias reações ao mundo, reações que carregamos sempre conosco. A música serve para aperfeiçoar essas reações, para torná-las mais belas. Assim, a música confere dignidade a experiências que, com freqüência, estão longe de ser dignas. Porém, a música afeta mais as pessoas que já têm uma existência profundamente emocional.

[16] Cf. JOURDAIN, Robert. *Op. cit.*, p. 332.

Há um curioso relato de um médico especialista em mal de Parkinson, chamado Oliver Sacks, que descobriu que a música podia ser um tratamento extraordinariamente efetivo para os sintomas desta terrível doença.

> Num minuto, a Srta. D. estava comprimida, travada e bloqueada, ou com espasmos, cheia de tiques, algaraviando – como uma espécie de bomba humana; no momento seguinte, com o som da música vindo de um rádio ou um gramofone, vinha o completo desaparecimento de todos estes fenômenos obstrutivo-explosivos e sua substituição por uma feliz descontração e fluxo de movimentos, enquanto a Srta. D., repentinamente livre de seus automatismos, "regia" sorridentemente a música ou se levantava e dançava, ao seu som.[17]

O Dr. Sacks descobriu que muitos de seus pacientes reagem assim à música; mas também descobriu que a música é um remédio instável. O paciente, antes de mais nada, precisa ser musicalmente sensível, para ser dominado pela música. Além disso, a música precisa ser exatamente do tipo certo. Muito ritmo pode fazer o paciente entrar em espasmos, e uma melodia símples e monótona revela-se fraca demais para trazer grande benefício. É preciso música bem feita tocada de maneira fluente; com ritmo, mas embutida em melodia fluente, diz ele. A música só pode ajudar um paciente com Parkinson se for de um tipo que corresponda ao gosto desse paciente.

A mágica que a música faz com os pacientes do Dr. Sacks não é diferente da que faz com todos nós. Ela nos tira de nossos hábitos mentais congelados e faz nossas mentes se movimentarem como habitualmente não são capazes. Quando estamos embebidos em música, podemos ter entendimentos que superam nossa existência mundana, que cessam quando o som pára. A música deixa nossas mentes momentaneamente mais capazes.

A existência da música é tão antiga quanto a existência do homem. E o fato de ser encontrada em todas as culturas do mundo, por mais tecnologicamnete

[17] SACKS, Oliver. *Awakenings*. *Apud*. JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 380.

primitivas que sejam, indica que a música é algo a que os serem humanos têm acesso com bastante facilidade.

Segundo alguns antropólogos, a música evoluiu, de início, para fortalecer os laços da comunidade e resolver conflitos. E, se ela surgiu para tal fim, deve sua existência às emoções. Ora, é exercitando ou aplacando emoções que estabelecemos relação com outros seres humanos, ou supra-humanos. Assim sendo, a música, de alguma forma, corporifica a emoção. A música nos dá meios para exercitar nossas emoções e desta forma estabelecer relação com outros seres humanos.

É possível levar a música para nossas próprias situações de vida; assim sendo, podemos fazer dela o que quisermos. A música idealiza tanto as emoções negativas quanto as positivas. O "significado" que sentimos não está na música como tal, mas sim em nossas próprias reações ao mundo.

> (...) O sentido interior, a percepção-de-si abstrata é o que a música apreende e, desse modo, também coloca em movimento a sede das transformações interiores, o coração e o ânimo como este ponto central concentrado simples do homem inteiro.[18]

Há uma idéia clássica de que o prazer e a dor são intrínsecos à natureza de toda e qualquer experiência que permeia a nossa existência. Assim, o organismo luta para manter o equilíbrio com o meio ambiente. O cérebro é capaz de produzir substâncias especiais para aliviar a dor ou provocar felicidade. Ao receber estímulos, entre eles os da música, os neurônios especiais produzem uma substância chamada endorfina, cuja finalidade é aliviar a sensação de dor. Mas, se a endorfina é liberada quando não existe dor nenhuma para ser contrabalançada, o resultado é uma grande euforia. Isso explica, em grande parte, como os hindus são capazes de ficar horas e horas tocando e cantando ragas, ou

[18] HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, vol. III, p. 292.

então porque o Salmo 104, 33 diz: “Cantarei a Iahweh enquanto eu viver, louvarei o meu Deus enquanto existir”.

Quando a sensação de prazer chega ao extremo, é possível descrevê-la como êxtase. Mas, segundo Jourdain[19], o êxtase pode ser mais do que prazer extremo, pode ir além de causar arrepios. O êxtase dissolve as fronteiras do nosso ser, revela nossos laços com o mundo externo, fazendo-nos mergulhar em sentimentos “oceânicos”.

Uma característica que define o êxtase é a sua proximidade. Êxtase não é nenhum acontecimento esplêndido como um pôr-do-sol deslumbrante, que ocorre no mundo externo, diante de nossos olhos e ouvidos. O êxtase acontece com nossos eus. É uma rápida transformação do conhecedor, e não meramente uma transformação da experiência do conhecedor. E a música parece ser a mais imediata de todas as artes, e, portanto, a mais extasiante.

> A música dá os meios para experimentarmos relações muito mais profundas do que as encontradas por nós no cotidiano. (...) É por esse motivo que a música pode ser transcendente. Durante alguns momentos, ela nos torna maiores do que realmente somos, e o mundo, mais ordenado do que realmente é.[20]

I.2 A FUNÇÃO DA MÚSICA NAS RELIGIÕES

Enquanto atitude de ordenação do mundo, a música tem papel de coesão social. A emissão consciente de um som, por vários membros de uma comunidade, é a imposição de uma ordem em meio ao caos. Wisnik diz:

[19] Cf. JOURDAIN, Robert. *Op. cit*, p. 411 e 412.
[20] JOURDAIN, Robert. *Op. cit,* p. 415 e 416.

> Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma freqüência invisível, trava-se um acordo (...) que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social.[21]

No período histórico em que se insere este trabalho, a busca por esse acordo realiza-se como experiência do sagrado:

> Nas sociedades pré-capitalistas (...) a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído. [22]

Segundo Hegel,

> apenas quando no elemento sensível dos sons e em sua figuração variada se expressa algo de espiritual de modo adequado, a música também se eleva à verdadeira arte, independentemente se este conteúdo alcança por si expressamente sua designação mais precisa por meio de palavras ou se deve ser sentido mais indeterminadamente a partir dos sons e de suas relações harmoniosas e animações melódicas.[23]

A humanidade, ao buscar um contato com o transcendente, quase sempre fez uso da música. Isto é evidente tanto no Oriente quanto no Ocidente, com diferentes formas ou técnicas musicais e com uso variado de instrumentos. Em cada religião, a música tem uma função distinta, instrumentos característicos, uma notação própria e ocupa um lugar distinto dentro do culto. A música tem variações

[21] WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*, p. 30.
[22] *Ibid*., p. 30 e 31.
[23] HEGEL, G. W. F. *Op. cit.*, p. 289

que podem ir da instrospecção, como no Budismo, ao êxtase, como buscavam os judeus no Segundo Templo de Jerusalém.

> Para cada estilo musical existe um estilo de expectativa musical. Várias culturas, camadas sociais e tipos de personalidade fazem exigências diferentes com relação à música. Algumas pessoas usam a música como estimulante; outras, como tranquilizante; algumas procuram intensidade e beleza; outras, distração e barulheira; algumas exigem o simbolismo do mundo em torno delas; outras deliciam-se com a pura abstração. (Jourdain, 1998)[24]

Serão apresentadas aqui religiões que usam algumas características da música de forma semelhante à dos levitas. Os principais aspectos abordados serão: quais os instrumentos usados, quem pratica a música (leigos, fiéis, sacerdotes ou profissionais da música) e qual a função da música dentro desta religião. A música dos levitas será abordada no tópico seguinte deste mesmo capítulo.

I.2.1 HINDUÍSMO

No Hinduísmo, o músico é o responsável por traduzir a música do universo para os seres que não são capazes de captá-la, os não-músicos. Os hinduístas acreditam no poder da música de suscitar sentimentos específicos, chamados *nava rasa* (nove sentimentos/emoções). São eles: *shingara* - romântico e erótico; *hasya* – humorístico; *karuna* – patético; *raudra* – raivoso; *veera* – heróico; *vibhatsa* – repugnante; *adbhuta* – surpreendente; *shanta* – pacífico.

Nos mantras, o ritmo das palavras é uma representação das vibrações cósmicas. A oração consiste na recitação suave de fórmulas sagradas – os mantras – repetidas indefinidamente.

[24] JOURDAIN, Robert. *Op. cit.*, p. 17.

O sistema musical indiano, que consiste em *ragas* (compostos melódicos derivados de uma escala), tem origem nos hinos védicos, ou seja, data de dois mil anos. As *ragas* são os veículos pelos quais a essência pode ser percebida – são o coração da música indiana. Consistem em uma forma melódica sobre a qual o músico improvisa, sempre inspirado pelos grandes mestres. Cada *raga* é dominada principalmente por uma das *nava rasa*, ou seja, os nove sentimentos/emoções citados acima. As *ragas* podem também estar relacionadas com uma determinada parte do dia (dia ou noite) ou estação do ano (primavera, verão, outono ou inverno), que representa o ciclo da vida de cada pessoa. Para os hinduístas, cada momento do dia, como o alvorecer, o crepúsculo e a noite, está relacionado com um determinado sentimento.

Uma *raga* é a projeção do espírito do artista, uma manifestação de suas sensibilidades e de seus sentimentos mais profundos. E a qualidade espiritual e a maneira de expressão do artista não podem ser aprendidas em livros, e sim por meio de seu desenvolvimento como ser humano e sua relação pessoal com seu guru.

Os estudos espirituais, incluindo aí a música, equilibram e purificam a mente. Servem como auxiliares indiretos para se alcançar *moksa*, ou seja, a finalidade espiritual mais profunda do ser humano, que consiste na libertação definitiva pela alma da prisão da matéria e do ciclo de reencarnações (*samsara*), por meios que dependerão da linha filosófica ou religiosa em questão Esta libertação culmina no renascimento final da alma como *Brama* ou *brâman*. A arte, assim como todo o conhecimento védico, é aprendido/ensinado pela tradição oral, seja na relação mestre-discípulo, pai-filho ou irmão mais velho-irmão mais novo.

Para os hinduístas, a arte propicia aos seres humanos um estado de pureza e sutileza único, que é a essência de nossa própia natureza, e consiste na prática de todas as habilidades refinadas que enriquecem nosso estar no mundo, trazendo nutrição, completude e prazer[25] à vida. Tanto para o artista quanto para o espectador, a contemplação do divino torna-se um meio de transcender o

[25] *Ananda* em sânscrito. Significa prazer no sentido de felicidade interior e espiritual; independedos sentidos.

ego/personalidade limitado, raiz de todo nosso sofrimento. O artista, no caso o músico, é o agente de libertação: ele imita o ato criativo original (consciência - matéria) e as formas que ele cria facilitam o caminho inverso (matéria – consciência).

Os artistas podem vir de qualquer classe social (casta), mas em geral são *brahmins.* Seguno o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, *brahmins*, ou brâmanes, são os membros hereditários da casta sacerdotal, a primeira da tradicional estratificação social indiana; brame, brâmene, braminá, brâmine Os sacerdotes de Brama se dedicam (hoje não exclusivamente e não obrigatoriamente) aos deuses, através do estudo e recitação das sagradas escrituras, assim como da execução do cerimonial religioso; descendentes dos arianos invasores da península da Índia, só consolidaram sua hegemonia social (juntamente com o sistema de castas) no período bramanista da religião indiana.

Instrumentos indianos. Relevo do séc II a.C.[26]

[26] Curt SACHS, *The History of Musical Instruments*, p. 160.

Os principais instrumentos utilizados na música indiana são:

- tabla: um par de pequenos tambores utilizados para acompanhar tanto a música vocal como a instrumental, e a

- cítara: instrumento de cordas capaz de fazer melodias, muito utilizado na improvisação das *ragas*.

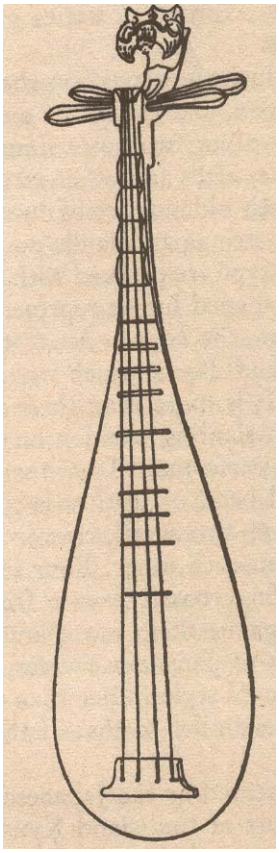
cítara[27]

I.2.2 BUDISMO

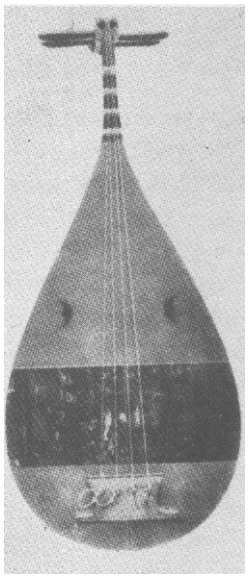
No budismo, alguns instrumentos musicais são usados para indicar o começo e o fim da meditação, realizada com a recitação de mantras, ou seja, melodias simples repetidas continuamente.

Na música praticada pela corte da China antiga, orquestras eram formadas com mais de mil intérpretes, com a finalidade de produzir um som suficientemente alto que pudesse ser ouvido no céu.

[27] http:// www. ravishankar.org



P'ip'a- instrumento chinês da Dinastia Han (206 a.C. a 220 d.C.)[28]



Biwa – instrumento japonês do sec VIII d.C.[29]

[28] Curt SACHS, *op. cit*, p. 189.
[29] *Ibid*., p. 177.

Há uma bela história que retrata bem o papel da música nesta cultura:

Em um venerado santuário conservava-se uma harpa mágica, da qual, segundo os antigos oráculos, brotaria uma melodia maravilhosa no dia em que fosse dedilhada por um artista capaz de tocá-la devidamente. Atraídos pelo oráculo, e na esperança de se tornar famosos, muitos iam ao santuário, garantiam que eram grandes harpistas e pediam para que lhes deixassem tentar tocar a harpa mágica. Mas todos fracassavam: do instrumento só saíam os mais desagradáveis ruídos.

Tanto os monges que viviam no santuário como todo o povo do lugar já haviam quase perdido as esperanças de que pudesse aparecer alguém capaz de tocar aquele instrumento misterioso quando, um dia, apresentou-se ali um homem chamado Pei-Woh. Era um desconhecido, e ninguém imaginava que chegaria a conseguir aquilo em que tantos músicos célebres haviam fracassado. Mas, ao observar a maneira humilde e respeitosa com que Pei-Woh abria os braços para receber o instrumento, todos começaram a desconfiar que, finalmente, talvez estivesse para se produzir a maravilha tão esperada.

De fato. Começou a dedilhar a harpa com suma delicadeza, como se estivesse acariciando as cordas com seus dedos. Tinha-se a sensação de que a harpa e o harpista haviam sido fundidos em um único ser; era como se as cordas da harpa movessem os dedos de Pei-Woh, em seus agilíssimos movimentos. Durante bastante tempo, que a todos pareceu um mero instante, os monges do santuário e os fiéis que tiveram a sorte de encontrar-se ali naquele dia extasiaram-se ouvindo uma melodia com a qual sequer poderiam ter sonhado.

Quando por fim Pei-Woh acabou de tocar e devolveu com grande reverência a harpa aos monges do santuário, estes, maravilhados, perguntaram-lhe como conseguira tocar aquela música com um instrumento do qual os mais famosos solistas não haviam sido capazes de tirar sequer uma nota afinada. Então, Pei-Woh lhes respondeu, com grande humildade:

- Todos os que me precederam na tentativa chegaram com o propósito de utilizar a harpa mágica para cantar a si mesmos. Eu, ao contrário, apenas me submeti inteiramente a ela, e emprestei-lhe meus dedos, para que não fosse eu a

lhe impor minha música, mas que ela pudesse cantar tudo o que leva dentro de si. Então, a madeira da harpa, que havia sido uma árvore centenária em uma floresta, vibrou para cantar o rítmo do sol e da noite, os resplendores da aurora e do ocaso, a força do vento, o rumor da chuva, o silêncio das nevadas, o calor do verão e o frio do inverno, a ilusão de tantas primaveras e a tristeza do outono; em suma, sua história de árvore. É um instrumento maravilhoso, que não pode ser tocado por aqueles que estão demasiadamente cheios de si mesmos. É preciso esvaziar-se diante da harpa, para deixar que ela mesma cante.[30]

I.2.3 MITOLOGIA GREGA

Na Grécia antiga, a música tinha poderes mágicos. As pessoas acreditavam que, por meio da música, eram capazes de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino na natureza.

Os gregos, além de também acreditar no poder da música de suscitar paixões, designavam instrumentos específicos para o culto de cada divindade, como por exemplo a lira para Apolo e o aulo para Dionísio.

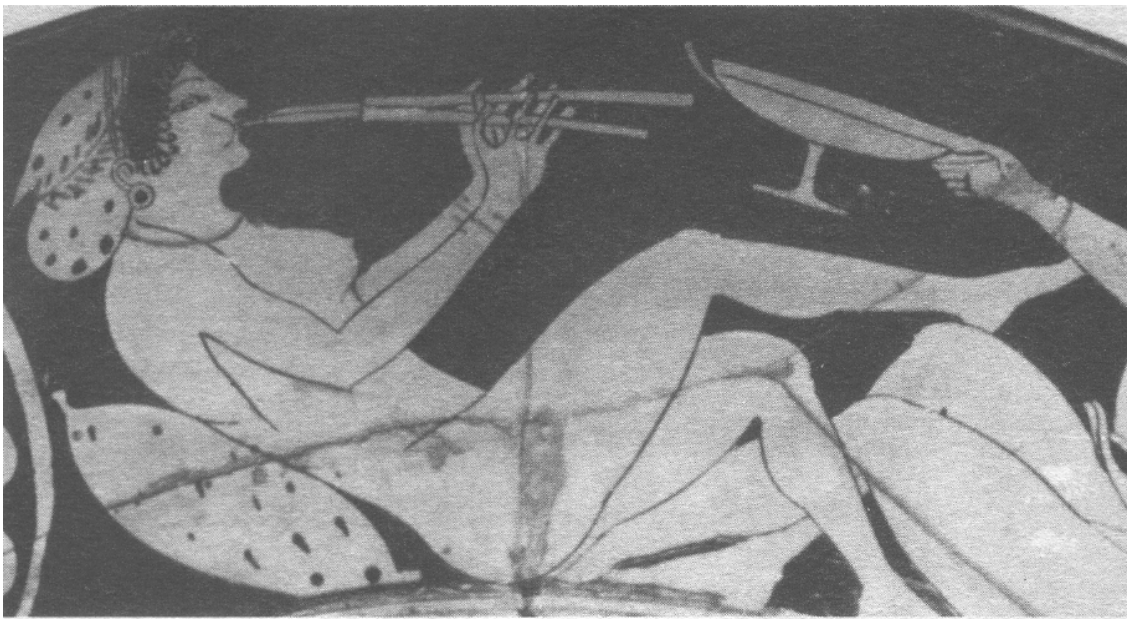
A lira e sua variante de maiores dimensões, a cítara, eram instrumentos de cinco e sete cordas. Mais tarde, chegaram a ter até onze cordas. Estes instrumentos foram trazidos para a Grécia da Ásia Menor e eram tocados para acompanhar o canto ou recitação de poemas ou em solos.

[30] *RAGUER,* Hilari. *Para Compreender os Salmos*, Pefácio.

Apolo – vaso grego[31]

O aulo era um instrumento de palheta simples ou dupla, muitas vezes com dois tubos. Tinha um timbre estridente e penetrante, e assossiava-se a um certo tipo de poema, o ditirambo, no culto de Dionísio. Acredita-se que o culto de Dioníso deu origem ao teatro grego.

[31] Music and Civilisation. The British Museum Yearbook 4 p. 76.



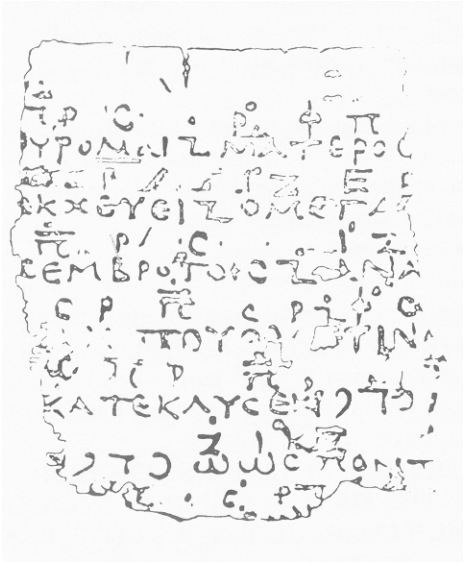
Mulher tocando aulo[32]

A maior parte dos exemplos de música grega que se tem hoje em dia provém de períodos relativamente tardios, ou seja, cerca de 200 a.C.

A escrita musical grega era composta de pequenos sinais grafados acima do texto, de maneira bem parecida com o texto massorético. Mas a escrita grega não era neumática; cada grau da escala tinha um sinal específico para representá-lo. Cada grau da escala era representado por uma letra do alfabeto grego.

Quanto aos aspectos técnicos, a música grega também se assemelhava à música hebraica: era monofônica, ou seja, uma melodia sem harmonia ou contraponto. Muitas vezes os instrumentos embelezavam a melodia cantada por um grupo de cantores, criando uma heterofonia. Além disso, a música grega era quase inteiramente improvisada. Estava sempre assossiada à palavra, à dança ou a ambas; sua melodia e seu ritmo estavam intimamente ligados à melodia e ao ritmo da poesia.

[32] Donald GROUT e Claude PALISCA. *História da Música Ocidental*, p. 18.



Escrita musical grega. Séc III-II a.C.[33]

As teorias musicais gregas compreendiam:

1 – as descrições sistemáticas dos modelos e dos materiais da composição musical, e

2 – as doutrinas sobre a natureza da música, o seu lugar no cosmos, os seus efeitos e a forma conveniente de usá-la na sociedade humana.

A palavra música, oriunda de *musa*, sugere que para os gregos a música era concebida como algo comum à todas as atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade.

Nos ensinamentos de Pitágoras e de seus seguidores, a música e a aritmética não eram disciplinas separadas; os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico. Assim, o sistema dos sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia. Platão expôs esta doutrina de forma mais completa e sistemática na *República* e no *Timeu*, onde também discorreu sobre o papel da música na educação do ser humano.

[33] HAÏK-VANTOURA, Suzanne. *The Music of the Bible Revealed*, p.54.

Dentro da concepção pitagórica da música como microcosmos, ou seja, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível, está a doutrina dos etos, que se refere às qualidades e efeitos morais da música. Nesta concepção, a música não era apenas uma uma imagem passiva do sistema ordenado do universo; e sim uma força capaz de afetar o universo, daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia. A música também produzia efeitos sobre a vontade e, conseqüentemente, sobre o caráter e a conduta dos seres humanos.

O modo como a música agia sobre a vontade foi explicado por Aristóteles[34] por meio da doutrina da imitação. A música, diz ele, imita diretamente, isto é, representa as paixões ou estados da alma – brandura, ira, coragem, temperança, bem como seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, ficamos imbuídos desta mesma paixão; e se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvirmos o tipo de música que desperta paixões ignóbeis, todo o nosso caráter tomará uma forma ignóbil. Em resumo, se ouvirmos música inadequada, tornar-nos-emos pessoas más; em contrapartida, se ouvirmos a música adequada, tenderemos a tornar-nos pessoas boas[35].

I.2.4 CRISTIANISMO

I.2.4.1 A IGREJA CRISTÃ PRIMITIVA

Algumas características da música da Grécia e das sociedades orientais-helenísticas do Mediterrâneo oriental foram absorvidas pela igreja cristã em seus dois ou três primeiros séculos de existência. Mas alguns aspectos da vida musical antiga foram rejeitados, como por exemplo a idéia de cultivar a música pelo prazer

[34] Cf. ARISTÓTELES. *Política*; PLATÃO. *Leis apud* GROUT e PALISCA. *História da Múisca Ocidental*, p. 20.
[35] PLATÃO. *República apud* GROUT e PALISCA. *História da Música Ocidental*, p. 21.

que ela proporciona. Tais aspectos foram considerados impróprios para a igreja, pois esta sentia a necessidade de desviar os convertidos de tudo o que os ligava ao seu passado pagão.

À medida que a igreja cristã primitiva se expandia de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, chegando à Africa e à Europa, ia acumulando elementos musicais provenientes de diversas regiões. Os mosteiros e igrejas da Síria tiveram um papel importante no desenvolvimento do canto dos salmos e hinos. Segundo Grout e Palisca[36], o canto dos hinos é a primeira atividade musical documentada da igreja cristã.

As igrejas orientais, na ausência de uma autoridade central forte, desenvolveram liturgias diferentes nas várias regiões. Algumas inferências podem ser feitas quanto aos primórdios da música religiosa no Oriente, embora não subsistam manuscritos anteriores ao século IX com a música usada nestes ritos orientais.

A prática musical bizantina deixou marcas no cantochão ocidental, particularmente na classificação do repertório em oito modos e num certo número de cânticos importados pelo Ocidente em momentos diversos entre os séculos VI e IX. As peças mais características da música medieval bizantina eram os hinos. Existem dois tipos principais de hinos: os *stichera* e os *kanones*. Os *stichera* eram cantados entre os versículos dos salmos normais do ofício. Um *kanon* era uma composição em nove partes, baseada nos nove cânticos ou odes da Bíblia; são eles:

1 – cântico de Moisés depois da passagem do Mar Vermelho, Ex 15, 1-19;

2 – cântico de Moisés antes de morrer, Dt 32, 1-43;

3 – cântico de Ana, 1Sm 2, 1-10;

4 – cântico de Habacuc, Hab 3, 2-19;

5 – cântico de Isaías, Is 26, 9-19;

[36] Cf. GROUT e PALISCA. *Op. cit.*, p. 36.

6 – cântico de Jonas, Jn 2, 3-10;

7 – cântico das três crianças, primeira parte, Dn 3, 26-45, 55-56;

8 - cântico das três crianças, segunda parte, Dn 3, 57-58;

9 – cântico da Virgem Maria, *Magnificat*, Lc 1, 46-55.

Os textos dos *kanones* bizantinos não eram criações inteiramente originais, mas sim colagens de frases estereotipadas. Do mesmo modo, suas melodias também não eram inteiramente originais; eram construídas segundo padrões melódicos pré-existentes, assim como as ragas hindus.

No Ocidente, assim como no Oriente, as igrejas locais eram, de início, relativamente independentes. Embora partilhassem, é claro, de uma ampla gama de práticas comuns, é provável, segundo Grout e Palisca[37], que cada região do Ocidente tenha recebido a herança oriental de forma ligeiramente diferente.

> Foi então que começou o uso de cantarem hinos e salmos como os orientais, a fim de que os fiéis não se acabrunhassem com o tédio e a tristeza. Esse uso subsiste até hoje e foi imitado pela maior parte das comunidades de fiéis, espalhados por todo o mundo.[38]

Essas diferenças originais combinaram-se com as condições locais particulares, dando origem a várias liturgias e corpos de cânticos distintos entre os séc. V e VIII. Com o passar do tempo, a maioria das versões locais desapareceu ou foi absorvida pela prática uniforme que tinha em Roma a sua autoridade central.

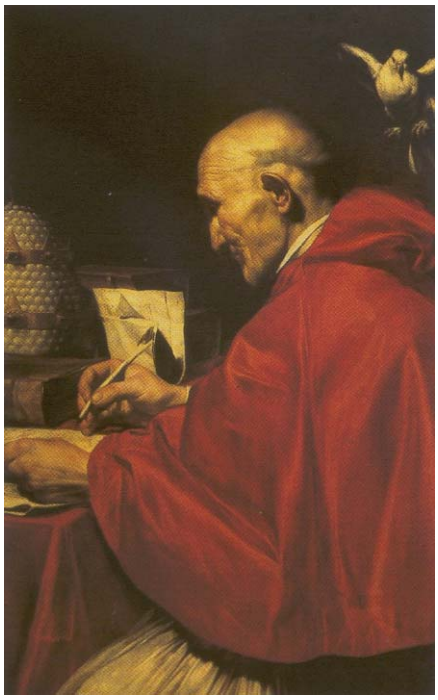
Durante o séc. VII e o princípio do séc. VIII, o controle da Europa Ocidental estava repartido entre os Lombardos, Francos e Godos, e cada uma destas divisões políticas tinha o seu repertório de cânticos. Na Gália, território que correspondia à França atual, havia o canto *galicano*, no sul da Itália, o

[37] *Ibid*. p. 37 e 38.
[38] AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, p. 248.

benaventino, em Roma, o *romano antigo*, na Espanha, o *visigótico* ou *moçárabe*, e na região de Milão, o *ambrosiano*. Mais tarde, a Inglaterra desenvolveu o seu próprio dialeto do canto gregoriano, chamado *sarum*, e que subsistiu do final da Idade Média até a Reforma Protestante.

O *cantochão*, ou *cantus firmus*, era constituído de uma única linha melódica, que oscilava para cima e para baixo, entre meio e dois graus, evitando saltos dramáticos, com quase todas as notas sustentadas por longo tempo e sem qualquer marcação de compasso, a não ser o ritmo natural da linguagem falada. Estes cantos, que estão na origem da música ocidental, não passavam de orações enfeitadas, nas quais se estabelecia para os sons vogais uma altura (diapasão) fixa. Eram as palavras, em vez dos tons, que deveriam ser mais importantes para os cantores.

O papa Gregório (590-604) regulamentou e uniformizou os cantos e, por isso, esse repertório recebeu o nome de *gregoriano*. Depois de Carlos Magno ter sido coroado, no ano de 800, como chefe do Sacro Império Romano, ele e seus sucessores procuraram impor o repertório gregoriano e suprimir os diversos dialetos do cantochão, como o céltico, o galicano, o moçárabe e o ambrosiano, mas não conseguiram eliminar por completo os usos locais. De 374 a 397 Santo Ambrósio foi bispo de Milão, o mais importante centro da igreja ocidental depois de Roma, a quem se deve a introdução da salmodia em responsório no Ocidente. O papa Gregório também propôs uma fundamental orientação sobre a música na igreja medieval. As partes musicais da liturgia foram delegadas a cantores treinados, e os responsos passaram a ser realizados pelos diáconos, porém o uso de instrumentos foi restringido até o advento da polifonia.



Papa Gregório[39]

Do séc. V ao séc. VII, muitos papas se empenharam na revisão da liturgia da música. A Regra de São Bento (c. de 520), conjunto de instruções determinando a forma de organizar um mosteiro, menciona um *chantre*, mas não indica quais eram os seus deveres. Nos séculos seguintes, porém, o *chantre* monástico tornou-se uma figura-chave do panorama musical, uma vez que era responsável pela organização da biblioteca e do *scritporium* e orientava a celebração da liturgia. No séc. VIII existia já em Roma uma *schola cantorum*, um grupo bem definido de cantores e professores incumbidos de formar rapazes e homens como músicos da igreja.

Segundo Grout e Palisca[40], os cânticos da igreja romana são um dos grandes tesouros da civilização ocidental. Constituem um dos mais antigos repertórios vocais ainda em uso no mundo inteiro e incluem algumas das mais notáveis realizações melódicas de todos os tempos. Ainda assim, seria um erro considerá-los puramente como música para ser ouvida em apreciação estética, pois não é possível separá-los do seu contexto e do seu propósito litúrgicos.

[39] Música Sacra. *História da Música Sacra*, p. 9.
[40] Cf. GROUT e PALISCA. *Op. cit.*, p. 42.

Os Padres da Igreja, responsáveis pela primeira tradução da Bíblia para o grego, a septuaginta, tinham a convicção de que o valor da música residia em seu poder de elevar a alma à contemplação das coisas divinas. Acreditavam firmemente que a música podia influenciar, para melhor ou para pior, o caráter de quem a ouvia. Os filósofos e os homens da Igreja da alta Idade Média não desenvolveram nunca a idéia de que a música podia ser ouvida tendo apenas em vista o gozo estético, o prazer que proporciona a combinação dos sons. Não negavam que o som da música era agradável, mas defendiam que todos os prazeres deviam ser julgados segundo o princípio platônico de que as coisas belas existem para nos lembrarem a beleza perfeita e divina.

> Amamos por acaso algo que não seja belo? (...) Se não tivessem harmonia e encanto, não seríamos atraídos.(...) O costume de cantar na igreja faz com que os espíritos mais fracos possam, através do prazer dos ouvidos, elevar-se na devoção. Quando às vezes sucede que a música me sensibilize mais do que a letra, confesso que peco e mereço castigo.[41]

Assim, as belezas aparentes do mundo que apenas inspiram o deleite egoísta, ou o desejo de posse, devem ser rejeitadas. Esta atitude está na origem de muitas das afirmações sobre a música que encontramos nos escritos dos Padres da Igreja, e, mais tarde, nos de alguns teólogos protestantes. Mais especificamente, essa filosofia determinava que a música fosse serva da religião. Só é digna de ser ouvida na igreja a música que por meio dos seus encantos abre a alma aos ensinamentos cristãos e a predispõe para pensamentos santos. Uma vez que os teólogos não acreditavam que a música sem letra pudesse produzir tais efeitos, excluíram, a princípio, a música instrumental do culto público, embora fosse permitido aos fiéis usar uma lira para acompanhar o canto dos hinos e dos salmos em suas casas e em reuniões informais.

[41] AGOSTINHO, Santo. *Op. cit.*, p.105 e 309.

> Quando estancamos o pranto de Adeodato, Evódio tomou o saltério e começou a cantar um salmo. Todos de casa respondiam: “Quero cantar a ti, Senhor, tua justiça e tua misericórdia”.[42]

Santo Agostinho estudando em seu aposento[43]

A exclusão de certos tipos de música dos serviços religiosos da igreja primitiva tinha também motivos práticos. As peças vocais mais elaboradas, os grandes coros, os instrumentos e a dança associavam-se, no espírito dos convertidos, aos espetáculos pagãos. Enquanto a sensação de prazer ligada a tais tipos de música não pôde ser transferida do teatro e da praça do mercado para a igreja, essa música foi objeto de uma grande desconfiança. Antes “ser surdo ao som dos instrumentos” do que entregar-se a esses “coros diabólicos” e essas “canções lascivas e pecaminosas”[44].

Boécio foi a autoridade mais respeitada e mais influente na Idade Média no domínio da música. A música, diz ele, é a disciplina que se ocupa de examinar

[42] AGOSTINHO, Santo. *Op. cit.*, p. 260.
[43] Música Sacra. História da Música Sacra, p. 9.
[44] Cf. Os Padres da Igreja. *Apud.* GROUT e PALISCA. *Op. cit.*, p. 43.

minuciosamente a diversidade dos sons graves e agudos por meio da razão e dos sentidos. Por conseguinte, o verdadeiro músico não é o cantor ou aquele que faz canções por instinto sem conhecer o sentido daquilo que faz, mas o filósofo, o crítico, aquele que apresenta a faculdade de formular juízos, segundo a especulação ou razão apropriadas à música, acerca dos modos e ritmos, dos gêneros das canções, das consonâncias, de todas as coisas respeitantes ao assunto.[45]

São duas as principais categorias dos serviços religiosos:

1 - os ofícios e

2 - a missa.

Os *ofícios* ou *horas canônicas* foram codificados pela primeira vez nas Regras de São Bento (c. 520). Embora sua recitação pública seja geralmente observada apenas nos mosteiros e em certas igrejas e catedrais, são celebrados todos os dias, em horas determinadas, sempre pela mesma ordem:

Matinas – antes do nascer do sol;

Laudas - ao alvorescer;

Primas – às 6 da manhã;

Terças – às 9 da manhã;

Sextas – ao meio-dia;

Nonas – 3 da tarde;

Vésperas – ao pôr do sol;

Completas – normalmente logo após as vésperas.

O *ofício*, celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas, compõe-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado *Antifonário*.

[45] Cf. BOÉCIO. *De Institutione Musica apud* GROUT e PALISCA. *História da Música Ocidental*, p. 47.

A *missa* é o serviço religioso mais importante da igreja católica. A palavra missa vem da frase que termina o serviço: *Ite, missa est* (Ide-vos, a congregação pode dispersar).

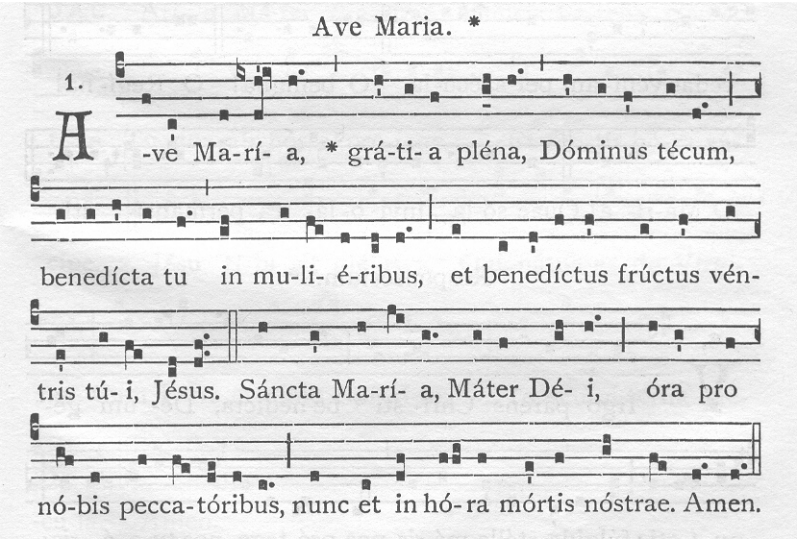
Na igreja católica, a forma plena, cerimonial, de celebrar a missa recebe o nome de *missa solene*, e inclui um bom número de peças cantadas por um celebrante, um diácono e um subdiácono, além do cantochão ou canto polifônico interpretado por um coro e/ou congregação. A *missa rezada*, ou *missa privada*, é uma versão abreviada e simplificada da missa, onde as palavras são ditas, e não cantadas.

Os textos de certas partes da missa são invariáveis; outros mudam conforme a época do ano ou as datas determinadas, festividades ou comemorações. As partes variáveis são chamadas de *próprio da missa* e compreendem: a coleta, a epístola, o evangelho, o prefácio, as orações do pós-comúnio e outras orações. Os principais momentos musicais do próprio da missa são: o intróito, o gradual, o aleluia, o trato, o ofertório e o comúnio. As partes invariáveis da missa são chamadas de *ordinário da missa*, e compreendem: o *kyrie*, o *glória*, o *credo*, o *sanctus*, o *benedictus* e o *agnus dei*. Estas partes são cantadas pelo coro, embora nos primeiros tempos do cristianismo fossem também cantadas pela congregação. Do séc XVI em diante, são estes os textos mais abordados pela polifonia.

A música para a missa, tanto para o próprio quanto para o ordinário, vem compilada num livro litúrgico chamado *Graduale*. O *Liber Usualis*, outro livro de música, contém uma seleção dos cânticos mais freqüentemente utilizados, tanto do *Antiphonale* como do *Graduale*. Os textos da missa e dos ofícios são compilados, respectivamente, no *Missal* e no *Breviário*.

A notação do cantochão é constituída de uma pauta de quatro linhas, uma das quais é designada por uma clave correspondente a dó ou fá. Estas claves não indicam alturas de som absolutas; são apenas relativas. As notas, chamadas de neumas, têm basicamente a mesma duração, independentemente da forma. Um neuma seguido de um ponto, tem sua duração duplicada. Dois ou mais neumas

em sucessão numa mesma linha ou espaço, quando correspondentes a uma única sílaba, são cantados como se estivessem ligados. Um traço horizontal por cima de um neuma significa que este deve ser ligeiramente prolongado. Os neumas devem ser lidos da esquerda para a direita, de maneira normal. O pequeno sinal que surge no fim de cada linha é uma orientação para indicar a posição da primeira nota da linha seguinte. Um asterisco no texto mostra onde o coro substitui o solista.



Notação musical gregoriana[46]

Segundo a forma como é cantado, o cantochão pode ser classificado como:

Antifonal - os coros cantam alternadamente,

Responsorial - a voz do solista alterna com o coro,

Direto - sem alternância.

Os cantos em que a maioria ou a totalidade das sílabas correspondem cada uma a uma respectiva nota são designados *silábicos*, enquantos os que se

[46] Donald GROUT e Claude PALISCA. *Op. cit.*, p. 55.

caracterizam por longas passagens melódicas sobre uma única sílaba são designados *melismáticos*.

Com o tempo, o registro vocal expandiu-se para notas mais altas e notas mais baixas, com as quais nem todos os cantores sabiam lidar. E então os cantos foram separados em duas ou mais linhas vocais (partes), idênticas de todas as maneiras, exceto por serem separadas por vários graus. As partes eram, em geral, divididas por meia oitava, formando intervalos considerados mais consonantes e "perfeitos". Essa maneira de cantar orações era chamada de *organum* e continuou a ser praticada durante centenas de anos. Mas, a partir do século XI, as parte individuais do *organum* começaram a seguir caminhos separados. A parte superior era, freqüentemente, composta de forma mais complexa do que as outras, com mais ornamentos. As partes superiores começaram a seguir sua própria linha melódica, algumas vezes movimentando-se em direções contrárias à voz mais grave. Mesmo asism, todas as vozes permaneciam sincronizadas pelas mesmas palavras, ou seja, todas as vozes cantavam o mesmo texto.

Apenas nos séculos XII e XIII ocorreu um desenvolvimento mais decisivo desse tipo de música. Particularmente na Catedral de Notre Dame, em Paris, um grupo de monges compositores, em especial *Leonin* e *Perotin*, escreveu música na qual as vozes ou as linhas melódicas saíam de sincronia e se movimentavam de forma independente por longas extensões de tempo, mas voltando alternadamete ao uníssono, como no estilo mais antigo. Para os ouvidos medievais, essa nova música soava revolucionária, e realmente era. O canto se tornara polifônico.

Embora essa polifonia dos primeiros tempos fornecesse a base para o sistema harmônico atual, não se pode dizer que os compositores já pensassem harmonicamente. Eles continuavam a abordar a música como sobreposição de melodias.

Neste período, coincidindo com a construção das igrejas góticas, o órgão de tubos rapidamente se desenvolveu. Este instrumento era usado com bastante

frequência para acompanhar o *órganum*, talvez por isso o mesmo nome.

No século XVI, a polifonia sacra foi questionada dentro do *Concílio de Trento* (1545 e 1563). As principais queixas diziam respeito ao seu espírito freqüentemente profano, evidenciado nas missas baseadas em *cantus firmus* profanos ou na imitação de chansons, e à complexa polifonia que impossibilitava a compreensão das palavras da liturgia. Além disso, houve quem criticasse o uso excessivo de instrumentos ruidosos na igreja e a pronúncia incorreta, a negligência e a atitude por vezes irreverente dos cantores. O Concílio não abordou quaisquer aspectos de caráter técnico: não foram especificamente proibidas nem a polifonia nem a imitação de modelos profanos.

I.2.4.2 PROTESTANTISMO

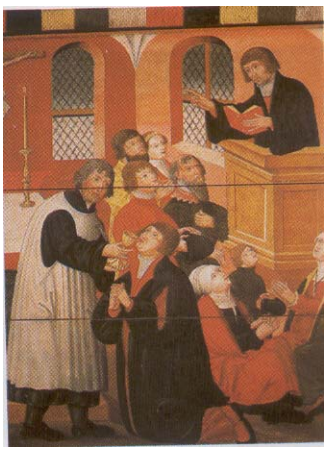
A partir da Reforma Protestate, a Igreja Luterana propôe um novo padrão musical a ser usado. Lutero era um amante da música, cantor e compositor de algum talento e grande admirador da polifonia franco-flamenga; acreditava profundamente no poder educativo e ético da música e desejava que toda a congregação participasse de alguma forma da música dos serviços religiosos. Os protestantes continuaram a cantar missas e motetos em latim e, em certos lugares, o latim perdurou na liturgia até o séc. XVIII.

A contribuição musical mais característica e mais importante da igreja luterana foi o hino estrófico cantado pela congragação, que em alemão se chamava *choral* ou *kirchenlied* (canção de igreja). O hino era composto essencialmente por um texto e uma melodia. Assim como a maior parte da música do séc. XVI derivou do cantochão, também grande parte da música luterana dos séculos XVII e XVIII derivou do coral.

Em 1524 foram publicadas quatro coletâneas de corais, e outras se seguiram em pouco tempo. Originalmente estas canções destinavam-se a ser cantadas pela congregação em uníssono, sem harmonização e sem acompanhamento. A notação indica a duração absoluta das notas, ou seja, as melodias são apresentadas em notação mensural precisa. Provavelmente os

corais eram cantados em notas de duração bastante uniforme, talvez com modificações sugeridas pelo fluir natural das palavras, e com uma pausa de duração indefinida na nota final de cada frase.

Muitas melodias corais eram de composição nova, mas ainda mais numerosas eram as que se baseavam, no todo ou em parte, em canções profanas ou sacras já existentes. Os compositores luteranos logo começaram a escrever composições polifônicas sobre os corais. Os arranjos polifônicos dos corais não se destinavam à congregação, mas sim ao coro.



Martinho Lutero pregando e dando a comunhão.[47]

Uma forma comum de interpretação dos corais consistia em alternar estrofes do coral cantadas pelo coro, às vezes dobrada por instrumentos, com estrofes cantadas em uníssono pela congregação, sem acompanhamento.

No séc. XVI, o canto ainda carecia de acompanhamento de instrumentos. A partir de 1600, impôs-se gradualmente o hábito de o órgão tocar todas as vozes enquanto a congregação cantava a melodia.

As igrejas calvinistas desencorajavam a complexidade musical. Assim, as melodias dos salmos raramente se expandiam para novas formas vocais e instrumentais e por isso têm um papel muito menos relevante na história geral da música.

[47] Música Sacra. *História da Música Sacra*, p. 32.

João Calvino (1509-1564) proibiu rigarosamente o canto de textos que não fizessem parte da Bíblia. Reescreveu o saltério em francês, na época em que morou em Estrasburgo, e destinou-o ao canto congregacional. Os salmos eram originalmente cantados em uníssono e sem acompanhamento nos serviços religiosos. Mas, para a devoção doméstica, compunham-se de versões a quatro vozes ou mais, com a melodia ora no tenor, ora no soprano.. Pouco a pouco, algumas das versões a quatro vozes começaram a ser também utilizadas no culto público.

João Calvino[48]

[48] *Ibid.*, p. 31.

Em Zurique, um calvinista chamado Huldreich Zwinglio (1523) suspeitou do poder “sedutor” da música e baniu da igreja todo tipo de música, artes visuais e iconografias, mandando pintar todas as paredes do templo de branco.

I.2.4.3 AS IGREJAS MODERNAS

Com o Concílio Vaticano II, ocorrido entre 1962 e 1965, o latim foi substituído pelas línguas vernáculas e, com isso, o cantochão praticamente desapareceu dos serviços regulares da igreja católica. Se bem que, em teoria, o latim continue a ser a língua oficial da igreja e o cantochão, sua música oficial, na prática os cânticos tradicionais têm sido, em grande medida, substituídos por música considerada própria para ser cantada por toda a congregação, com versões simplificadas das melodias mais familiares, canções de composição recente e experiências no campo dos estilos populares. Quando as melodias originais são adaptadas ao vernáculo, o caráter musical do canto fica inevitavelmente alterado, já que o texto conduz a melodia e o ritmo no cantochão.

Nos séculos seguintes, a música nas igrejas seguiu basicamente o mesmo curso. A igreja católica chegou a encomendar obras a compositores renomados de cada época; em sua grande maioria, no entanto, as grandes peças sacras escritas a partir deste momento não foram feitas para o uso nas igrejas.

Essa relação profunda da música com a religião, que determinava toda a atividade artístico-artesanal, só foi possível, segundo Marilena Chauí[49], pela ausência da autonomia das artes. E a autonomia das artes surgiu com a dessacralização de toda a cultura pelo modo de produção capitalista, que lançou todas as atividades humanas no mercado. Ao livrar-se do *valor de culto*, as obras de arte foram aprisionadas pelo *valor de mercado*.

Hoje em dia, com o advento das igrejas pentecostais e neo-pentecostais, nos deparamos com uma tentativa de usar “aquele” poder da música de suscitar paixões. No entanto, aquele estudo sistemático de música nas igrejas já não existe mais.

[49] Cf. CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*, p. 274.

Esta secularização se vê nas igrejas neo-pentecostais e no movimento carismáitico da igreja católica, onde cantar ou tocar é visto como um dom recebido do Espírito Santo. Assim sendo, o papa João Paulo II escreve em sua Carta aos Artistas, de 1999:

> o artista é capaz de produzir objetos, mas isso de per si não indica nada sobre as suas disposições morais. Neste caso, não se trata de plasmar-se a si mesmo, de formar a própria personalidade, mas apenas de fazer frutificar capacidades operativas, dando forma estética às idéias concebidas pela mente.

I.2.5 RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

Nas chamadas religiões afro-brasileira, os tambores são os instrumentos principais.

Os instrumentos de percussão, como os tambores, têm origem em tempos muito remotos, ora tocados por homens, ora por mulheres. Várias foram as civilizações que fizeram uso desse tipo de instrumento, como por exemplo a hebraica e a grega. Mas foram os africanos que fizeram dos tambores os principais instrumentos da religião. Na África, o atabaque é o instrumento sagrado por excelência.

O toque dos tambores pode ter um efeito hipnótico sobre as pessoas, tanto para quem executa quanto para quem ouve. Eles representam o lugar de trânsito de um mundo a outro.

O candomblé é um modo de vida, uma cultura, além de atuar também como uma terapia. No Brasil, os escravos trazidos da África continuaram encontrando no candomblé uma forma de poder praticar seus ritos e ensinar a seus filhos sua fé.

No som dos tambores, os praticantes desta religião encontram uma transformação anímica para os problemas da vida diária. É praticamente

impossível manter-se indiferente ao som dos tambores. Tradicionalmente, os atabaques são encontrados em três tamanhos diferentes, com afinações e nomes distintos. Há uma analogia dos três tambores com os três integrantes da Santíssima Trindade cristã, com os três graus básicos da Maçonaria ou as três cores primárias. São eles:

Chico – soprano

Repique – contralto

Piano – tenor ou barítono

Fernanda Bertinato e os tambores do Centro Cultural do Candomblé de São Paulo, SP [50]

[50] Foto tirada por Betina Schimit em maio de 2006.

Cada tambor tem seu toque próprio. Ao soarem juntos, os três instrumentos realizam a magia do candomblé.

Antigamente, eram quatro tambores, mas com o passar do tempo um deles foi deixado de lado.

Acredita-se que o tambor é o símbolo do centro do mundo e fala ao mais profundo de nosso ser. É o elo do universo, capaz de unir o céu, a terra e o inferno. Ao ser tocado, vivifica esta comunicação cósmica com as três regiões ao mesmo tempo. É por esse motivo que não é qualquer pessoa que pode tocar o atabaque, pois não é qualquer pessoa que é capaz de manejar esta comunicação cósmica.

Por meio do som do atabaque se consegue, também, uma comunicação com alguém que se encontra em outro plano. Tudo isso é provocado pela magia dos tambores.

Os negros trazidos da África para o Brasil para trabalhar como escravos acreditavam que, como haviam sido arrancados de seus lugares sagrados, podiam recriá-los com a magia dos tambores. Assim, o centro do mundo se transforma de um espaço objetivo a um subjetivo.

Em um relato, um tocador de atabaque diz que em pouco tempo de execução entra num estado de hipnose.[51] Diz que é capaz de ver e sentir tudo o que se passa dentro e fora dos tambores, porém não é capaz de sentir seu próprio corpo. Diz também que o som dos tambores é ensurdecedor e que ele demora alguns dias para recuperar a audição normal. Sente que seu corpo está ali, mas que, espiritualmente, está em outro lugar. O músico descreve esta situação como algo muito estranho, mas muito bonito.

[51] Cf. SANSON, Alfredo. El Tambor: entre el misticismo y la Ciência.

Por meio do relato acima, é possível constatar que o som dos tambores induz a um estado alterado de consciência. O ritmo é capaz de provocar hipnose tanto em quem toca quanto em quem ouve. Por esse motivo, os candomblecistas acreditam que os tambores têm alma.

Pode-se concluir que o som dos tambores provoca, em seu entorno, um centro de transformação, onde circula uma energia superior. E o espaço onde esta transformação opera é interior, individual. O som funciona aqui como um estímulo desencadeante de determinados estados psico-físicos. Assim, os tambores, como um símbolo, representam o centro do mundo, e cada viagem que fazemos a este espaço interior, voltamos modificados.

I.3 O SALTÉRIO DAVÍDICO E A MÚSICA

> Ao surgir nas primeiras sociedades e culturas, o artista era um mago (como o médico e o astrólogo), um artesão (como o oleiro, o marceneiro, o arquiteto, o pintor e o escultor) e um iniciado no ofício sagrado (como o músico e o dançarino). Era um mago porque conhecia os ministérios sagrados; era um artesão ou artífice porque fabricava os objetos e os instrumentos dos cultos; era um oficiante porque realizava o ritual por meio das palavras, gestos, sons e danças fixados pela tradição e pela autoridade religiosa. Era, na qualidade de mago, artífice e detentor de um ofício que realizava sua arte – ou seja, não era o que hoje chamamos de "artista", e sim um servidor religioso. Sua arte, por ser parte inseparável do culto e do ritual, não se efetuava segundo a vontade individual do artista, isto é, não provinha da liberdade criadora do técnico-artesão, mas exigia que ele respeitasse e conservasse as mesmas regras e normas e os mesmos procedimentos para a fabricação dos gestos e linguagens nos rituais, pois tanto os objetos como os gestos e palavras haviam sido ensinados ou indicados pelos deuses.
>
> O artífice iniciava-se nos segredos das artes ou técnicas recebendo uma educação especial, tornando-se um *iniciado em mistérios*. Aprendia a conhecer a matéria-prima preestabelecida para o exercício de sua arte, a usar utensílios e

instrumentos preestabelecidos para a sua ação, a realizar gestos, pronunciar palavras, utilizar cores, manipular ervas segundo um receituário fixo e secreto, conhecido apenas pelos iniciados. O artista era, portanto, oficiante de cultos e fabricador dos objetos e gestos dos cultos. Seu trabalho nascia de um dom dos deuses (que deram aos humanos o conhecimento do fogo, dos metais, das sementes, dos animais, das águas, dos ventos, etc.) e era um dom humano *para* os deuses.

Mesmo quando, historicamente, várias sociedades (como a grega, a romana, a cristã) operam uma divisão social em que os detentores da autoridade religiosa realizam os cultos, mas já não fabricam os instrumentos, os objetos e os locais dos cultos, é mantida a relação entre a atividades dos artistas ou artesãos e a religião. É na qualidade de servidores da autoridade religiosa que estes são encarregados de tecer os vestuários, fabricar as jóias, produzir os objetos e os instrumentos, construir os lugares dos cultos, erguer altares, esculpir ou pintar as figuras dos deuses e de seus representantes, produzir as músicas, realizar as danças. As grandes obras de arte das sociedades antigas e da sociedade cristã medieval, assim como da cultura judaica e da cultura islâmica são religiosas. Templos, catedrais, palácios, cálices, taças, mantos, túnicas, chapéus, colares, pulseiras, anéis, estátuas, quadros, músicas e instrumentos musicais, gravuras e ilustrações de manuscritos - tudo isso era encomendado pela autoridade religiosa e pelos oficiantes dos cultos, que estabeleciam as regras da fabricação, determinavam os materiais e as formas, as cores, os ritmos, os movimentos, os sons.[52]

A expressão por meio da música sempre foi universal, mas, diferentemente da Babilônia e do Egito, Israel, durante a época nômade (cerca de 2000 a 1000 a. C.), não possuia músicos ou dançarinos profissionais. Todo mundo praticava música, cantava, tocava e dançava durante as atividades cotidianas. Depois do êxodo do Egito e da travessia do Mar Vermelho, Moisés entoou a canção sagrada para glorificar o Senhor, e todos se juntaram à voz do líder e, Míriam, sua irmã, liderou as mulheres no coro de resposta. Quando Saul e Davi retornaram da

[52] CHAUÍ, Marilena. *Op. cit.*, p. 273 e 274.

vitoriosa batalha contra os filisteus, encontraram as mulheres cantando, dançando e tocando. Eles ainda expressaram alegria e tristeza impulsivamente com todos os meios do corpo; sua música ainda exultava e lamentava; vinda de corações inspirados, inspirava o coração de outros. A música extinguia os demônios da alma de Saul quando Davi tocava para ele, e o êxtase musical tomava posse dos videntes de modo que o espírito de Deus descia sobre eles e eles faziam suas profecias.

As representações artísticas fornecem-nos base para a investigação dos instrumentos musicais da Mesopotâmia e Egito, mas o contrário se dá quando estudamos os instrumentos hebraicos. Existem poucos relevos e pinturas para consultarmos e compreendermos a natureza dos poucos instrumentos citados na Sagrada Escritura.

Mosiaco romano do séc. I.[53]

[53] Música Sacra. *História da Música Sacra*, p. 3.

Moedas do tempo da revolta de Bar Kochbá contra o imperador Adriano (132-135 a. C.) que representam algumas liras e oboés são muito tardias para nos dar alguma informação sobre os instrumentos bíblicos. A etimologia e as poucas referências bíblicas e talmúdicas constituem as fontes primárias de pesquisa.

Os levitas dançavam, cantavam e tocavam para seu Deus, com instrumentos de cordas, sopros e percussão. Também acreditavam no poder mágico da música, como mostra o episódio relatado em 1Sm 16, 14-23, em que Davi cura a loucura de Saul tocando sua harpa, ou ainda outro relatado em Jo 6, 12-20, no qual o som das trombetas e a vozearia derrubam as muralhas de Jericó.

> Que mais é o Saltério, senão o instrumento espiritual com que o homem inspirado faz repercutir na terra a doçura das melodias celestiais, como quem pulsa a lira do Espírito Santo?[54]

O Saltério, considerado a "verdadeira oração de Israel" e também dos primeiros cristãos, é visto, teologicamente, como uma ascensão do desejo de salvação, da união plena do povo com Deus. Tem como objetivo comunicar as vivências e emoções nas quais intervém a pessoa com todas as suas circunstâncias. Os salmos podem ser vistos como um caminho a ser seguido e ao mesmo tempo como um diálogo com Deus. Eles falam, ao mesmo tempo, para o povo e pelo povo. Constituem um microcosmo da Bíblia Hebraica, um livro de louvor escrito em forma de poemas, e não se pode desconsiderar que a poesia hebraica é constituída de *paralelismos*[55], *aliterações*[56] e *paronomásias*[57], o que implica um estudo do ritmo e do som das palavras e seus desdobramentos. Assim como todo poema, os salmos falam por metáforas, ou seja, falam além das palavras. Estes poemas, segundo a literatura levítica, deviam ser cantados com

[54] Santo Ambrósio, em Comentário ao Salmo 1
[55] Consiste em dizer algo duas vezes de formas diferentes, repetindo o que já foi dito com outras palavras.
[56] Consiste na repetição de fonemas, sobretudo consonantais, que contribuem para a extrutura e a expressividade do verso.
[57] Uso de palavras semelhantes no som e diferentes no sentido.

acompanhamento de instrumentos de cordas (*kinor* e *nevel*), de sopros (*shofar*, *ugav*) e percussão (*tof*).

Quando a Bíblia teve sua primeira tradução para o grego, também chamada de septuaginta, o *kinor* e o *nevel* foram, na maioria das vezes, traduzidos como psalterio, que era um instrumento de cordas grego. Daí o uso recorrente do nome Psalterio, ou Saltério, em português, para designar o livro bíblico.

No período abordado por esta pesquisa, a época do Segundo Templo de Jerusalém, a música vocal, com texto religioso, era quase sempre acompanhada por instrumentos (cordas, sopros e percussão). A música era instrumentalizada de acordo com o caráter de cada salmo, a fim de intensificar a mensagem, e com a ocasião para a qual era feito. Era uma comunhão perfeita da arte com os instrumentistas, os próprios levitas, que expressavam, por meio da música, os sentimentos ligados ao texto dos salmos. Para ilustrar o fato da música ter um papél importante na vida religiosa dos hebreus, podemos citar o salmo 81, 3-4:

Elevai a música, soai o *tof*,

O *kinor* e o *nevel*;

Soai o *shofar* pelo novo mês,

Na lua cheia, no dia da nossa festa.

Ou ainda o salmo 150, 3-6:

Louvai-o com toque de *shofar*,

Louvai-o com *nevel* e *kinor*;

Louvai-o com dança e *tof*,

Louvai-o com cordas e *ugab*;

Louvai-o com *selslim*,

Louvai-o com *selsle* teruah!

Todo ser que respira louve a Iahweh!

Os levitas, membros da tribo de Levi, eram os sacerdotes responsáveis pela celebração litúrgica e pela interpretação musical dos salmos. Eram em sua maioria músicos profissionais, incluindo compositores, cantores e instrumentistas. Tinham direito a um dízimo próprio e habitavam as cidades levíticas, sem territoriedade; alguns moravam dentro do próprio Templo de Jerusalém e outros nos arredores, como descrito em 1Cr 9, 33:

> Eis os cantores, chefes de famílias levíticas. Moravam nas dependências do Templo, livres de outras funções, pois estavam em serviço dia e noite.

Depois da destruição do Templo, no ano de 70 d.C., os membros das famílias levíticas (que normalmente ainda hoje levam o sobrenome Levi ou uma de suas variantes) não tinham mais nenhuma função cultual.

Os levitas eram considerados capazes de revelar o próprio ser de Deus por meio da transcendência. Primeiro experimentavam esta transcendência com sua música e então compartilhavam-na com os fiéis por meio da liturgia. Sua musicalidade foi descrita nos 150 salmos que constituem o Saltério. Os salmos foram escritos na época pós-exílica[58], em que o povo, privado de sua independência política, gozava ainda de certa autonomia reconhecida pelo dominador persa: vivia sob a direção dos sacerdotes, segundo as normas da lei de Moisés. O Templo e suas festividades eram o centro da vida daquela comunidade e a música era parte fundamental do culto. A importância da música, em especial a música instrumental, no culto levítico pode ser exemplificada pelo Salmo 49,5: "sobre o *kinor* resolvo meu enigma."

[58] Como referência sobre a cronologia e data dos Salmos foi usada a Bíblia de Jerusalém e The Psalms in Israel's Worship, de Sigmund Mowinckel, editado em Oxford pela Basil Blackwell, em 1962

O Salmo 137, 2-4 ilustra essa época pós-exílica e mostra qual o instrumento usado para acompanhar um canto meditativo, melancólico e carregado de saudade:

Nos salgueiros que ali estavam
Penduramos nossos kinnorot.
Lá, os que nos exilaram
Pediam canções,
Nossos raptores queriam alegria:
“Cantai-nos um canto de Sião!”
Como poderíamos cantar
Um canto de Iahweh
Numa terra estrangeira?

A música exprime o inefável e, por isso, em praticamente toda a história da humanidade foi usada como meio de manifestação da religiosidade, dos povos mais primitivos aos atuais. Por meio da música, o povo hebreu exprimia seus desejos, medos, alegrias e esperanças.

O Salmo 47 mostra claramente a importância da música, em especial a música instrumental. Ela é mostrada como algo necessário e sublime, capaz de unir o homem a Deus.

Tocai para o nosso Deus, tocai,

Tocai para o nosso Rei, tocai!

Pois o rei de toda a Terra é Deus:

Tocai música para mostrá-lo!

Em outros momentos a música é capaz de produzir efeitos catárticos, assim

como os tambores do candomblé, levando tantos os ouvintes quanto os músicos ao êxtase, se imaginamos a qualidade e a potência sonora capaz de ser realizada conforme esta passagem de 1Cr 23, 3-5:

> Foi feito um recenseamento dos levitas, de trinta anos para cima. Contados um por um, seu número foi de trinta e oito mil homens; vinte e quatro mil dentre eles presidiram os ofícios da casa de Iahweh, seis mil eram escribas e juízes, quatro mil porteiros e quatro mil louvavam a Iahweh com os instrumentos que Davi tinha feito para esse fim.

Ou ainda, como relatado em 1Cr 13, 8:

> Davi e todo o Israel dançavam diante de Deus com todas as suas forças, cantando ao som dos *nevalim, kinorot, mitsiltaim* e *hasoserot*.

Outra fato importante percebido nos relatos musicais do Saltério é que o *tof*, instrumento de percussão descrito aqui no Capítulo I, era quase que exclusivamente tocado por mulheres. O Salmo 68, 26 - 27:

> Os cantores à frente, atrás os músicos,
>
> No meio as jovens, soando *tof*.
>
> Em coros, eles bendizem a Deus:
>
> É Iahweh, desde a origem de Israel.

Esta liturgia levítica é uma revelação da transcendência de Deus. Como os levitas viviam em comunhão com Deus, podem ser considerados justos por excelência.

> A celebração litúrgica é a manifestação pública da força libertadora do SAGRADO na integração e na constituição de um POVO.[59]

Teologicamente, o Livro dos Salmos é a grande experiência de Deus, da vida vivida em comunidade na liturgia do Templo de Jerusalém. Os 150 salmos são apresentados como ascensão do desejo, o que significava para os hebreus a união plena com Deus; trata-se de uma busca constante do Deus transcendente, e por isso cada salmo pode ser considerado uma experiência mística[60], fornecendo elementos para penetrarmos na essência de Deus, da fecundidade e da vida. Viver os salmos significa descobrir o sorriso de Deus.

> O canto das salmos mostra a vitalidade da liturgia que se celebra no Templo. Os salmos, com sua longa história, apresentam-se como a memória e o louvor dos pobres, na esperança do Deus que vem. Os agentes da liturgia são cantores e liturgistas que, através do canto, reúnem o povo para celebrar a realeza em favor de seu povo libertado. O canto dos salmos é expressão de uma liturgia profética.[61]

A partir da exegese de Samuel Terrien,[62] cada salmo expressa uma situação específica da vida do justo, e o Livro dos Salmos, como um todo, é estudado como um livro dividido em cinco partes, ou cinco pequenos livros, a partir de um prólogo:

---

[59] GORGULHO, Gilberto e ANDERSON, Ana Flora. *A Força Libertadora do Sagrado*, São Paulo, 2004.
[60] Mística é uma busca incessante por Deus. A experiência mística não tolera mediocridade nem superficialidade.
[61] GORGULHO, Gilberto e ANDERSON, Ana Flora. *Op. cit.*
[62] Exegeta judeu francês radicado nos Estados Unidos. Em *Comentário dos Salmos*, publicado em Nova York pela editora Duble Day, em 2003, propõe uma nova visão exegética do saltério.

Prólogo: Salmos 1 e 2

Livro 1: Salmos 3 a 41

Livro 2: Salmos 42 a 72

Livro 3: Salmos 73 a 89

Livro 4: Salmos 90 a 106

Livro 5: Salmos 107 a 150

Segundo esta exegese, cada um destes pequenos livros trata de um assunto em especial, sendo que a vida do justo é apresentada num crescimento contínuo:

Livro 1: Desejo de Salvação

Livro 2: Desejo de Deus

Livro 3: Paradoxo da Crise

Livro 4: Fragilidade Humana

Livro 5: Grande Aleluia

II. OS INSTRUMENTOS DE CORDAS, SOPRO E PERCUSSÃO NO SALTÉRIO DAVÍDICO

O estudo dos instrumentos musicais citados na Bíblia ainda não é nada comum em nosso país. Sabemos da existência de vários instrumentos, que são de cordas, sopro e percussão, mas as traduções da Bíblia para o português não são muito claras ao referir-se a esses instrumentos, chegando às vezes, a ser contraditórias, como por exemplo no Salmo 9,1, traduzido assim:

"Do mestre de canto. Para oboé e harpa. Salmo. De Davi", pela Bíblia de Jerusalém, Paulus, 1998 ;

"Ao regente do coro: som forte; para o solista. Salmo de Davi", pela Bíblia Sagrada, Edição da Família, Vozes, 2002; e

"Ao regente do coro: adaptado a 'Mutela-bem'- Salmo de Davi", pela Bíblia Sagrada, versão da tradução de João Ferreira de Almeida, Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

Ou no Salmo 57, 9, assim traduzido:

"Desperta, glória minha, desperta cítara e harpa", pela Bíblia de Jerusalém ; Paulus, 1998 ;

"Desperta minha alma! Harpa e cítara despertai!" pela Bíblia Sagrada, Edição da Família, Vozes, 2002; e

"Desperta, minha alma; despertai alaúde e harpa" pela Bíblia Sagrada, versão da tradução de João Ferreira de Almeida, Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

Ou ainda, no Salmo 68, 26, assim traduzido:

“Os cantores à frente, atrás os músicos, no meio as jovens, soando tamborins”, pela Bíblia de Jerusalém ; Paulus, 1998 ;

“À frente os cantores, atrás os músicos; no meio as moças tocando pandeiros”, pela Bíblia Sagrada, Edição da Família, Vozes, 2002; e

“Iam na frente os cantores, atrás os tocadores de instrumentos, no meio as donzelas que tocavam adufes”, pela Bíblia Sagrada, versão da tradução de João Ferreira de Almeida, Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

Até mesmo para aqueles que têm acesso à língua hebraica não é clara a natureza dos instrumentos citados, visto que eles se perderam com a destruição do Templo de Jerusalém pela invasão romana. Hoje em dia, nas sinagogas ortodoxas, os cantos são realizados à capela, ou seja, são cantados sem acompanhamento instrumental, e somente na celebração de Ano Novo, o *shofar*, instrumento de sopro citado na Bíblia, é tocado em um momento especial do culto. Já nas sinagogas mais modernas, como a da Congregação Israelita Paulista (CIP), os cantos são acompanhados por um órgão, e em geral o organista é um músico profissional, podendo ser judeu ou não. Outros instrumentos não podem fazer parte do serviço religioso. O *shofar* também é tocado nas celebrações de Ano Novo das sinagogas mais liberais.

Neste capítulo será apresentado uma relação com todas as referências musicais escritas no Saltério Davídico e nos Livros das Crônicas, que são livros cujo objetivo é relatar a história do reino de Judá, mostrando Davi como fundador do culto levítico em jerusalém. O Primeiro Livro das Crônicas relata uma longa genealogia, partindo de Adão e chegando a Davi, considerado pelos cronistas o centro da história. Davi prepara a Tenda da Reunião para o culto que ele mesmo organizou, realiza o translado da Arca e nomeia levitas específicos para cada função, incluindo a manutenção dos instrumentos musicais e a regência do coro.

Aqui será apresentada a tradução conforme a Bíblia de Jerusalém, como exemplo em português, comentada em notas segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade, que apresenta explicações bastante contundentes do exegeta frances Édouard Dhorme. Como as traduções da Bíblia para o português apresentam

instrumentos diferentes para o mesmo termo hebraico, será relatado o nome original do instrumento.

Logo após relação das referências musicais, será feita uma identificação e descrição de todos os instrumentos musicais mencionados nos salmos. As indicações musicais presentes no primeiro versículo de alguns salmos serão discutidas no ítem 4 deste mesmo capítulo.

II.1 RELAÇÃO DAS REFERÊNCIAS MUSICAIS NO LIVRO DOS SALMOS

Salmo 3: 1 Salmo de Davi. Quando fugia de seu filho Absalão.

5 Em voz alta eu grito a Iahweh

Salmo 4: 1 Do mestre de canto[63]. Com instrumentos de corda. Salmo. De Davi.

Salmo 5: 1 Do mestre de canto. Para flautas[64]. Salmo. De Davi.

Salmo 6: 1 Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Sobre a oitava. Salmo. De Davi.

Salmo 7: 1 Lamentação. De Davi. Ele a cantou para Iahweh, a propósito de Cuch, o benjaminita[65]

18 Eu agradecerei a Iahweh a sua justiça, quero tocar[66] ao nome do Altíssimo

Salmo 8: 1 Do mestre de canto. Sobre a... de Gat[67]. Salmo. De Davi.

---

[63] Do hebraico *manasseah*, o que dirige.
[64] Com instrumentos de sopro, na Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade. Em hebraico é *nehiloth*, que deriva de *halil*, uma flauta.
[65] Segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade, Confissão, do hebraico *higgayon*, que Davi cantou a Yahweh a propósito de Cuch, o beijaminita. Cuch é o mensageiro que anunciou a Davi a morte de Absalão. Contudo, o epíteto "benjaminita" sugere antes um inimigo de Davi.
[66] Do hebraico *zamar* , que pode ser traduzido como salmodiar, tocar um instrumento (de cordas) ou cantar com acompanhamento instrumental.

Salmo 9: 1 Do mestre de canto. Para oboé[68] e harpa[69]. Salmo. De Davi.

3 Eu me alegro e exulto em ti, e toco a teu nome, ó Altíssimo!

12 Tocai para Iahweh, que habita em Sião; narrai entre os povos as suas façanhas

Salmo 11: 1 Do mestre de canto. De Davi.

Salmo 12: 1 Do mestre de canto. Para instrumentos de 8 cordas[70]. Salmo. De Davi.

Salmo 13: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 14: 1 Do mestre de canto. De Davi.

Salmo 16: 1 À meia voz[71]. De Davi.

Salmo 18: 1 Do mestre de canto. De Davi, servo de Iahweh, que dirigiu a Iahweh as palavras deste cântico, quando Iahweh o libertou de todos os seus inimigos e da mão de Saul.

50 Por isso eu te louvo entre as nações, Iahweh, e toco em honra de teu nome.

Salmo 19: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 20: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 21: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

---

[67] Segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade: "Sur la gittite" ("Para *gittit*"). A Bíblia de Jerusalém apresenta Gat como uma possível harpa ou uma melodia de origem filistéia. A Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade afirma que "Para gittit" é uma "indicação de um instrumento musical", mas lembra que a Septuagenta liga o hebraico *gittit* a *gat*, no significado de "prensa de vinho", e que o termo pode referir-se também à vila filistéia de Gat.

[68] "Em surdina", segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade. O termo original, traduzido ora como "oboé", ora como "em surdina", é *alamot*,que literalmente quer dizer donzela.

[69] Segundo a Bíblia de Jerusalém, o hebraico pode ser traduzido literalmente como "sobre a ária de morrer para o filho".

[70] Segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade: "À oitava."

[71] Segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade: "À meia-voz." Diz a publicação: "O termo técnico *miktan* reaparece nos títulos dos Salmos 56 e 60. Conforme o significado do assírio-babilônio *katamu*, 'cobrir', empregado no sentido de 'cerrar' os lábios, vemos na indicação *miktan* a ação de salmodiar à meia-voz, lábios cerrados."

14 Levanta-te com força, Iahweh! Nós cantaremos e tocaremos ao teu poder.

Salmo 22: 1 Do mestre de canto. Sobre “A corça da manhã”[72]. Salmo. De Davi.

Salmo 27: 6 Agora minha cabeça se ergue sobre os inimigos que me cercam; sacrificarei em sua tenda sacrifícios de aclamação. Cantarei, tocarei em honra de Iahweh!

Salmo 30: 1 Salmo. Cântico para a dedicação da casa. De Davi.

5 Tocai para Iahweh, fiéis seus, celebrai sua memória sagrada

12 Transformaste o meu luto em dança,

Tiraste meu pano grosseiro e me cingiste de alegria.

13 Por isso meu coração te cantará sem mais se calar.

Iahweh, meu Deus, eu te louvarei para sempre.

Salmo 31: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 32: 7 Tu és um refúgio para mim,

Tu me preservas da angústia

E me envolves com cantos de libertação.

Salmo 33: 2 Celebrai a Iahweh com *kinor*,

Tocai-lhe o *nevel asor*;

3 Cantai-lhe um cântico novo,

Tocai com arte na hora da ovação!

Salmo 35: 27 Cantem e fiquem alegres os que desejam minha justiça, e digam constantemente: “Iahweh é grande! Ele deseja a paz ao meu servo!”

Salmo 36: 1 Do mestre de canto. Do servidor de Iahweh. De Davi.

Salmo 39: 1 Do mestre de canto. De Iedutum. Salmo. De Davi.

[72] Segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade e a Bíblia de Jerusalém, trata-se de um canto baseado em uma ária profana chamada “corsa da manhã”.

Salmo 40: 1 Do mestre de canto. De Davi. Salmo.

4 Pôs em minha boca um cântico novo,

Louvor ao nosso Deus;

Muitos verão e temerão

E confiarão em Iahweh.

Salmo 41: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 42: 1 Do mestre de canto. Poema. Dos filhos de Coré.

9 De dia Iahweh manda o seu amor,

E durante a noite

Eu cantarei uma prece

Ao Deus da minha vida.

Salmo 43[73]: 4 Eu irei ao altar de Deus,

Ao Deus que me alegra.

Vou exultar e celebrar-te com o *kinor*

Ó Deus, o meu Deus

Salmo 44: 1 Do mestre de canto. Dos filhos de Coré. Poema.

Salmo 45: 1 Do mestre de canto. Sobre a ária "Os lírios". Dos filhos de coré. Poema. Canto de amor.[74]

Salmo 46: 1 Do mestre de canto. Dos filhos de Coré. Com oboé[75]. Cântico.

Salmo 47: 1 Do mestre de canto. Dos filhos de Coré. Salmo

2 Povos todos, batei palmas, aclamai a Deus com gritos alegres!

[73] O Salmo 43 é continuação do Salmo 42.
[74] Confome alguns, este Salmo poderia ter sido canto profano para as núpcias de rei israelita, Salomão, Jeroboão II ou Acab. Mas as tradições judaica e cristã o interpretam com referências às núpcias do Rei-Messias com Israel, e a liturgia por sua vez estende a alegoria, aplicando-a a Nossa Senhora. O poeta dirige-se primeiramente ao Rei-Messias, aplicando-lhe os atributos de Iahweh e de Emanuel, depois à rainha.
[75] "Em surdina", segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade. O termo hebraico é *alamot*.

6 Deus sobe por entre ovações,

Iahweh, ao clamor do *shofar*,

7 Tocai para o nosso Deus, tocai,

Tocai para o nosso Rei, tocai!

8 Pois o rei de toda a Terra é Deus:

Tocai com maestria!

9 Deus é rei acima das nações,

Senta-se Deus em seu trono sagrado.

Salmo 48: 1 Cântico. Salmo. Dos filhos de Coré.

Salmo 49: 1 Do mestre de canto. Dos filhos de Coré. Salmo.

5 Inclino meu ouvido a um provérbio

E com o *kinor* resolvo meu enigma.

Salmo 50: 1 Salmo. De Asaf.

Salmo 51: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

10 Faze-me ouvir o júbilo e a alegria,

E dancem os ossos que esmagaste.

Esconde a tua face dos meus pecados

E apaga minhas iniquilidades todas.

Salmo 52: 1 Do mestre de canto. Poema. De Davi.

Salmo 53: 1 Do mestre de canto. Para a doença[76]. Poema. De Davi.

Salmo 54: 1 Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Poema. De Davi.

Salmo 55: 1 Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Poema. De Davi.

Salmo 56: 1 Do mestre de canto. Sobre "A opressão dos príncipes distantes"[77]. De Davi. À meia voz. Quando os filisteus o prenderam em Gat.

[76] "Em coro", segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade.

Salmo 57: 1 Do mestre de canto. “Não destruas”. De Davi. À meia voz. Quando fugia de Saul, na caverna.

8 Meu coração está firme, ó Deus,

Meu coração está firme;

Quero cantar e tocar para ti!

9 Desperta, glória minha[78],

Desperta, *kinor* e *nevel*,

Vou despertar a aurora!

Salmo 58: 1 Do mestre de canto. “Não destruas”. De Davi. À meia voz

4 Os ímpios se desviaram desde o seio materno,

Desde o ventre já falam mentiras;

5 Têm veneno como veneno de serpente, são como víbora surda, que tapa os ouvidos

6 Para não ouvir a voz dos encantadores,

Do mais hábil em praticar encantamentos.

Salmo 59: 1 Do mestre de canto. “Não destruas”. De Davi. À meia voz. Quando Saul mandou vigiar sua casa, para o matar[79].

18 Ó força minha, tocarei para ti,

Porque foste uma fortaleza para mim,

Ó Deus, a quem amo!

Salmo 60: 1 Do mestre de canto. Sobre “O lírio é o preceito”. À meia voz. De Davi. Para ensinar.

Salmo 61: 1 Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. De Davi.

---

[77] “A pomba dos deuses distantes”, segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade.
[78] Do hebraico *nefesh*, o mais profundo do ser.
[79] Segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade, trata-se de uma alusão a 1Sm 19,2

9 Assim tocarei ao teu nome sem cessar,

Dia por dia cumprindo meus votos.

Salmo 62: 1 Do mestre de canto... Iedutum. Salmo. De Davi.

Salmo 63: 5 Eu me saciarei como de óleo e gordura,

E com alegria nos lábios minha boca te louvará.

Salmo 64: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 65: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi. Cântico.

14 Clama-se[80], cantam-se hinos.

Salmo 66: 1 Do mestre de canto. Cântico. Salmo.

Aclamai a Deus, terra inteira,

2 Cantai a glória do seu nome,

Dai glória ao seu louvor.

3 Dizei a Deus:"Quão terríveis são tuas obras!"

Por causa do teu imenso poder

Teus inimigos te adulam;

4 A terra se prostra à tua frente,

Cantando salmos a ti, cantando ao teu nome!

Salmo 67: 1 Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Salmo. Cântico.

Salmo 68: 1 Do mestre de canto. De Davi. Salmo. Cântico.

26 Os cantores à frente, atrás os músicos,

No meio as jovens, soando *tof*.

27 Em coros, eles bendizem a Deus:

É Iahweh, desde a origem de Israel.

[80] Lit.: "eles aclamam, até mesmo cantam".

33 Cantai a Deus, reinos da terra,

Tocai para o Cavaleiro dos céus, os céus antigos.

Salmo 69: 1 Do mestre de canto. Sobre a ária “Os lírios”. De Davi.

31 Louvarei com um cântico o nome de Deus,

E o engrandecerei com ação de graças;

32 Isto agrada a Iahweh mais que um touro,

Mais que um novilho com chifres e cascos.

Salmo 70: 1 Do mestre de canto. De Davi. Para comemoração.

Salmo 71: 22 Quanto a mim, eu te celebrarei com com o *nevel*,

Por tua verdade, meu Deus;

Tocarei *kinor* em tua honra,

Ó santo de Israel!

Salmo 73: 1 Salmo. De Asaf.

Salmo 74: 1 Poema. De Asaf.

Salmo 75: 1 Do mestre de canto.”Não destruas”. Salmo. De Asaf. Cântico.

10 Quanto a mim, anunciarei para sempre,

Tocarei para o Deus de Jacó.

Salmo 76: 1 Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Salmo. De Asaf. Cântico.

Salmo 77: 1 Do mestre de canto... Iedutum. De Asaf. Salmo.

2 A Deus a minha voz: eu grito

A Deus a minha voz: ele me ouve!

Salmo 78: 1 Poema de Asaf.

Povo meu, escuta minha lei,

Dá ouvido às palavras de minha boca.

63 Seus jovens foram devorados pelo fogo

E suas virgens não tiveram canto de núpcias.

Salmo 79: 1 Salmo. De Asaf.

Salmo 80: 1 Do mestre de canto. Sobre a ária “Os lírios são os preceitos”. De Asaf.

Salmo 81: 1 Do mestre de canto. Sobre a... de Gat[81]. De Asaf.

3 Elevai a música, soai o *tof*,

O *kinor* suave e o *nevel*;

4 Tocai *shofar*, na lua nova,

No dia da nossa festa.

Salmo 82: 1 Salmo. De Asaf.

Salmo 83: 1 Salmo. Cântico. De Asaf.

Salmo 84: 1 Do mestre do coro. Sobre a... de Gat. Dos filhos de Coré.[82] Salmo.

Salmo 85: 1 Do mestre de canto. Dos filhos de Coré. Salmo.

Salmo 87: 1 Dos filhos de Coré. Salmo. Cântico.

Salmo 88: 1 Cântico. Salmo. Dos filhos de Coré. Do mestre de canto. Para a doença. [83] Para a aflição. Poema. De Emã, o ezraíta.

2 Iahweh, meu Deus salvador,

De noite eu grito a ti:

3 Que minha prece chegue a ti,

Inclina teu ouvido ao meu grito.

Salmo 89: 1 Poema. De Etã, o ezraíta.

2 Cantarei para sempre o amor de Iahweh,

[81] Cf. nota 67.
[82] *Ibid*
[83] Cf. nota 76.

Minha boca anunciará tua verdade de geração em geração

Salmo 92: 1 Salmo. Cântico. Para o dia de sábado.

2 É bom celebrar a Iahweh

E tocar ao teu nome ó altíssimo;

3 Anunciar pela manhã teu amor

E tua fidelidade pelas noites;

4 Com o *asor* e o *nevel*,

E as vibrações[84] do *kinor*.

Salmo 95: 1 Vinde, exultemos em Iahweh,

Aclamemos o rochedo que nos salva;

2 Entremos com louvor em sua presença,

Vamos aclamá-lo com música.

Salmo 96: 1 Cantai a Iahweh um cântico novo!

Terra inteira, cantai a Iahweh!

2 Cantai a Iahweh, bendizei o seu nome!

Proclamai sua salvação, dia após dia,

3 Anunciai sua glória por entre as nações,

Pelos povos todos as suas maravilhas!

Salmo 98: 1 Salmo.

Cantai a Iahweh um cântico novo,

Pois ele fez maravilhas,

A salvação lhe veio de sua direita,

De seu braço santíssimo.

[84] Do hebraico *higaion*, que quer dizer meditação, murmúrio. Designa uma modulação musical, segundo a Bíblia da Bibliothèque de la Pléiade.

5 Tocai para Iahweh o *kinor*

E os instrumentos *hassosserot*;

Ao som do *shofar*[85]

Aclamai diante do rei Iahweh!

Salmo 100:[86] 1 Salmo. Para Ação de Graças.

4 Entrai por suas portas dando graças,

Com cantos de louvor pelos seus átrios,

Celebrai-o, bendizei o seu nome.

Salmo 101: 1 De Davi. Salmo.

Cantai o amor e o direito,

A ti, Iahweh, quero tocar;

Salmo 103: 1 De Davi.

20 Bendizei a Iahweh, anjos seus,

Executores poderosos da sua palavra,

Obedientes ao som da sua palavra.

Salmo 104: 33 Cantarei a Iahweh enquanto eu viver,

Louvarei o meu Deus enquanto existir.

Salmo 105: 2 Cantai para ele, tocai,

Recitai suas maravilhas todas!

Salmo 108: 1 Cântico. Salmo. De Davi.

2 Meu coração está firme, ó Deus,

- eu quero cantar e tocar! –

[85] Estes toques, que acompanhavam em Israel a vinda dos reis, acompanham a entronização de Iahweh, para quem eles haviam ressoado no Sinai.

[86] Este hino doxológico termina a série dos Salmos do reino de Iahweh (Sl 93s). Era recitado, talvez, ao se entrar no santuário para oferecer os sacrifícios de comunhão.

Vamos, glória minha,

3 Desperta *nevel* e *kinor*,

Despertarei a aurora!

4 Quero louvar-te entre os povos, Iahweh,

Tocar para ti em meio às nações;

Salmo 109: 1 Do mestre de canto. De Davi. Salmo.

30 Celebrarei a Iahweh em alta voz,

Louvando-o em meio à multidão;

Salmo 115: 7 Têm mãos, mas não tocam;

Têm pé, mas não andam;

Não há um murmúrio em sua garganta.

Salmo 116: 1 Eu amo a Iahweh, porque ele ouve

Minha voz suplicante,

2 Ele inclina seu ouvido para mim

No dia em que eu o invoco.

Salmo 118:[87] 14 Minha força e meu canto é Iahweh,

Ele foi a minha salvação!

Salmo 119: 54 Teus estatutos são cânticos para mim,

Para minha casa de peregrino.

172 Que minha língua cante a tua promessa,

Pois teus mandamentos todos são justiça.

Salmo 120: 1 Cântico das subidas[88].

[87] Este cântico encerra o Hallel (cf. Sl 113) Um invitatório precede o hino de ação de graças posto nos lábios da comunidade personificada, completado pelo livrinho de respostas, recitado por diversos grupos quando a procissão entrava no Templo.

Salmo 121: 1 Cântico para as subidas.

Salmo 122: 1 Cântico das subidas. De Davi.

Salmo 123: 1 Cântico das subidas.

Salmo 124: 1 Cântico das subidas. De Davi.

Salmo 125: 1 Cântico das subidas.

Salmo 126: 1 Cântico das subidas.

Quando Iahweh fez voltar os exilados de Sião,

Ficamos como quem sonha:

2 A boca se nos encheu de riso,

E a língua de canções...

5 Os que semeiam com lágrimas,

Ceifam em meio a canções.

6 Vão andando e chorando

Ao levar a semente;

Ao voltar, voltam cantando,

Trazendo seus feixes.

Salmo 127: 1 Cântico das subidas. De Salomão.

Salmo 128: 1 Cântico das subidas.

Salmo 129: 1 Cântico das subidas.

Salmo 130: 1 Cântico das subidas.

Salmo 131: 1 Cântico das subidas. De Davi.

Salmo 132: 1 Cântico das subidas.

---

[88] Os Cânticos das subidas sem dúvida eram cantados pelos peregrinos a caminho de Jerusalém. À exceção do Salmo 132, são formados de versos "elegíacos", com estíquios desiguais, e utilizam freqüentemente o "ritmo gradual": as mesmas palavras ou expressões são retomadas em eco de um verso para outro.

Salmo 133: 1 Cântico das subidas. De Davi.

Salmo 134: 1 Cântico das subidas.

Salmo 135: 3 Louvai a Iahweh, pois Iahweh é bom,

Tocai ao seu nome, pois ele é agradável.

Salmo 137: 2 Nos salgueiros que ali estavam

Penduramos nossos *kinorot*.

3 Lá, os que nos exilaram

Pediam canções,

Nossos raptores queriam alegria:

"Cantai-nos um canto de Sião!"

4 Como poderíamos cantar

Um canto de Iahweh

Numa terra estrangeira?

Salmo 138: 1 De Davi.

Eu te celebro, Iahweh, de todo o coração

Pois ouvistes as palavras de minha boca.

Na presença dos anjos eu canto a ti.

Salmo 139: 1 Do mestre de canto. De Davi. Salmo.

Salmo 140: 1 Do mestre de canto. Salmo. De Davi.

Salmo 144: 1 De Davi.

9 Ó Deus, eu canto a ti um cântico novo,

Vou tocar para ti o *nevel asor*.

Salmo 145: 1 Louvor. De Davi.

5 Tua fama é esplendor de glória:

Cantarei o relato das tuas maravilhas.

Falarão do poder dos teus terrores,

E eu cantarei a tua grandeza.

Salmo 146: 2 Enquanto eu viver, louvarei a Iahweh,

Tocarei ao meu Deus, enquanto existir!

Salmo 147: 1 Louvai a Iahweh, pois é bom cantar

Ao nosso Deus – doce é o louvor.

7 Alternai a Iahweh o louvor,

Cantai ao nosso Deus com o *kinor*.

Salmo 149: 1 Aleluia!

Cantai a Iahweh um cântico novo,

Seu lovor na assembléia de seus fiéis!

3 Louvem seu nome com danças,

Toquem para ele o *kinor* e o *tof*!

Salmo 150: 3 Louvai-o com toque de *shofar*,

Louvai-o com *nevel* e *kinor*;

4 Louvai-o com dança e *tof*,

Louvai-o com cordas e *ugab*;

5 Louvai-o com *selslim*,

Louvai-o com *selsle* teruah!

6 Todo ser que respira louve a Iahweh!

Aleluia.

II. 2 RELAÇÃO DAS REFERÊNCIAS MUSICAIS NOS LIVROS DAS CRÔNICAS

Os Livros das Crônicas I e II são livros históricos que descrevem o culto levítico do Segundo Templo de Jerusalém organizado por Davi. O texto especifica as funções dos levitas relacionadas à música.

1Cr 6, 16-32

Os cantores - Eis os que Davi encarregou de dirigir o canto no Templo de Iahweh, quando a Arca teve aí o seu lugar de repouso. Estiveram a serviço do canto diante da habitação da Tenda da Reunião até que Salomão construiu em Jerusalém o templo de Iahweh, e exerciam o seu ofício em conformidade com o regulamento.

Eis os que estavam em função e seus filhos:

Entre os filhos de Caat: Emã o cantor, filho de Joel, filho de Samuel, filho de Elcana, filho de Jeram, filho de Eliel, filho de Tou, filho de Suf, filho de Elcana, filho de Maat, filho de Amasai, filho de Elcana, filho de Joel, filho de Azarias, filho de Sofonias, filho de Taat, filho de Asir, filho de Abiasaf, filho de Coré, filho de Isaar, filho de Caat, filho de Levi, filho de Israel.

Seu irmão Asaf ficava à sua direita: Asaf filho de Baraquias, filho de Samaé, filho de Miguel, filho de Basaías, filho de Melquias, filho de Atanai, filho de Zara, filho de Adaías, filho de Etã, filho de Zama, filho de Semei, filho de Jet, filho de Gersam, filho de Levi.

À esquerda, seus irmãos, filhos de Merari: Etã, filho de Cusi, filho de Abdi,

filho de Maloc, filho de Hasabias, filho de Amasias, filho de Helcias, filho de Amasi, filho de Boni, filho de Somer, filho de Mooli, filho de Musi, filho de Merari, filho de Levi.

1Cr 9, 33

Eis os cantores, chefes de famílias levíticas. Moravam nas dependências do Templo, livres de outras funções, pois estavam em serviço dia e noite.

1Cr 13, 8

Davi e todo o Israel dançavam diante de Deus com todas as suas forças, cantando ao som dos *nevalim, kinorot, mitsiltaim* e *hasoserot*.

1Cr 15, 16-24

Davi ordenou aos chefes dos levitas que dispusessem seus irmãos, os cantores, com todos os instrumentos de acompanhamento, *nevalim*, *kinorot* e *mitsitaim*, para que pudessem ser ouvidos tocando uma música que enchia de alegria. Os levitas nomearam Emã, filho de Joel, Asaf, um de seus irmãos, filho de Baraquias, Etã, filho de Casaías, um dos meraritas, seus irmãos. Eles tinham consigo seus irmãos da segunda ordem: Zacarias, Bem, Jaziel, Semiramot, Jaiel, Ani, Eliab, Banaías, Maasias, Matatias, Elifalu, Miquenias, Obed-Edom, Jeiel, os porteiros: Emã, Asaf e Etã, os cantores, tocavam com força os *mitsiltaim*. Zacarias, Aziel, Semiramot, Jaiel, Ani, Eliab, Maasias, Banaías tocavam *nevalim* alamot. Matatias, Elifalu, Miquenias, Obed-Edom, Jeiel e Ozazias marcavam o rítmo, tocando *kinorot* na oitava inferior. Conenias, chefe dos levitas encarregados do transporte, orientava o transporte[89], pois era perito nisso. Baraquias e Elcana exerciam a função de porteiros junto à Arca. Os sacerdotes Sebanias, Josafá, Natanael, Amasi, Zacarias, Banaías e Eliezer tocavam *hasoserot* diante da Arca de Deus. Obed-Edom e Jeías eram porteiros junto à Arca.

1Cr 16, 4-6

O serviço dos levitas diante da Arca – Davi colocou diante da Arca de Iahweh levitas encarregados do serviço para celebrar, glorificar e louvar a Iahweh,

[89] N. T. Do heb. massa, significa também elevação da voz.

Deus de Israel; primeiro Asaf, em segundo lugar Zacarias, depois Jeiel, Semiramot, Jaiel, Matatias, Eliab, Banaías, Obed-Edom e Jeiel. Eles tocavam com os instrumentos *nevalim* e *kinorot*, enquanto Asaf fazia ressoar os mitsitaim. Os sacerdotes Banaías e Jaziel não cessavam de tocar tseserot diante da Arca da Aliança de Deus.

1Cr 16, 42

Na companhia deles estava Emã e Iedutum, encarregados de tocar *mitsiltaim* e instrumentos que acompanhavam os cânticos divinos.

1Cr 23, 3-5

Foi feito um recenseamento dos levitas, de trinta anos para cima. Contados um por um, seu número foi de trinta e oito mil homens; vinte e quatro mil dentre eles presidiram os ofícios da casa de Iahweh, seis mil eram escribas e juízes, quatro mil porteiros e quatro mil louvavam a Iahweh com os instrumentos que Davi tinha feito para esse fim.

1Cr 25,1-6

Os cantores – Para o serviço, Davi e os oficiais colocaram à parte os filhos de Asaf, de Emã e de Ieditum, os profetas que se serviam de *kinorot*, *nevalim* e *mitsiltaim*, e contaram-se os homens destinados a esse serviço.

Dos filhos de Asaf: Zacur, José, Natanias, Asrela; os filhos de Asaf dependiam de seu pai, que profetizava sob a direção do rei.

Quanto a Iedutum: filhos de Iedutum: Godolias, Sori, Jesías, Hasabias, Matatias; eram seis, sob a direção de seu pai, Iedutum, que profetizava ao som do *kinor* em honra e louvor de Iahweh.

Quanto a Emã: filhos de Emã: Boquias, Matanias, Oziel, Subael, Jerimot, Hananias, Hanani, o grande, Gedelti, e o muito alto Ezer, Jesbacasa, Meiloti, Otir, Maaziot. Todos esses eram filhos de Emã, o vidente do rei que transmitia as palavras de Deus, para exaltar seu poder. Deus deu a Emã quatorze filhos e três filhas; todos eles cantavam no Templo de Iahweh sob a direção de seu pai, ao som dos *mitsiltaim*, *nevalim* e *kinorot*, para o serviço do Templo de Deus, sob as

ordens do rei.

2Cr 5, 12-13

... ; os levitas cantores em sua totalidade: Asaf, Emã e Iedutum, com seus filhos e irmãos, estavam revestidos de linho puro e tocavam *mitsiltaim*, *nevalin* e *kinorot*, permaneceram ao oriente do altar, e cento e vinte sacerdotes os acompanhavam tocando *hassosserot*. Cada um dos que tocavam *mahatseserim* ou cantavam, louvavam e celebravam Iahweh a uma só voz; elevando a voz com *hasoserot*, *mitsiltaim* e os instrumentos de acompanhamento, celebravam a Iahweh, "porque ele é bom, porque o seu amor é para sempre" – a Casa se encheu com a nuvem da glória de Iahweh.

2Cr 7, 6

Os sacerdotes conservaram-se de pé exercendo suas funções, e os levitas celebravam Iahweh com os instrumentos que Davi fizera para acompanhar os cânticos de Iahweh, "porque o seu amor é para sempre". Eram eles que executavam os louvores compostos por Davi. A seu lado, os sacerdotes tocavam *mahatseserim* e todo o Israel se mantinha de pé.

II.3 DESCRIÇÃO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS CITADOS NO SALTÉRIO DAVÍDICO

II.3.1 OS INSTRUMENTOS DE CORDAS

II.3.1.1 KINOR - כנור

[No hebraico moderno *kinor* é violino.]

A palavra tem duas formas de plural: uma masculina, *Kinorîm*, e outra feminina, *Kinorót*.

Sua etimologia é desconhecida. O uso deste termo como referência a um instrumento musical é confirmado em todo o Oriente Médio antes mesmo do Antigo Testamento, provavelmente já em 3.000 a.C. Trata-se de um termo cultural de origem desconhecida que transcende barreiras lingüísticas e geográficas.

Acredita-se que a forma do instrumento foi modificada ao longo do tempo.

Uma carta do século XVIII dos arquivos de Mari menciona liras como *kinaratim*, a forma plural de *kinaru*. Essa raiz também foi incorporada a nomes de deidades como o *kinyras* cananeu, fenício e cipriota, entre outros. Ela aparece ainda em topônimos como *knrt*, da grande lista de nomes de Thutmose III de Karnak, e Mar de Quineret (Nm 34,11). Além disso, como uma designação de "madeira", o termo pode ser identificado na 18ª e na 19ª dinastias egípcias, onde *knwrw*, como uma palavra semita adotada pelos egípcios, refere-se claramente a uma lira.

O *kinor* tem um significado central dentre os instrumentos mencionados na Bíbla Hebraica. É um dos dois primeiros instrumentos mencionados na Bíblia. Em Gen 4:21 "O nome de seu irmão era Jubal: ele foi o pai de todos os que tocam *kinor* e *ugab*."

Foi este o famoso instrumento que, mais tarde, o Rei Davi dominou, e que por milhares de anos foi chamado erroneamente de "harpa do Rei Davi".

Os primeiros tradutores foram mais cautelosos. A palavra foi traduzida como *kithara* em 20 das 42 referências na Septuaginta, a mais antiga tradução grega da Bíblia, feita por 72 estudiosos em Alexandria dos séculos 3 a 1 a.C; em outras 17 referências, foi interpretada com a palavra *kinira*, da mesma família. Também aparecem as palavras psalterion e órganon. A Vulgata, versão latina feita por São Jerônimo por volta de 400 d.C., apresenta *cithara* em todos os 37 casos. Conclui-se então que o *kinor* era uma lira do tipo das que os gregos chamavam *kithara*. Qualquer dúvida é solucionada pelo fato de que *k·n·r* designava a mesma lira no Egito.

A Bíblia fornece poucos detalhes, mas indica que o instrumento era feito de madeira, provavelmente de ciprestes comuns, embora na época dos reis as

madeiras exóticas e os metais preciosos também fossem usados como decorações de *elektron* – ou seja, uma composição de ouro e prata, ou âmbar amarelo. Quanto à forma, moedas feitas na Palestina entre 132 e 135 d.C. mostram vários desenhos de *kitharas* com contornos curvos e barras horizontais; no entanto, considerando que estas moedas foram fabricadas dois mil anos depois da época do Gênesis e entre 1.200 e 1.300 anos depois do Rei Davi, precisamos ter cuidado com uma fonte tão tardia. Uma segunda referência, o comentário de Abraham bem Meir ibn Ezra sobre o Livro de Daniel, é ainda mais recente (século 12 d.C.). Mesmo assim, segundo Sachs, sua afirmação de que o *kinor* tinha a forma de um candelabro soa particularmente confiável. O antigo candelabro judaico, com seus braços paralelos arranjados em semicírculo, pode facilmente ser comparado com *khitaras* cretenses, micenianas, cipriotas, fenícias e gregas antigas – isto é, aquelas liras que, cronológica e geograficamente, são próximas da lira hebraica. Sem dúvida esta lira pequena e redonda era segurada numa posição inclinada, com a extremidade superior afastada do instrumentista, como todas as liras sírias daquele tempo.

As cordas, *minnîn*, ou *men* no singular, eram feitas de tripa de carneiro, mais precisamente uma parte do intestino delgado.

Somente no período pós-bíblico foi possível saber sobre o número de cordas que o *kinor* possuía: seis, segundo São Jerônimo, e sete, segundo Arak. Segundo Flávio Josefo[90], historiador judeu e general do Exército romano (nascido em 37 d.C. em Jerusalém), elas eram pinçadas com um plectro, e eram dez cordas, como na lira etíope *bagannâ*. Elas provavelmente eram afinadas no modo pentatônico[91], sem semitons, percorrendo duas oitavas, como as cordas do instrumento etíope.

O plectro indica que o *kinor* era um instrumento de acompanhamento. O fato é confirmado por I Crônicas 16, 42, onde o *kinor* e o *nevel*, as "ferramentas do canto"[92], são contrastados pelas trombetas e címbalos. Isto poderia também

[90] Cf. SACHS, Curt. *Op. cit.*, p. 107.
[91] Escala de cinco notas.
[92] *Kle sir*, em hebraico.

significar “instrumentos melódicos”; mas em II Crônicas 9, 11, o *Kinor* e o *nevel* são descritos como instrumentos de acompanhamento[93]. Também era possível ser tocado simplesmente com os dedos, gerando um som mais confortante, como quando Davi tocou para confortar Saul (1 Sm 16,23).

Supõe-se que as melodias que o *kinor* tocava ou acompanhava eram alegres, e não combinavam com tristeza. Os judeus se recusavam a tocar este instrumento durante o exilio na Babilônia. Eles penduraram seus *kinorot* nos salgueiros; como eles poderiam “cantar um canto de Iahweh numa terra estrangeira”?[94] O *kinor* era alegre, e quando os profetas advertiam as pessoas, ameaçavam silenciar o *kinor*, símbolo de alegria e felicidade, a menos que as pessoas desistissem de pecar. Os instrumentos eram destinados a ocasiões e humores bem definidos.

Estava presente em celebrações seculares (Gn 31,27; Is 24,8), em períodos de lamento ou luto (Jo 30,31), de louvor, e durante o transporte da Arca da Aliança (2 Sm 6,5; 1 Cr 15, 16; Sl 43,4; 98,5; 150,3). Também podia ser usado por prostitutas e feiticeiras (Is 23,16; Jo 21,12), em conexão com curas miraculosas (1 Sm 16,16) e com êxtase profético (1Sm 10,5).

II.3.1.2 NEVEL - נבל

[No hebraico moderno *nevel* é harpa.]

Sua forma plural é *nevalim*.

Instrumento de cordas; mas de que tipo? Uma harpa, uma lira, um alaúde? Segundo Sachs, o alaúde, instrumento com duas ou três cordas nas civilizações

---

[93] *Lsarim*, em hebraico. Literalmente, abaixo dos cantores. Esta qualificação para o *kinor* e o *nevel* se repete em I Rs, 12.
Em I Sm 16, 23 é relatado que o jovem Davi pegou seu *kinor* para tocar diante de Saul “e tocou com sua mão”. Do hebraico, *veniggen vyado*. O relato de tocar com as mãos pode ser supérfulo, se considerdo como uma maneira não usual de se tocar o *kinor*, contrastando com a maneira usual. Isto dá ênfase ao relato bíblico. A interpretação “sem um plectro” é confirmada, pois de acordo com a passagem citada, Davi não cantava. O fato de se tocar harpa sem um plectro ocorreu tanto no Egito quanto na Grécia, onde se praticava o que eles chamavam *psilê kithárisis*, em oposição a *kithrodia*, ou o tocar com um plectro para acompanhar uma canção.
[94] Referência ao Salmo 137, cujo subtítulo é “Canto do exilado”. Este Salmo evoca a lembrança da queda de Jerusalém em 587 e do exílio na Babilônia.

antigas, deve ser excluído. O historiador Flávio Josefo (nascido em 37 d.C. em Jerusalém) relata que era um instrumento com doze cordas pinçadas com os dedos nus. O fato de ser dedilhado é confirmado pelo profeta Amós (6,5) que, com o *nevel*, usa o verbo *parat*, para "colher fruto". No entanto, as alternativas possíveis são uma cítara, uma lira e uma harpa.

A etimologia desta palavra é ambígua, uma vez que sua origem *nbl* pode ser vocalizada de duas maneiras diferentes, *naval* ou *nevel*. O derivado hebraico e assírio naval (ou nabal) pode significar "degenerar-se", "ritualmente impuro", "mau", "obsceno", "vilão", "carcaça", bem como "chama". Além do mais, o hebraico, ugarítico e sírio *nevel* (ou *nebel*) pode significar "jarro", "saco de couro" ou "vaso para líquidos" e "instrumento de cordas" (1 Sm 10,3). Uma recente descoberta feita por um arqueólogo grego chamado Dimitrios Pandermalis[95], em Dion, Grécia, oferece uma evidência indireta, mas convincente, para a interpretação do *nevel* bíblico como uma lira. Ele descobriu uma estela funerária do período romano na qual, pela primeira vez, aparece um texto acompanhando a iconografia do *nevel*. Nesta pedra, uma lira em relevo aparece próxima da imagem do culto de *nábla* (*nevel*) esculpida (Pandermalis, 1997).

Em vinte e oito ocorrências da palavra *nevel* na Bíblia, vinte e duas estão associadas com o *kinor*. Isto porque suas funções eram parecidas. O *nevel* está relacionado com os levitas (1 Cr 15,16; 25,1), com o transporte da Arca (2 Sm 6,5; 1Cr 13,8), na dedicação do muro (Ne 12,27), durante celebrações de vitória (2 Cr 20, 28) e como instrumento de êxtase profético (1 Sm 10,5).

O *nevel* era feito do mesmo material que o *kinor*, de sândalo, e provavelmente era tocado com os dedos, sem plectro. Suas cordas eram feitas de intestino de ovelhas, enquanto as do *kinor* provinham de intestino de porcos. Alem disso, o tratado Arachin II:6 diz que o *nevel* é mais sonoro que o *kinor*. No entanto, ele deve ter uma afinação mais ampla e mais grave que o *kinor*. Se o nevel é uma harpa e tem cordas mais longas que o *kinor*, então o *kinor* é mais agudo e o *nevel*, mais grave. Assim sendo, o nevel provavelmente servia de tenor ou baixo na orquestra do Segundo Templo.

[95] Cf. BRAUN, Joachim. *Music in ancient Israel/Palestine*, p. 22.

O Talmude[96] oferece poucas informações acerca destes instrumentos. Sobre o número de *nevalim* no culto, relata: “não menos que dois e não mais que seis”, mas “nunca menos que nove *kinorot*, e outros podem ser adicionados”.

A Septuaginta apresenta três diferentes termos para as diversas passagens onde o *nevel* aparece: quatorze vezes *nabla*, oito vezes *psalterion* e uma vez *kithara*. A Vulgata apresenta a palavra *psalterium* dezessete vezes. A palavra *nabla* não nos acrescenta nada além de uma forma grega do próprio nevel, mas a palavra *psalterium* nos remete a um tipo de harpa. Os bizantinos Suidas relataram, no século IX d.C., que *psalterion* e *nabla* se referiam ao mesmo instrumento, e o judeu Saadia disse em um comentário sobre o Livro de Daniel, no século XII d.C., que o *psantrîn* aramaico era um *nevel*.

Tanto a palavra grega *psalterion* quanto sua equivalente latina referem-se a uma harpa vertical, e os pais da Igreja, tais como São Jerônimo, responsável pela Vulgata e conseqüentemente pela tradução *psalterium*, definem este instrumento como tendo “o corpo acima”: *psalterium lignum illud concavum unde sonus redditur superius habet* – ou seja, o instrumento era segurado de modo que o corpo ficava acima da vara horizontal. Isto é de fato a característica específica de uma harpa vertical.

Em I Cr 15, 20, são mencionados *nevalim al-alamot* e *kinorim al-hasminit*. A usual interpretação é guiada pelo significado verbal dos dois epítetos, *alma*

[96] Segundo o Vademecum para o Estudo da Bíblia: Em hebraico, estudo. É o conjunto da lei oral, constituído pela *Mishná* e pela *Gemará*. Foi elaborado nas escolas rabínicas e babilônicas. Existem dois Talmudes, o Palestino ou jerosolimitano (Jerushalmi) e o babilônico (Bavli). O primeiro, mais breve, foi elaborado do séc III d.C até o início do séc V, e comenta 39 do 63 tratados da *Mishná*. O segundo, três vezes maior, foi elaborado do séc III d.C até o fim do séc VI, e comenta 36 tratados e meio da *Mishná*. Compreende dois milhões e quinhentas mil palavras e quase seis mil páginas, sendo, dentre os dois, o que se firmou como a mais autêntica expressão da Torá oral. Escritos em aramaico (respectivamente palestino e babilônico) e em hebraico, recolhem uma imensidade de materal não somente jurídico e normativo. Há, portanto, sobretudo no Talmude babilônico, lendas, folclore, episódios sobre a vida e o martírio dos mestres, orações, crenças populares, ditos, etc., que derivam do ensinamento vivo dos amoreus. O conteúdo normativo é amplamente discutidocom uma dialética refinada. Para cada opinião são apresentados o autor ou a corrente dos que a transmitiram. A última elaboração redacionaldeveu-se aos mestre saboreus dos séc VI-VII. A *editio princeps* do Talmude babilônico, do qual se reproduz sempre a numeração da folha e da página, foi feita pelo editor cristão Daniel Bomberg, de Veneza, em 1520-23. O Talmude foi repetidamente censurado e submetido a questionamentos no mundo cristão até a Idade Moderna.

significa donzela e *hasminit*, oito[97]. O nevel alma deve ser interpretado como um instrumento soprano, e o *kinor hasminit* como uma lira afinada uma oitava abaixo da afinação do nevel. Segundo Sachs, esta tradução é arbitrária e errônea. Os dois epítetos não pertencem à mesma categoria e não podem ser interpretados como uma comparação entre a afinação de dois instrumentos. Se a oitava mais aguda fosse expressada pela idéia de "donzela", esperaríamos que a oitava mais grave fosse expressada por "homem", do mesmo modo que os gregos distinguiam entre auloi *parthenikoi*, *paidinikoi* e *andreioi*.

[97] Cf. II.4

Relevo com tocadores de lira, Nineveh[98].

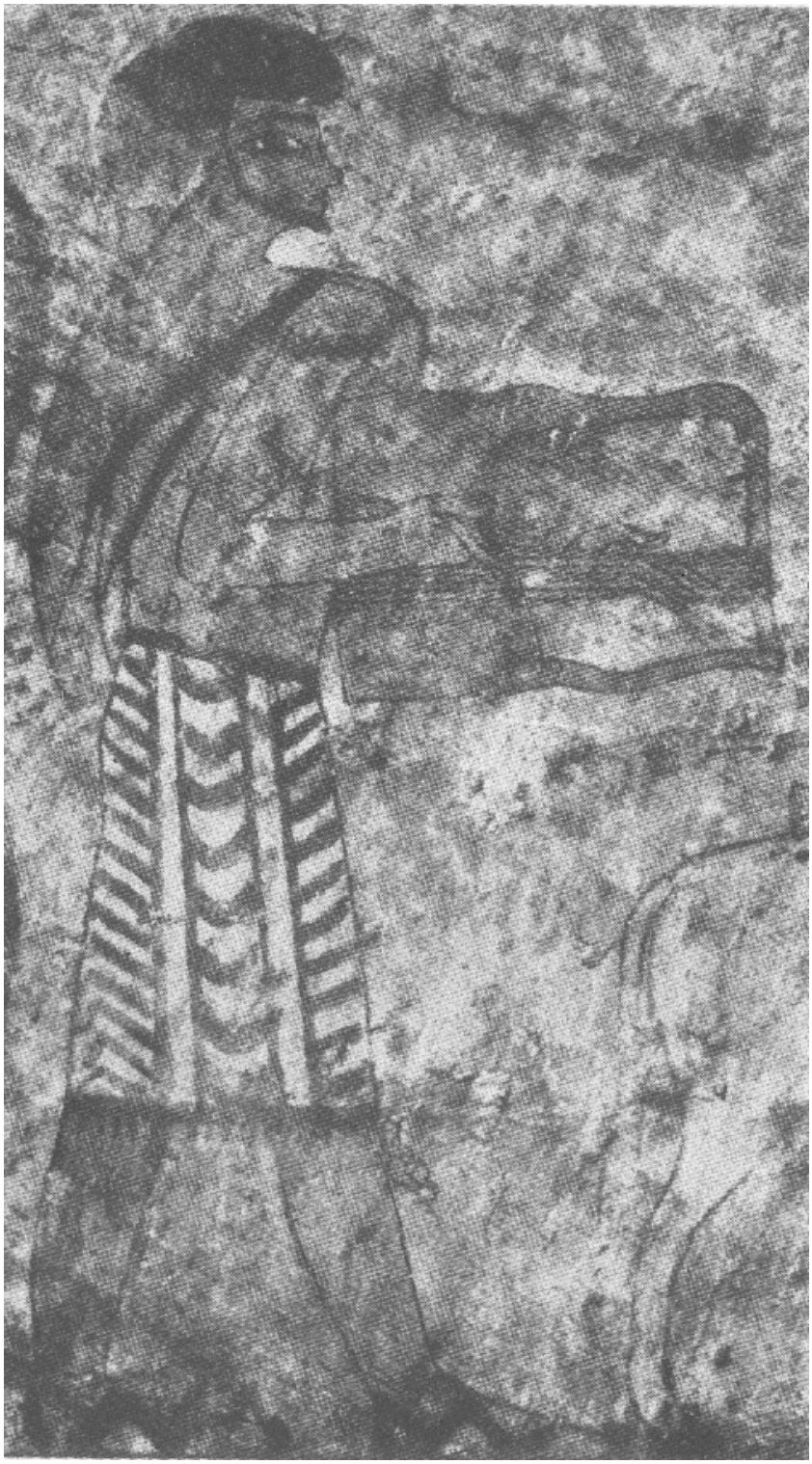
[98] The British Museum Yearbook, *Music and Civilisation* 4.

Tocador de lira egípcio, 18ª dinastia[99]

[99] Curt SACHS. *Op. cit*, p. 112.

Harpista egípcio, 18ª dinastia[100]

[100] *Ibid*.

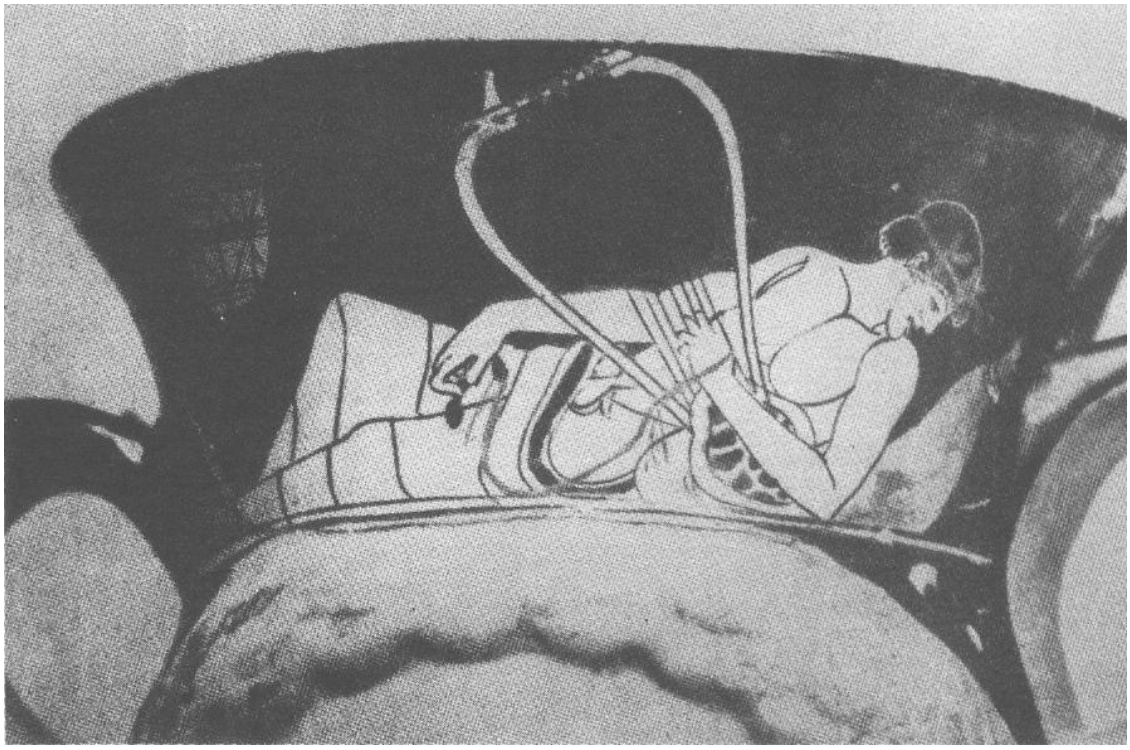


Tocador de lira semita 1900 a.C.[101]

[101] *Ibid*.

Kithara[102]

[102] *Ibid.*, p. 128.



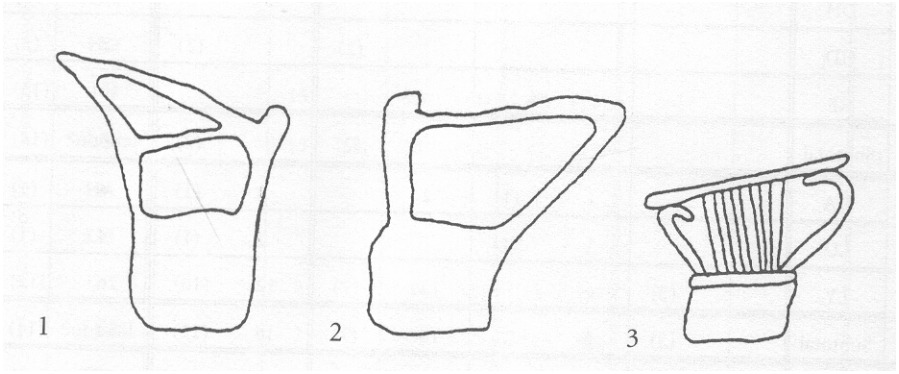
lira grega[103]

[103]*Ibid.*

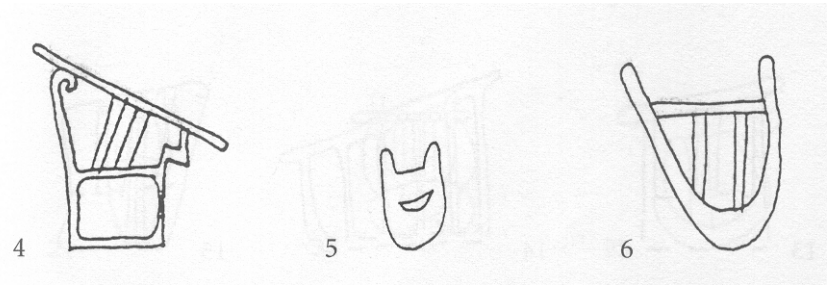
"Este é Davi tocando *nevel*"[104]

[104] Cartão postal de Jerusalém, 1998

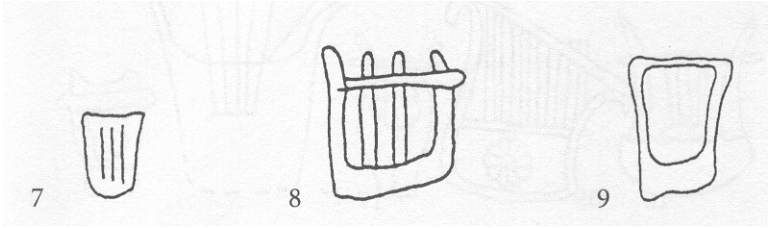
Artefatos de Israel/Palestina com contornos de lira ou harpa[105]:



Negev, desenho na pedra, 2000 a.C. Meguido, mármore, sécs. XII/XIII a.C.

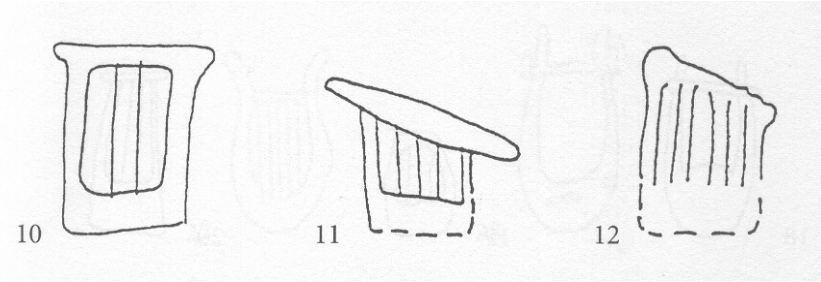


Meguido, séc. XI a.C. Ashdod, séc. X a.C.

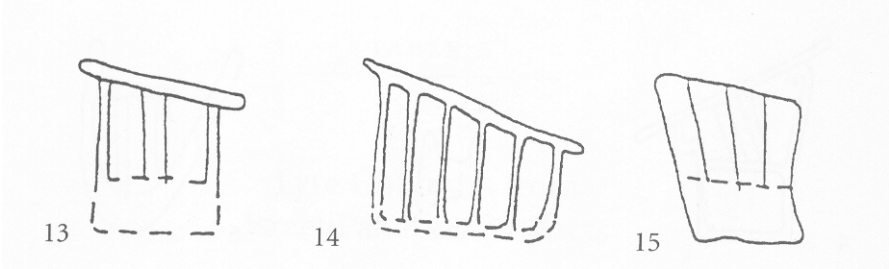


Ashdod, séc. VIII a.C. Batash, séc. X a.C. ‘Ajrud, séc. VIII a.C.

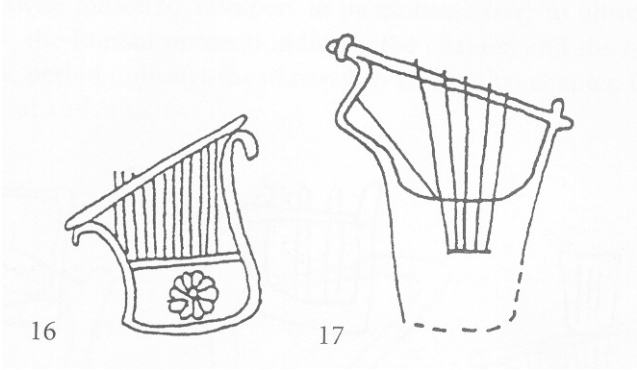
[105] Joaquim BRAUN, *Music in Ancient Israel/Palestine,* p. Xxxii – xxxvi.



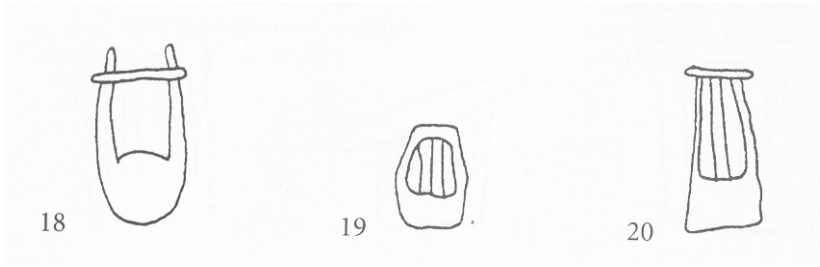
PU, sécs. X-VIII a.C. Nebo, sécs. X-VIII a.C. PU, sécs. X-VIII a.C.



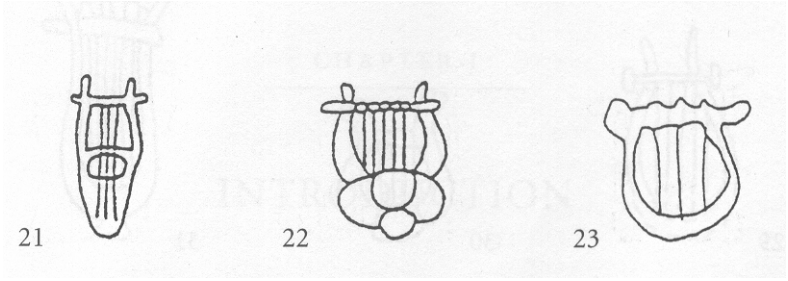
Tell Keisan, sécs. IX-VII a.C. PU, sécs. IX-VII a.C.



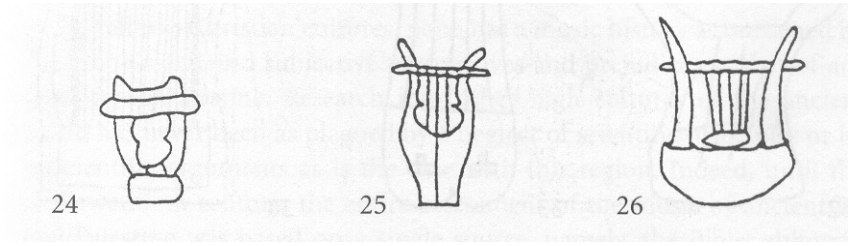
PU, sécs. IX-VII a.C. PU, séc. IV a.C.



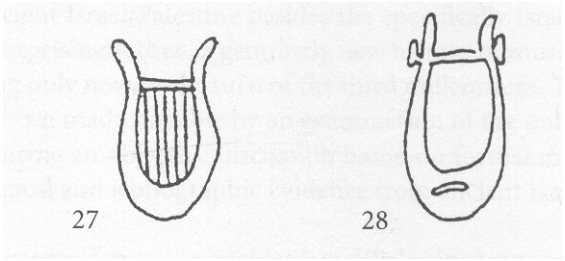
Petra, sécs. II-I a.C. Deserto de Harra, séc. I a.C.



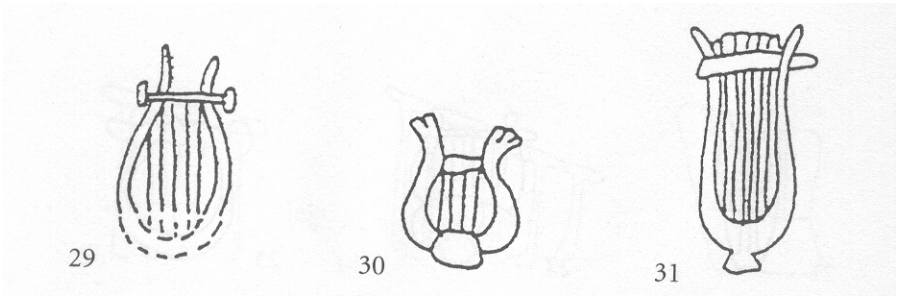
PU, 125-110 a.C. Caesarea, sécs. II-III



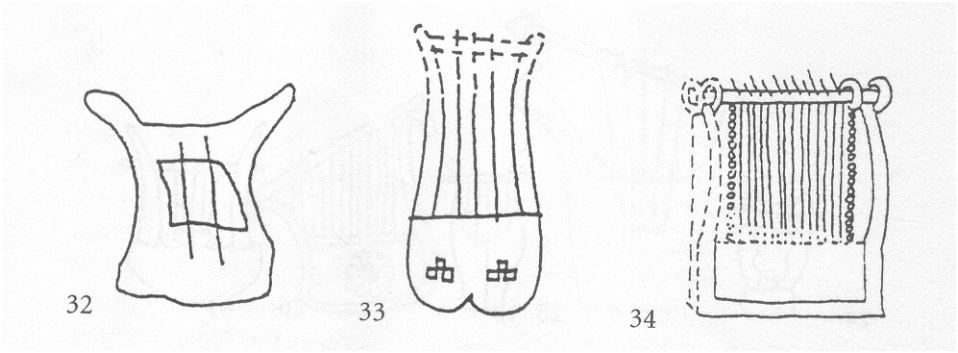
Samaria, período romano Bar-Kokhba, séc. II



PU, séc. I



PU, sécs. II-III Gaza, sécs. III-IV



PU, período romano Sepphoris, séc. V Gaza, séc. VI

II.3.1.3 ASOR - עשר

A palavra significa dez. Até hoje, ninguém teve dúvidas de que os Salmos 33, 92 e 144 descrevem um instrumento com dez cordas. Nos Salmos 33 e 144, *asor* é seguido do termo *nevel*, sem nenhuma conjunção: “cantai a Ele com o *nevel asor*” . Muitos exegetas traduzem como um *nevel* de dez cordas, mas esta interpretação se contradiz no Salmo 92, onde há ‘alê-‘asor wa‘alê-nevel. Assim, é possível dizer que asor e nevel são instrumentos distintos. É mencionado com o nevel nos salmos 33 e 144, e com o *nevel* e o *kinor* no salmo 92.

O *asor* é um instrumento, e provavelmente não é uma lira nem uma harpa, segundo Sachs[106], pois é mencionado com o *nevel* no Salmo 33 e 144, e com ambos, *kinor* e nevel, no Salmo 92. Há uma outra possível família de instrumentos de cordas: as cítaras.

Mas as cítaras não existiam no Egito nem na Assíria, as duas grandes monarquias do Oriente Médio. Mas os vizinhos mais civilizados de Israel eram os fenícios, que usavam um tipo estranho de cítara. Duas espécies deste instrumento foram entalhadas num objeto de marfim do século 8 a.C., no Museu Britânico, n° 118179, vindo da Assíria. Neste relevo, a parte posterior destas duas cítaras não pode ser vista, e não é possível determinar sequer se é plana ou abaulada. A parte da frente, ao contrário, é clara; e consiste numa pequena moldura retangular com cordas transversais e paralelas aos lados menores. A posição é perpendicular na mão do instrumentista, e as mulheres tocavam com os dedos, sem plectro. O ponto principal é o número de cordas: provavelmente dez em uma cítara e claramente dez na outra.

O *asor* poderia ser tal como uma cítara fenícia.

Esta interpretação é confirmada pela estranha e ilustrada carta atribuída a São Jerônimo e endereçada a Dardanus. Sob o título *psalterium decachordum*, o artista descreve uma cítara retangular, exatamente a forma da cítara fenícia, e o autor explica: “Ela tem dez cordas, como está escrito: Devo louvá-Lo com o

[106] Curt SACHS, *The History of Musical Instruments*, p. 117.

saltério de dez cordas", e acrescenta: "*forma quadrata*", expondo, no tipo de simbolismo tão caro aos pais da Igreja, que as dez cordas significavam os dez mandamentos e as quatro versões do evangelho.

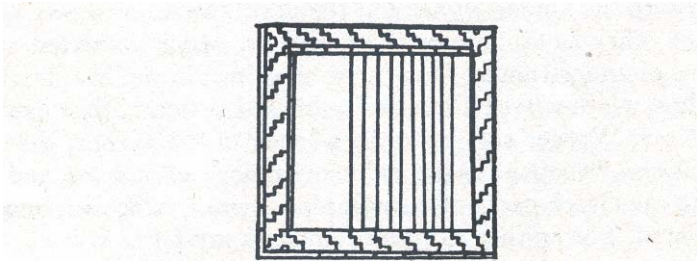


Figura 20: *Psalterium decacordum*[107]

II.3.2 OS INSTRUMENTOS DE SOPRO

II.3.2.1 SHOFAR - שופר

Shofar significa chifre.

Possui duas formas de plural: uma feminina, *shofarot,* e outra masculina, *shofarim*.

O *shofar* é o instrumento mais mencionado na Bíblia Hebraica: está presente em setenta e quatro passagens. A Septuaginta e a Vulgata o traduziram como *sálpinx* em algumas passagens e *tuba* em outras.

É o único instrumento judaico litúrgico que sobreviveu à destruição do Segundo Templo de Jerusalém pelos romanos e é usado ainda hoje nos cultos sinagogais. Em comunidades ortodoxas é tocado durante o serviço de Lua Nova, e na Europa Oriental até mesmo em cerimônias de exorcismo; e em todas as sinagogas, liberais e ortodoxas, o Ano Novo e o Dia da Expiação terminam com os violentos e respeitáveis sopros do tradicional shofar.

[107] *Ibid.*, p. 118

O Talmude[108] apresentou muito precisamente as duas formas de uso do *shofar* (um chifre reto para as festas de Ano Novo e um curvo, com bocal de ouro, para os dias de jejum), os materiais dos quais o shofar podia ser feito (bovino era proibido), em que grau ele podia ser consertado sem se tornar inválido, as ocasiões nas quais ele podia ser usado e como. Hoje em dia, ele é usado somente durante o Elul (décimo segundo mês do ano civil judaico), na festa de Ano Novo (Rosh ha-Shanah) e no Yom Kippur. No Ano Novo é tocado três vezes durante o serviço religioso, simbolicamente para conclamar Israel à união e chamar todos os judeus ao arrependimento e a Deus; e todos os judeus homens adultos têm a obrigação de ouvir o shofar neste dia. A cada vez quatro chamados são soprados em combinações variadas.

Em sessenta e nove das setenta e quatro ocorrências na Bíblia Hebraica, o *shofar* aparece como um instrumento solista, podendo acomodar uma grande variedade de situações, evocando uma atmosfera mágica ou escatológica, ou funcionando simbolicamente, tendo um toque específico para cada situação.

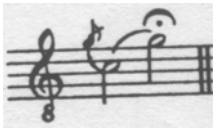
A *Michná*[109] diz somente que os toques devem ser "longo", "curto", "calmo", "sustentado" ou "articulado". E, por volta do século IV, o Rabino Abbahu de Cesareia fixou os termos *tequiha* como o toque longo, *teruah* como o articulado e *sevarim* como o quebrado. Com o passar do tempo, o *tequiah* se desdobrou em *tequiah* e *tequiah guedola.*

Estes quatro tipos de toque são:

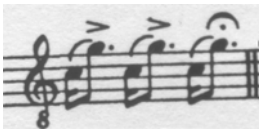
[108] Cf. nota 96.

[109] Segundo o Vademecum para o Estudo da Bíblia, *michná* em hebraico é repetição, estudo. Compilação sistemática da lei oral, feita pelo rabi Yehuda Há Nassi, em torno do fim do séc. II d.C., inicialmente em forma oral e depois por escrito. Está dividida em 63 tratados, agrupados em seis ordens, que codificam todas as normas relativas ao culto, aos relacionamentos sociais, ao direito civil e penal, ao matrimônio, à pureza e impureza, etc. A partir do início do séc III, a *Mishná* tornou-se o principal instrumento usado no ensino; com suas interpretações deu origem ao Talmude.

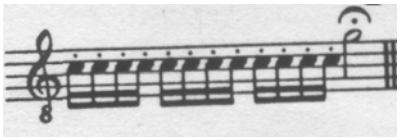
1) *Tequiah* (sopro): uma *appoggiatura* na tônica que antecede um longo sopro na quinta;



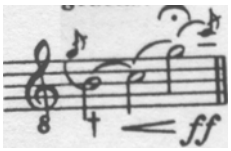
2) *Sevarim* (quebra): uma rápida alternância entre a tônica e a quinta;



3) *Teruah* (estrondo): um trêmulo na tônica terminado na quinta;



4) *Tequiah guedola* (grande sopro): com um sostenuto mais longo na quinta, sempre tocada no fim.



Quanto às durações métricas relativas destas fanfarras, o tratado talmúdico Rosh-hashana IV:9 prescreve esta proporção: 1tequiah = 3 teruah = 9 sevarim

Esta regra, formulada no mais tardar na época talmúdica – isto é, nos séculos I ou II a.C., mas provavelmente muito antes -, tem uma notável semelhança com o chamado *modus perfectus* da teoria musical medieval, segundo Sachs[110], que arranjava os valores métricos em três: 1 (nota) maxima = 3 longas = 9 breves

O *shofar* está relacionado tanto com o culto, com presságio de poderes transcendentais, no dia da expiação, na festa da lua nova e no dia da penitência,

[110] Cf. Curt SACHS. *Op. cit.*, p. 110.

quanto com festividades seculares, como no translado da Arca, em guerras, celebrações de vitórias e triunfos.

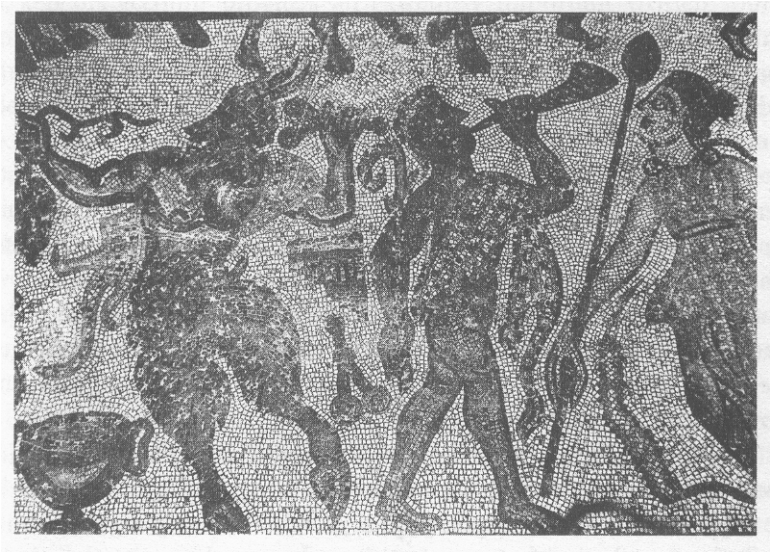
O ritual antigo distingue dois tipos de *shofarim*, um feito de chifre de bodes selvagens, ou cabras montesas, para as cerimônias de Lua Nova, outro de carneiro, para os Dias de Jejum.

É uma trombeta feita de chifre amaciado pelo calor e moldado na forma de um corpo reto com uma campana curva (embora nem a Bíblia nem o Talmude mencionem estes detalhes). Os intervalos musicais obtidos, embora sempre considerados o segundo e o terceiro harmônicos, variam de quartas a sextas. Os instrumentos do norte da Europa (tradição asquenaze) normalmente não têm um bocal moldado e a embocadura é deixada numa forma irregular oval. Os instrumentos israelenses e do sul da Europa (tradição sefardi) normalmente têm a extremidade do chifre moldada na forma de um bocal miniatura de trompete ou trompa e a embocadura tem aproximadamente o tamanho daquela da corneta. Decorações e inscrições entalhadas não são incomuns.

Sachs[111] e Braun[112] divergem quanto ao instrumento citado em Js 6,4-5. Sachs acredita ser o *shofar* o instrumento capaz de derrubar as muralhas de Jericó, enquanto Braum acedita ser outro instrumento, o *qeren hayyobel* (chifre de carneiro*)*, também citado em Jo 6,5.

[111] Cf. *Ibid*., p. 111.
[112] Cf. Joachim BRAUN. *Op. cit.*, p. 27.

Mosaico do período helênico[113]



Mosaico do período helênico[114]

[113] *Ibid*., p. 258.
[114] *Ibid*., p. 257.

II.3.2.2 UGAB – עוגב

[Em hebraico moderno, *ugab* é órgão.]

É o outro dos dois primeiros instrumentos mencionados na Bíblia. Em Gen 4:21 “O nome de seu irmão era Jubal: ele foi o pai de todos os que tocam *kinor* e *ugab*.” Este instrumento raramente é citado na Bíblia; além desta passagem aparece em dois outros livros, em Jó 21:12 e 30:31 e no Salmo 150. Em Jo 30,31 foi usado como um instrumento de lamento, junto com o *kinor*; como um instrumento do mal, em Jo 21,12 e na doxologia final dos Salmos, Sl 150,4, junto com *tof* e dança.

Em todas as passagens, a palavra se refere a um instrumento que contrasta com os instrumentos de corda, mas não é oferecida nenhuma informação detalhada. A etimologia tampouco ajuda muito; na melhor das hipóteses, *Ugab* pode estar relacionado a *agab*, que significa “estava apaixonado”. Se isto é verdade, Sachs[115] acredita que a interpretação “flauta” é a mais indicada, já que entre os instrumentos de sopro as flautas eram as mais intimamente associadas ao encanto amoroso.

A Septuaginta utilizou vários termos para designá-lo, incluindo *kithára*, *órganon* e *psalmós*. Já a Vulgata foi um pouco mais cautelosa, traduzindo-o como *abbuba* (um instrumento parecido com o oboé) e *organum*.

Muitos exegetas traduzem ugab como flauta de pan. Segundo Sachs, isto é sem dúvida incorreto; as primeiras evidências da flauta de pan no Oriente Próximo surgem quase dois mil anos depois da época descrita no livro do Gênesis. Outra razão é lingüística. A língua hebraica tinha uma palavra mais adequada para expressar o som claro de um instrumento tão pequeno – o verbo *seriqa*, “ele apitou”. A cor escura da palavra ugab mais provavelmente reflete o timbre profundo, semelhante ao da vogal “u”, de uma flauta longa, larga e vertical.

Deve-se supor, acredita Sachs, que este instrumento, normalmente tocado por pastores, existiu na Palestina, como existiu na Suméria (*tigi*), Egito (*mat*) e

[115] Cf. Curt SACHS. *Op. cit.,* p. 106.

mais tarde no Oriente Médio - Israel/Palestina (*nay*). Se originalmente *ugab* era uma flauta vertical, o termo pode ter se tornado geral mais tarde, assim como o termo *mat* em egípcio inicialmente significava uma flauta vertical e, depois, todos os sopros, incluindo oboés e clarinetas.

II.3.2.3 HASOSERA - חצוצרה

[No hebraico moderno *hasosera* é trompete ou corneta.]

A forma plural é hasoserot.

Sua etimologia é incerta. Possivelmente deriva do significado gritar, lamentar, refletindo uma onomatopéia.

A Septuaginta e a Vulgata o traduzem como *sálpinx* e *tuba*, respectivamente.

O termo aparece três vezes na literaura pré-exílica (duas vezes em 2Rs e uma vez em Os) como um instrumento associado à guerra e a celebrações e festivais. Depois do exílio, *hasosera* se tornou um instrumento do culto, associado aos sacerdotes.

Dois termos são usados para descrever o som deste instrumento: *tequiah*, que corresponde a um som poderoso e sustentado, usado quando se reunia o acampamento ou seus líderes; e *teruah*, que corresponde a um som curto, usado para levantar acampamento, atacar o inimigo ou em conexão com repreensão por parte de Deus.

O instrumento é bem representado em Nm 10,1-2,9-10 :

> "Iahweh falou a Moisés e disse: 'Faze para ti duas trombetas; tu as fará de prata batida. Servir-te-ão para convocar a comunidade e para dar o sinal de partida aos acampamentos'". "tocarei as trombetas com fragor e aclamações: a vossa lembrança será evocada diante de Iahweh, vosso Deus, e sereis salvos dos vossos inimigos. Nos vossos dias de festas, solenidades ou neomênias, tocarei as

trombetas nos vossos holocaustos e sacrifícios de comunhão, e elas serão como memória diante do vosso Deus".

Esta idéia de atrair a atenção de Deus para seus fiéis por meio de um som poderoso é primitiva e não condiz com o elevado judaísmo dos profetas como pregado por Elias. Quando, no Monte Carmelo, os sacerdotes pagãos gritaram para Baal, Elias zombou e lhes disse: "Gritai mais alto; pois, sendo um deus, ele pode estar conversando ou fazendo negócios ou, então, viajando; talvez esteja dormindo e acordará!" (1 R 18,27).

No entanto, o pensamento popular apegou-se a esta concepção ingênua. O hábito de soprar trombetas e gritar encontra um paralelo em ritos egípcios. Num sarcófago do último período romano da antiguidade egípcia, um adorador é retratado soprando uma trombeta para Osiris.

A forma externa da trombeta hebraica também correspondia à trombeta egípcia. Flávio Josefo[116] descreveu o *hasosera* como um tubo reto, "com pouco menos que um cúbito", terminando numa campânula.

O uso das trombetas judaicas em pares, por outro lado, provavelmente não repetia os egípcios. A ordem de Deus foi: "Faze para ti duas trombetas." Embora não seja egípcia, esta dualidade não se limitava à Palestina. Trombetas de metal curvas da Idade do Bronze nórdica eram quase sempre encontradas em pares; trombetas de metal gêmeas eram tocadas simultaneamente no Afeganistão antigo, como ainda são na Índia e no Tibete modernos; o mesmo vale para as trombetas de madeira da Lituânia, Romênia e Chile. Segundo Sachs[117], pares de trombetas têm raízes em velhas idéias de simetria. As duas deviam ser tocadas simultaneamente ou alternadamente e, neste último caso, com notas iguais ou diferentes. Ambos os costumes são preservados na Índia moderna.

Os especialistas com freqüência confundem *hasosera* e *shofar*, dadas suas funções e simbolismos similares; no entanto, o *hasosera* é claramente um

[116] Cf. *Ibid*., p. 113.
[117] Cf. *Ibid*.

instrumento de culto, símbolo do poder institucionalizado do Segundo Templo, enquanto o *shofar*, desde tempos imemoriais, é um instrumento associado ao fenômeno mágico e místico da teofania.

II.3.3 OS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO

II.3.3.1 TOF - תוף

[No hebraico moderno *tof* é um pequeno tambor.]

A raíz ugarítica *tp* (tambor) é provavelmente onomatopéica.

A Septuaginta e a Vulgata traduziram o termo como *týmpanon* e *tympanum*.

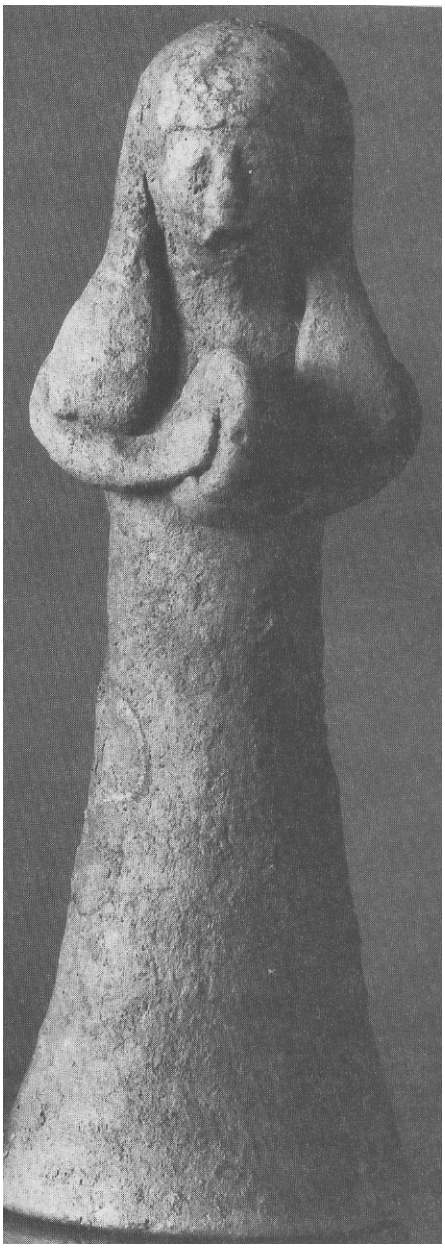
Em Gen 31, 27, o arameu Labão censura seu genro Jacó por fugir com Raquel e Lia: “Por que fugiste secretamente e me enganaste em vez de me advertir, para que eu te despedisse na alegria e com cânticos, com *tupîm* e *kinorot*”. *Tupîm* é o plural da palavra hebraica *tof*, que corresponde ao *duff* árabe, ao *mtpp* fenício, ao *tbu* egípcio, ao *dop* ugarítico, ao *tupe* aramaico, ao *dub* sumério e ao *týpanon* grego. Estes nomes dizem respeito ao antigo tambor de aro semita, encontrado na Mesopotâmia e no Egito e, mais tarde, na Grécia e em Roma. É um tambor feito de um aro de madeira e muito provavelmente com duas peles, sem nenhum chocalho ou baqueta. Na Palestina, as peles eram recolhidas dos esconderijos de animais com chifres, carneiros ou cabras selvagens, segundo uma passagem do tratado talmúdico Qinnim III 6. Era quase exclusivamente tocado por mulheres, não só pelos judeus como em outros países onde também foi encontrado. “E a profetisa Mírian, irmã de Aaron, pegou um pequeno tambor em suas mãos; e todas as mulheres saíram atrás dela, com pequenos tambores e com danças”; a infeliz filha de Jefté “saiu ao encontro dele com pequenos tambores e com danças”; e as judias deram as boas-vindas aos conquistadores depois da vitória sobre os filisteus “com tamborins”. Embora os tambores não

sejam mencionados na Bíblia em cermônias de casamento, é certo que eles eram usados nos casamentos judaicos, assim como são usados hoje em dia em todo o Oriente. “Divulgue o casamento e soe o tambor”, disse Mohamed. A passagem no Talmude refere-se ao uso de um tambor chamado *erus* (de aras, que significa “comprometer-se”), e não *tof*. Se os lexicógrafos estão certos ao identificar *erus* com *tof*, o tambor mencionado provavelmente era bem grande, pois as mulheres às vezes sentavam-se sobre ele quando lamentavam.

O mesmo tratado talmúdico que fala do *erus* também menciona um objeto chamado *niqatmon*. Este termo é considerado um instrumento musical por alguns tradutores do Talmude. Etmologicamente *anqitmin* designa um braço, ou uma perna artificial. Se este termo significa um instrumento, pode referir-se às típicas claves egípcias feitas de madeira ou marfim, esculpidas para formar um braço humano com a mão, tocadas exclusivamente por mulheres; ou às claves em forma de bota dos gregos. Mas isso, segundo Sachs[118], é mera especulação.

Na maioria das vezes aparece em contexto secular, em geral relacionado com erotismo sexual e virilidade feminina, como em Jz 11,34 e Jr 31,4.

[118] Cf. *Ibid*., p. 109.



Mulher em terracota, Achzib[119]

[119] Joaquim BRAUN. *Op. cit.,* p. 120.

Mulher em terracota, Shiqmona[120]

[120] *Ibid*., p. 121.

II.3.3.2 PA'AMON - פעמון

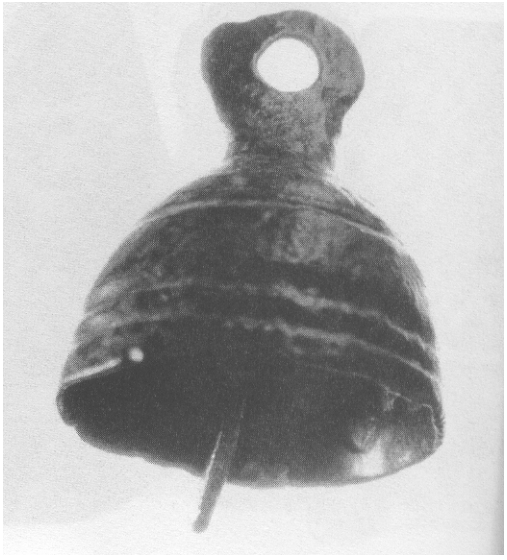
Era um pequeno sino (campainha) ou um guizo. A etimologia óbvia é o verbo *pa'am*, "bater".

O Livro do Êxodo 28, 34-35 instrui Aarão a usar esses instrumentos pendurados em seu manto, para que seja ouvido ao entrar ou sair do santuário. O sino é usado como uma defesa contra os maus espíritos. Os demônios gostam de freqüentar santuários e entradas. No entanto, o Sumo Sacerdote não precisa se proteger quando está num lugar sagrado, e sim quando entra e sai.

Sinos e guizos na bainha não foram usados somente em Israel. Os índios sul-americanos, assim como os xamãs da Sibéria, também os usavam. Na Idade Média, eles adornavam o homem elegante. Nos séculos XIV e XV, eram um acessório quase indispensável para pessoas requintadas. Finalmente, eles foram costurados à roupa dos bobos da corte nos carnavais e em danças.

A Bíblia Hebraica associa ao *pa'amon* a função de exorcismo; já Flavio Josefo acredita na simbologia de iluminação dos sacerdotes; Philo de Alexandria, na simbologia da harmonia cósmica; e o Rabino Jonathan, na penitência.

Sino encontrado em Massada[121]



Sino encontrado em Caesaera[122]

[121] *Ibid*., p. 200.
[122] *Ibid*.

Sino encontrado em Jerusalém[123]

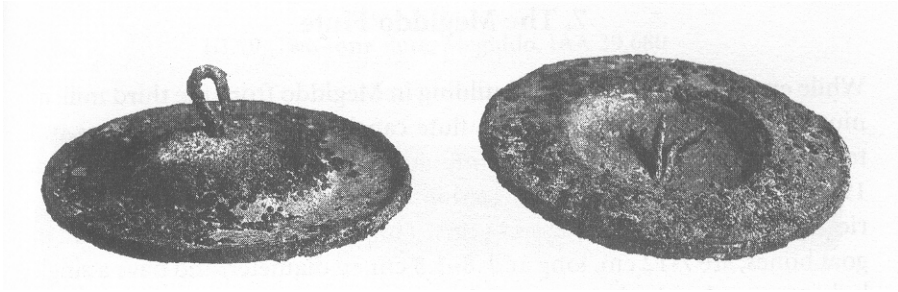
II.3.3.3 SELSLIM e MSILTAYIM - צלצלים e מצילתים

A interpretação dos termos *msiltayim* e *selslim* (o *slasal* talmúdico) não é difícil. Ambos remetem ao verbo *salal*, colisão. A terminação *-ayim* de um deles sugere um objeto de duas partes; termos relacionados em outras línguas orientais, como *zil* em árabe e turco, *salasil* em arábe e *sil-sil* em tibetano, significam címbalos; finalmente, a Septuaginta traduziu as 72 ocorrências de ambos os termos em hebraico como a palavra grega *kimbala*. Então a interpretação "*címbalos*" (pratos) pode ser considerada correta, segundo Sachs[124].

[123] *Ibid*., p. 201.
[124] *Ibid*., p. 122.

A Bíblia menciona dois tipos diferentes de *selslim*: *selse sama* e *selsle teruah*. O adjetivo sama significa “claro”, e terua, assim como o shofar, “barulhento”. A distinção indicada por estes atributos não é restrita aos címbalos judaicos. Os tibetanos, por exemplo, usam dois tipos de címbalos; um tipo, de bordas largas, é segurado em posição horizontal e recebe um suave golpe em um movimento vertical para o culto das divindades do céu; e outro tipo, de bordas estreitas, é segurado em posição vertical e golpeado vigorosamente num movimento horizontal para o culto das divindades da Terra. Esta distinção parece geral em toda a Ásia, tanto no passado como no presente. O relevo no templo hindu-javanês de Borobudur em Java, cavado em cerca de 800 d.C., mostra a clara diferença entre as duas formas de címbalos e a maneira de tocá-los. Os dois tipos foram encontrados na Europa medieval.

A Bíblia não fornece mais detalhes sobre os címbalos. Eles são mencionados no tratado talmúdico Arachin: “No Templo havia um címbalo de metal com um som suave.”



Címbalos encontrados em Meguido[125]

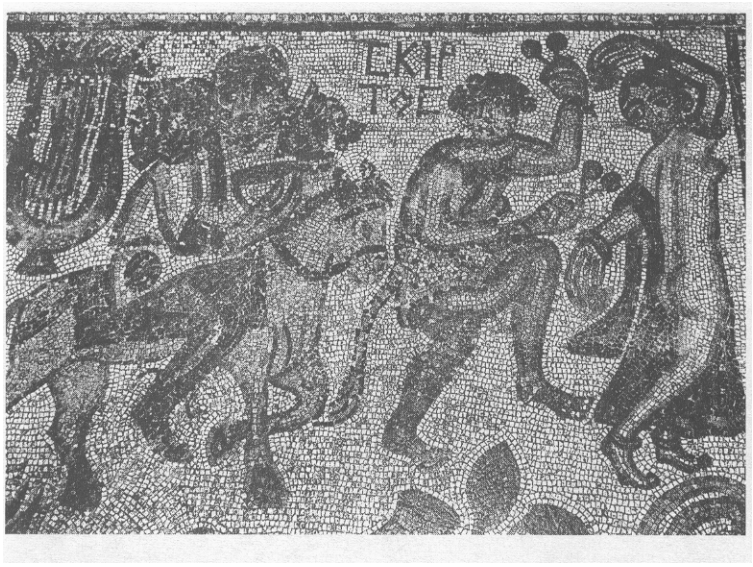
II.3.3.4 MNA’NA’IM - מנענים

Este instrumento é citado apenas uma vez em toda a Bíblia. O Segundo Livro de Daniel descreve como a Arca da Aliança foi transportada para Jerusalém, e como Davi, com toda a casa de Israel, tocou diante dela instrumentos de corda,

[125] *Ibid*., p. 109.

tambores, címbalos e *mna'na'im*. Se este termo vem do verbo *nua*, sacudir, o nome deve se aplicar a um vaso com chocalhos. Um chocalho datado de cerca de 1000 a.C. foi escavado em Tell bet-Mirsun, perto de Hebron, e mais tarde chocalhos de barro foram encontrados em vários lugares da Palestina. Mas estes chocalhos pareciam mais brinquedos de criança que objetos de cerimônia.

Alguns estudiosos interpretam *mnaanim* como um sistro[126], já que esta palavra provavelmente significa um instrumento "chacoalhado". Sachs[127] não concorda com esta idéia, alegando que o sistro está muito relacionado ao culto a Isis para encontrar lugar no ritual judeu. Mas escavações posteriores na Suméria provam que o sistro existia sem nenhuma ligação com o culto a Isis. Portanto, o *mna'na'im* poderia ser um sistro.



Mosaico do período helênico[128]

[126] De acordo com o dicionário Houaiss:
1) trombeta aguda usa. entre os egípcios nos sacrifícios à deusa Ísis;
2) tipo de antiquíssimo chocalho constituído de uma raquete atravessada por varetas com anéis;
3) espécie de marimba com lâminas metálicas.
[127] Cf. Curt SACHS. *Op. cit.*, p. 121.
[128] Joachim BRAUN. *Op. cit.*, p. 257.

II.4 INDICAÇÕES APARENTEMENTE MUSICAIS NOS CABEÇALHOS DOS SALMOS

Tanto Sachs[129] quanto Braun[130] falam sobre as prováveis indicações musicais dos cabeçalhos dos Salmos.

Vários termos freqüentemente associados a nomes de instrumentos musicais, como *nginot*, *gittit* ou *sosanim*, aparecem no cabeçalho de numerosos salmos. Um exemplo freqüente de tal cabeçalho é *lamnaseah binginot mizmor ledawid*.

Não há dúvidas sobre o significado de *mizmor le Dawid*; a segunda palavra quer dizer "pertencente a Davi", enquanto *mizmor* é uma espécie de poema. A palavra *lamnaseah,* usada no cabeçalho de dezenas de Salmos, freqüentemente é traduzida como "para o músico principal" ou "para o mestre de canto"; mas o significado correto é "para ser executado". Mais difícil é entender, segundo Sachs[131], as palavras que explicam o modo de execução. Para começar, a palavra *ngina* geralmente foi e é concebida como "instrumento de corda"; então, *lamnaseah binginot* significaria "para ser executado com instrumentos de corda" e *binginot al-hasminit*, "nos instrumentos de oito cordas". Conseqüentemente, alguns estudiosos consideram o subtítulo dos Salmos indicações relativas aos instrumentos pelos quais tais Salmos deveriam ser acompanhados. Em 1921, um autor inglês, Langdon, sublinhou que os hebreus "classificavam seus salmos e serviços litúrgicos principalmente pelos nomes dos instrumentos usados em acompanhamentos".

Isto é um erro, segundo Sachs[132]. Certamente, afirma ele, conferir tarefas específicas a instrumentos musicais é muito freqüente nas civilizações orientais. Mas seria incomum designar diferentes instrumentos para os vários poemas de

[129] Cf. SACHS, Curt. *Op. cit.,* p. 124 a 127.
[130] Cf. BRAUN, Joachim. *Op. cit.*, p. 37 a 42.
[131] Cf. SACHS, Curt. *Op. cit.,* p. 125.
[132] Cf. *Ibid*.

uma coleção homogênea de poesia religiosa. Além disso, pergunta Sachs[133], eram os salmos realmente acompanhados, ou pelo menos destinados a ser acompanhados? Em caso positivo, por que não por um *kinor* ou *nevel*, um *halil*[134] ou *tof*? Embora alguns desses instrumentos sejam mencionados no texto dos salmos, nenhum é mencionado no cabeçalho; a chamada "classificação segundo os nomes dos instrumentos usados" na verdade omite todos os nomes de instrumentos conhecidos.

Os cabeçalhos, por sua vez, mencionam vários termos estranhos: *nginot* (Salmos 4, 54, 55, 61, 67, 76), *nhilot* (5), *nginot ha-sminit* (6, 12), *gittit* (8, 81, 84), *mut-leben* (9), *sosanim* (45, 69), *'alamot* (46), *ayelit-hasahar* (22), *idutun* (39, 62, 77), *mahalat* (53, 88), *yonat illem rhaqim* (56), *sosan-edut* (60, 80).

À exceção do termo *nginot*, essas palavras significam: "heranças", "oitavo", "prensa de vinho" ou "proveniente da cidade de Gat", "morte-branco", "lírios", "donzelas", "corça da manhã", "confessores", "doenças", "pombo mudo distante", "lírio-testemunho". À primeira vista, esta série é ininteligível; mas de qualquer modo não é uma "classificação por instrumentos".

Nem sequer *negina* é um "instrumento de cordas"? A palavra pertence ao verbo *naga'*, "golpear". Um verbo intermediário, *nagan*, forma usada em associação com cordas, lembra-nos da velha expressão alemã *die Laute* (*Harfe, Zither*) *schlagen*, "golpear o alaúde (harpa, cítara)". É a conexão com cordas que levou os filólogos a traduzir *ngina* como "instrumento de cordas". Mas isso é incorreto, adverte Sachs, pois a interpretação não é apoiada por nenhuma passagem que inclua essa palavra. Em algumas passagens - Salmo 69,13; Jó 39,9; Lamentações 3,14 – a palavra aparentemente é usada com o significado de uma canção satírica.

Para Sachs e Braun, seria mais sensato comparar o grupo hebraico de palavras com um grupo grego correspondente. No grupo grego, *kruo* significa

---

[133] Cf. *Ibid*.

[134] Uma flauta doce no hebraico moderno. Para a época em questão, é uma flauta reta ou curva, feita provavelmente de ouro, segundo Curt SACHS, *op. cit.*, p. 118-121 . Este instrumento não foi mencionado no Livro dos Salmos, e por isso não foi descrito neste trabalho.

“golpear” e, especialmente, “golpear cordas”, assim como *naga’* e *nagan* em hebraico; no entanto, seu substantivo, *kruma*, não significa nenhum instrumento, e sim uma certa melodia – isto é, “algo tocado”. E é exatamente este o significado do substantivo pós-bíblico relacionado a *naga’*, o conhecido *nigun*, ou “padrão melódico”. *Ngina* pode ser a forma mais antiga de *nigun*.

A música oriental sempre foi e ainda é composta segundo desenhos ou padrões melódicos bem definidos. Esses padrões melódicos poderiam ser comparados às três ordens ou estilos gregos na arquitetura, cuja composição seguia regras detalhadas que o artista era forçado a obedecer; ele só podia seguir sua interpretação pessoal dentro dos limites dessas especificações. Na música, melodias usando a mesma escala, e relacionadas umas às outras por seu humor geral, pertencem a um padrão melódico. Tais padrões são familiares na música arábica e hindu, onde mais tarde foram chamados de *maqamat* e *ragas*.

A lista dos *maqamat* arábicos tem semelhança surpreendente com os cabeçalhos hebraicos dos salmos. Se *gittit* é um *negina* descrito com o epíteto geográfico “de Gat”, os árabes também possuem *maqamat* geográficos, como *isfahan*, *nahawand* ou *rehaw*, que são nomes de lugares. Números ordinais, como “o oitavo” da série hebraica, também ocorrem nos *maqamat* árabes: *siga*, “o terceiro”, ou *‘asiran*, “o décimo”. Quanto aos termos genéricos, como o hebraico “heranças”, ou “prensa de vinho”, os *maqamat* têm títulos como *mahur*, “pulando”, ou *‘usaq*, “paixão”; e para a “corça da manhã”, eles têm “o amor puro da cerva”. Combinações curiosas e aparentemente sem sentido, como “morte-branco”, comparam-se a hifenizações similares em árabe, como *higaz-kar*, *bayat-suri* ou *rast-sanbar*, que significam uma combinação de dois maqamat.

Como os *maqamat* e ragas pertencem a determinados humores, podemos testar nossa interpretação conferindo se os salmos que possuem cabeçalhos similares têm também o mesmo humor. O material é bastante limitado para tal investigação, mas é encorajador. Se nos limitamos a examinar os grupos com pelo menos três salmos, descobrimos que os oito salmos *neginot* são orações para a salvação, baseadas na confiança em Deus e em seu poder e magnificência:

“Quando te invoco, responde-me, meu justo Deus” ... “Iahweh, não me castigues com tua ira” ... “Socorro, Iahweh!” ... “Salva-me, ó Deus” ... “Dá ouvido à minha súplica” ... “Ouve meu grito” ... “Deus, tenha piedade de nós” ... Os três salmos *gittit*, ao contrário, são alegres e cheios de grato júbilo: “Iahweh, Senhor nosso, quão poderoso é teu nome em toda a terra” ... “Gritai de alegria ao Deus, nossa força” ... “Quão amáveis são tuas moradas”

O problema das palavras “para ser executado...” parece resolvido, à exceção do termo *neginot*. Se *ngina* é o nome hebraico para *maqama* ou qualquer idéia similar, e não para um *maqama* específico, então a expressão “para ser executado no *nginot*” precisa de alguma explicação adicional que não podemos oferecer. É mera especulação sugerir que a palavra em questão poderia significar tanto “maqama” em geral quanto um determinado tipo de *maqama*.

III. OS SINAIS MASSORÉTICOS

III.1 BREVE HISTÓRICO

A música hebraica foi diretamente influenciada pela egípcia, que, por sua vez, foi influenciada pelos sumérios. Estas civilizações eram ricas em experiências musicais. A Suméria tinha uma abundância de ritos religiosos onde a música constituía o elemento essencial na cerimônia. No Egito, as cerimônias religiosas eram realizadas secretamente, no interior dos templos; assim, o povo era excluído também da cerimônia musical, que apresentava alto grau de intensidade.

Em Israel, durante muitas gerações, as cerimônias musicais aconteceram ao redor da Arca da Aliança, na presença do maior número possível de participantes – os levitas. Dada a importância da música na vida religiosa dos hebreus, o rei Davi fundou uma Academia de música sacerdotal para o serviço divino, composta de quatrocentos levitas com aptidões para a música vocal e instrumental.[135]

Foi no tempo de Davi e Salomão que a música sacra dos hebreus atingiu seu apogeu histórico, ocupando um espaço amplo e imprescindível no cotidiano dos serviços religiosos. A decadência política que se seguiu a esta época representou também a decadência da música inserida no serviço religioso. Com a destruição do Templo e a dispersão do povo, a música continuou a ser praticada nas Assembléias, durante as primeiras décadas da era cristã, numa tentativa de mantê-la viva.

Isso aconteceu até que, entre o século VII e o século X d.C., as chamadas escolas massoréticas (de massorá[136], tradição) fixaram o texto bíblico consonântico (constituído por consoantes) e o enriqueceram com sistemas de

[135] Cf. 1Cr 23, 5.
[136] conjunto de comentários críticos e gramaticais (soletração, vocalização, divisão em orações e parágrafos etc.) sobre a Bíblia hebraica, feitos por doutores judeus, chamados de massoretas, com o objetivo de determinar a forma correta do texto escrito, mantendo-lhe a pureza e evitando que ocorram alterações em sua transmissão.

pontuação (em hebraico, *niqud*), cujo objetivo era estabelecer, de acordo com o modelo das escolas siríacas e árabes, a correta leitura vocálica, a acentuação e a musicalidade.

Ao *niqud* foram acrescentadas anotações filológicas como a contagem das letras e das palavras de cada um dos livros, a sinalização da escritura consonântica irregular e das leituras alternativas (*qerê-ketib*), anotada nas margens dos manuscritos (*massorá* marginal) ou no fim dos livros bíblicos (*massorá* final). Além disso, esta meticulosa sinalização serve para alertar o leitor para qualquer anomalia gráfica ou gramatical do próprio texto.

Foram três as escolas que elaboraram sistemas de *niqud* concorrentes: a escola mesopotâmica, a palestina (na região do Higiaz, na atual Arábia setentrional) e a de Tiberíades, na Galiléia. Desde o século X, considera-se como o mais autêntico e fiel à tradição antiga o *niqud* elaborado por duas famílias de escribas pertencentes à escola de Tiberíades, os Bem Neftali e os Bem Asher. O texto consonântico e vocálico das escolas tiberienses, denominado "massorético", ainda hoje é lido nas edições correntes da Bíblia Hebraica (a Bíblia Hebraica Stuttgartensia é a transcrição diplomática do manuscrito B19a da Biblioteca Nacional de São Petersburgo, da escola bensheriana, que leva a data de 1008).

O texto massorético faz uso de:

- **pontos vocálicos** - sinais para indicar as vogais;

- ***te'amim*** (*ta'am*, no singular), cuja tradução é "apreciar", corresponde ao conjunto dos sinais que indicam acentos musicais a ser respeitados na declamação do texto bíblico;

- ***dagesh*** - um ponto grafado dentro de algumas letras; e o

- ***sof pasuq*** - dois pontos encontrados no fim de cada verso.

Segundo o Vademecum para o estudo da Bíblia[137], deve-se observar, porém, que os fragmentos que restaram de manuscritos da tradição palestina conservam também variantes antigas e significativas no texto consonântico, e que

[137] Cf. Vademecum para o estudo da Bíblia, p. 150.

transcrições antigas de palavras e nomes bíblicos revelam diferenças notáveis de vocalização em relação ao *niqud* tiberiense – por exemplo, o hebraico correspondente ao massorético *mizmor le Dawid*, Salmo de Davi, é transliterado para o grego como *mazmor l-Daueid*.

Mas como e quando surgiram os antigos cantos da sinagoga? A musicóloga judia Johanna Spector[138] acredita que os mais antigos cantos de sinagoga podem ter surgido já no século 1 d.C. Já Alfred Sendrey observou que os "tropos" ainda existentes na sinagoga são freqüentemente bastante similares aos *maqamat* árabes-persas (estilos musicais igualmente baseados em "tropos" e certos modos musicais específicos). Segundo ele, como os cantos da sinagoga eram sobreviventes dos tempos bíblicos, a música de Israel antigo (incluindo a de seu Templo) era como os *maqamat*. Mas Johanna Spector[139] tem uma opinião diferente e mais sensata: os "tropos" usados por muitas sinagogas não são *como* os *maqamat*; eles *são maqamat* - adotados numa época inicial e adaptados ao espírito musical judeu. Quando se compara os "tropos" e modos do canto da sinagoga com aqueles dos *maqamat*, pode-se ver prontamente quais são os originais e quais são as adaptações; informações foram perdidas na direção das versões judias, não das versões árabes-persas.

Os próprios massoretas e seus sucessores só conheciam as formas mais simples de canto (os da sinagoga) e tentaram definir pouquíssimos grafemas como marcadores deste canto. As listas de quais grafemas representam quais significados musicais variam de uma fonte a outra. Assim que a notação em si foi publicada, as sinagogas adaptaram seus cantos passo a passo para conformá-los às regras que os massoretas e gramáticos deduziram para a notação. O processo foi mais longe entre os judeus asquenazes da Europa, na leitura da Torá. Tais cantos não podem, sob nenhuma lógica (e apesar das freqüentes afirmações em contrário), representar o significado musical original dos *te'amin*, pois surgiram independentemente da notação ou foram desenvolvidos depois da publicação desta.

[138] Cf. www.rakkav.com/kdhinc
[139] Cf. *Ibid*.

III.2 OS SINAIS MASSORÉTICOS

O paradigma massorético foi apontado pela primeira vez pelo estudioso Aharon bem Asher e é aceito como válido por praticamente todos no campo dos estudos massoréticos. Este paradigma divide os *te'amim* em três classes:

1) disjuntivos – são os sinais encontrados nas palavras que concluem um verso ou frase;

2) conjuntivos – são os sinais encontrados nas palavras que se encontram no meio de uma frase; e

3) o chamado ***ga'ya*** – que é um sinal vertical que freqüentemente não é considerado um *ta'am* e por isso não é nem disjuntivo nem conjuntivo, mas indica quão rapido deve-se cantar uma sílaba.

O conjunto dos sinais massoréticos usados para orientar a declamação do texto bíblico é chamado de *te'amim*. Porém, a função primária destes sinais é exegética. O conjunto é constituído de 19 sinais, escritos acima e abaixo do texto, e dividido em dois sistemas complementares:

1) sistema prosódico - compreende os sinais encontrados no prólogo e epílogo do Livro de Jó e nos outros livros da Bíblia Hebraica, exceto nos livros dos Salmos e Provérbios;

2) sistema salmódico - compreende os sinais encontrados nos livros dos Salmos e Provérbios e na parte central do Livro de Jó.

Os sinais massoréticos, usados para orientar a declamação do texto bíblico, são grafados acima e abaixo das palavras do próprio texto. O Livro dos Salmos, *Tehilim* em hebraico, foi escrito para ser cantado com acompanhamento de instrumentos musicais e constituía o centro do culto levítico organizado por Davi. Por isso, contém alguns sinais adicionais, pressupondo uma melodia mais rebuscada.

O conjunto dos 19 sinais é assim apresentado:

Os sinais que têm a mesma forma, mas aparecem escritos em lugares diferentes no meio do verso, devem ter diferentes funções e portanto representam diferentes acentos ou *te'amim*. O *silluq* (fim), por exemplo, é um sinal vertical grafado abaixo do texto e marca a última sílaba forte de cada verso. É o mais forte dos sinais disjuntivos. É chamado de *silluq* quando encontrado bem no fim de um verso, e de *ga'ya* ou *meteg* em todos os outros lugares, mesmo se encontrado uma ou duas vezes na mesma palavra como *silluq*. Trata-se de significados completamente diferentes para o mesmo sinal no paradigma massorético.

Como um povo nômade, os judeus se fixaram em diferentes partes do mundo e inevitavelmente incorporaram elementos regionais à sua cultura. Desta forma, os sinais são interpretados de maneira diferente por culturas diferentes. Como sua escrita musical é relativa, e não absoluta, cada comunidade judaica a interpreta de acordo com as teorias musicais da região na qual está inserida, mas nunca com acompanhamento dos instrumentos mencionados na Bíblia, pois quase todos aqueles ali relatados se perderam depois da destruição do Templo, à exceção do *chocar*.

Segundo a tradição rabínica, os cantos bíblicos foram revelados a Moisés no Monte Sinai. Até hoje, são ensinados oralmente.

No Brasil, os cantos são realizados quase que exclusivamente à capela e, tecnicamente, com a estrutura do sistema musical tonal. Em algumas sinagogas mais liberais, como a da Congregação Israelita Paulista (CIP), os cantos são acompanhados por um órgão e, em geral, o organista é um músico profissional, podendo ser judeu ou não. Outros instrumentos não podem fazer parte do serviço religioso. Mas o s*hofar* também é tocado nas celebrações de Ano Novo das sinagogas mais liberais.

Neste trabalho, os sinais serão apresentados e interpretados musicalmente segundo a teoria de Suzanne Haïk-Vantoura, apresentada no livro *The Music of the Bible Revealed*. Por meio da interpretação dos sinais massoréticos, é possível saber como eram as melodias cantadas pelos levitas.

Organista, professora e compositora, Suzanne Haïk-Vantoura nasceu em

Paris, França, em 1912 e estudou no Conservatório Nacional Superior de Paris. Compôs várias obras, entre elas peças de inspiração sacra. Quando a Segunda Guerra Mundial interrompeu suas atividades, Haïk-Vantoura abordou pela primeira vez o problema dos sinais para entoação dos cantos na Bíblia Hebraica, tendo constatado que seu verdadeiro significado fora perdido. Só no fim de 1970, com seu afastamento do trabalho ativo como compositora e intérprete, Haïk-Vantoura completou o estudo dos sinais bíblicos. Em 1976, publicou os resultados na primeira edição francesa do livro citado. Desde então, dedica-se exclusivamente à publicação e promoção deste trabalho. A edição inglesa usada aqui é uma tradução da segunda edição francesa, publicada pela Dessain et Tolra, Paris, 1978.

Suzanne Haïk-Vantoura[140]

[140] Suzanne HAÏK-VANTOURA. *Op. cit.*, contracapa.

III.3 A INTERPRETAÇÃO MUSICAL DOS SINAIS

De acordo com o trabalho desenvolvido por Suzanne Haïk-Vantoura[141], tanto no sistema prosódico quanto no sistema salmódico os sinais grafados abaixo das palavras correspondem aos graus básicos da escala. Estes graus são distribuídos de acordo com as normas musicais usadas ainda hoje - estabelecidas cerca de dois mil anos antes da nossa era - e correspondem a nossa familiar escala de dó maior. Alguns estudos divergem sobre a origem desta escala; alguns acreditam ser o antigo modo lídio, enquanto outros acreditam ser uma herança babilônica.

O sinal aparece no fim de todo verso e corresponde à primeira nota da escala, formalmente chamada de *finalis*. Hoje em dia a chamamos de tônica. Sua função é de conclusão. Este sinal pode também ser encontrado no início de alguns versos.

Alguns sinais aparecem com freqüência pouco antes de uma pausa em um verso, como por exemplo e . O significado musical para estes sinais é análogo e corresponde à meia-cadência, onde se utiliza o quarto e o quinto graus da escala.

Alguns grupos de sinais freqüentemente aparecem juntos, e várias deduções da teoria de Suzanne Haïk-Vantoura resultaram da observação deste fato, como por exemplo: a final ou tônica não corresponde à primeira nota da escala de dó maior, e sim à terceira nota (um mi, na escala de dó maior). No sistema salmódico, o sexto grau da escala, também chamado de submediante, é omitido, e a tônica passa a ser a segunda nota da escala. Mas nenhuma indicação musical antiga indica ao certo qual modo ou escala se usava. Após várias tentativas e muito estudo, Suzanne concluiu que se usava uma escala de graus consecutivos com tons e semitons, onde o sétimo grau tem uma distância de meio tom da tônica, e o segundo grau, de um tom. Esta estrutura tonal é pertinente apenas para o sistema salmódico, pois os textos contemplados com o sistema prosódico são apenas declamados, numa espécie de cantilação, o que permite a

[141] *TheMusic of the Bible Revealed*, p. 31.

existência de intervalos menores que meio tom. O mesmo também ocorreu nos primeiros séculos de existência da igreja cristã, com os chamados tons de recitação.

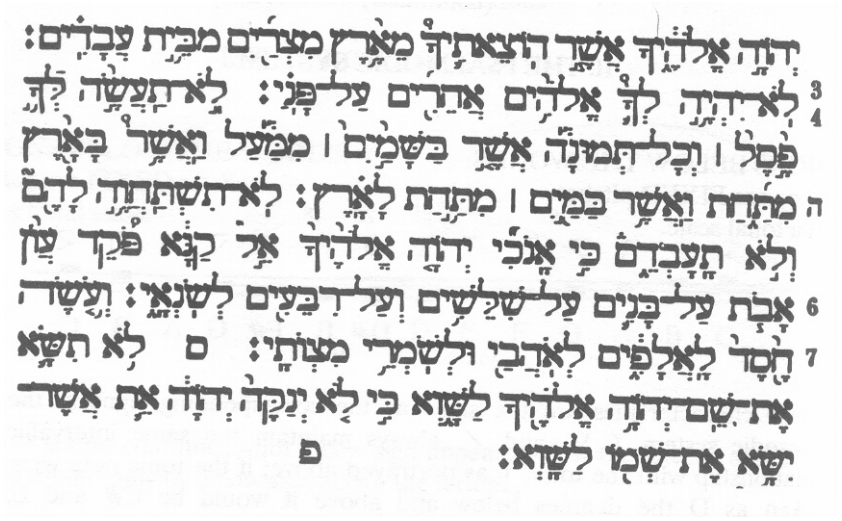
Enquanto os sinais grafados abaixo do texto correspondem aos graus da escala, os sinais grafados acima do texto representam uma ornamentação daqueles graus. Um sinal sobre uma palavra pode corresponder a uma, duas ou até três notas para a sílaba afetada, ou seja, correspondem a *appoggiaturas* e melismas na construção da melodia. A notação massorética é classificada como uma notação neumática, e todas as notações neumáticas são considerada imprecisas. Porém, com a interpretação dos sinais a partir da teoria da Suzanne Haïk-Vauntoura, esta notação passa a ser bastante precisa.

Quando a primeira palavra do verso não tem nenhum sinal grafado, deve-se cantar a tônica, ou seja, o sinal assume a responsabilidade.

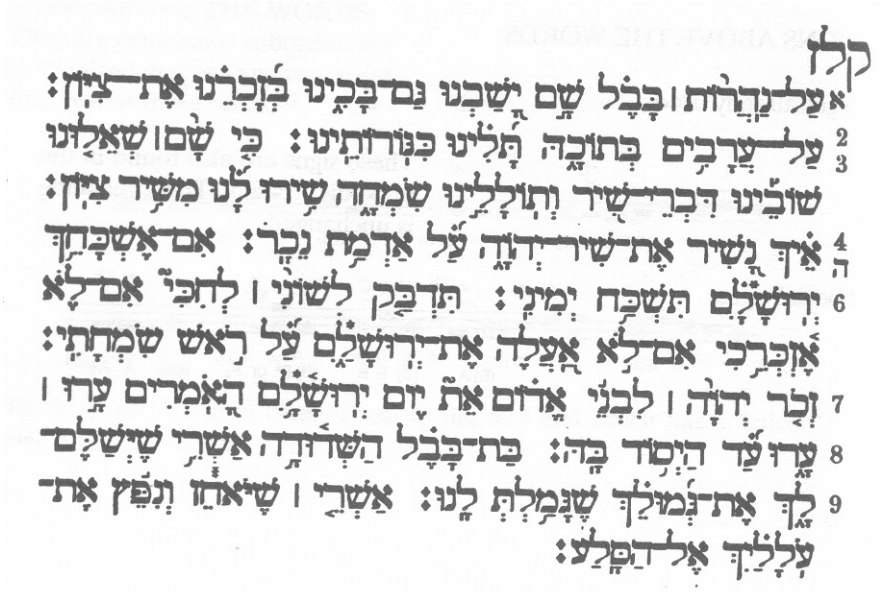
Assim como outras melodias litúrgicas da Antigüidade, os hinos cristãos e as canções folclóricas de várias culturas, estes cantos não tinham indicação rítimica. Assim sendo, o discurso verbal assume a função de direcionar o ritmo. Como o texto tem forma diferente, o ritmo dos salmos é diferente do ritmo da prosa; é mais mensurado, o ritmo silábico tem durações reiteradas.

Os sinais , e , tão comuns no texto massorético, também aparecem nas notações palestina e babilônica, mas a notação hebraica é anterior a estas. Alguns musicólogos comparam esta notação hebraica com a notação bizantina chamada *ekphonetic*, pois ambas possuem sinais bastante similares. Mas o sistema bizantino é menos complexo que o hebraico. Os sinais análogos às duas cultura são: , , , , e .

Durante o início da era cristã, outras culturas também desenvolveram sua escrita musical, como por exemplo as da Armênia, no séc. IV, da Síria, no séc. V, e da Palestina e Espanha, no séc. VI.

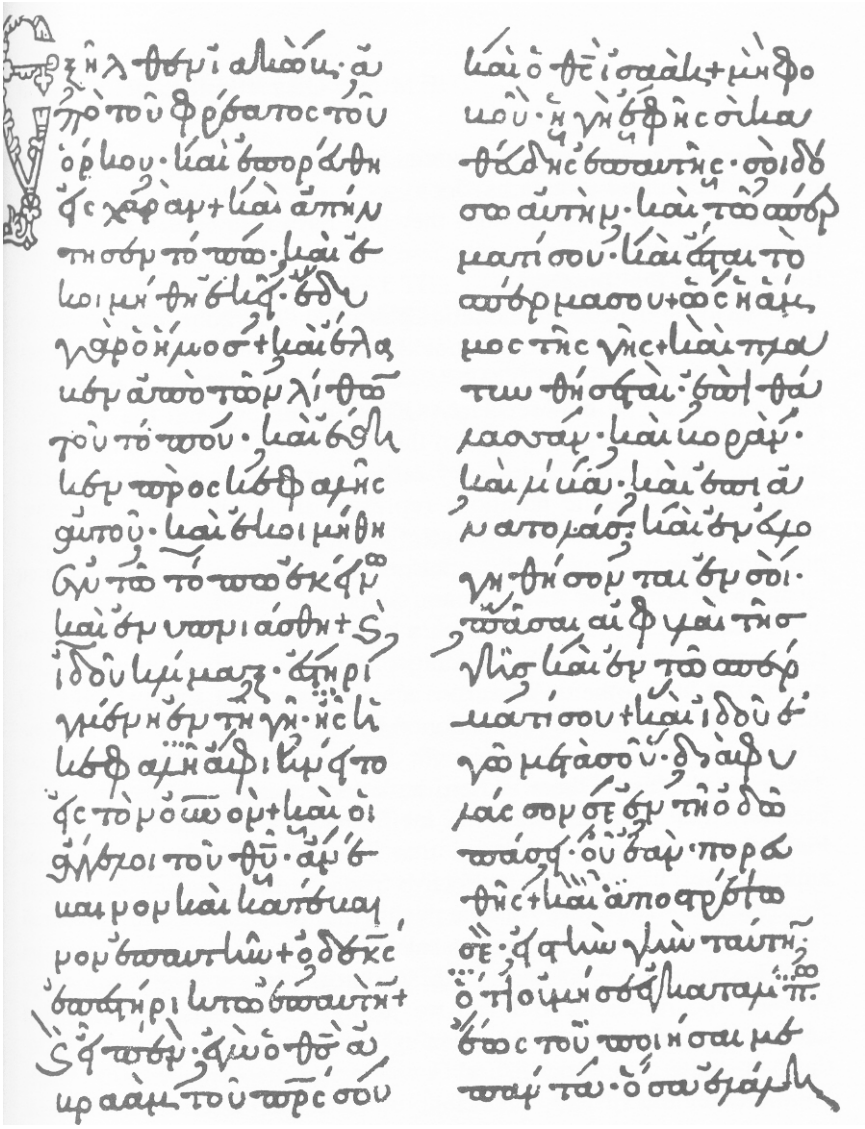


Notação massorética – Ex 20, 2-7 (sistema prosódico)[142]



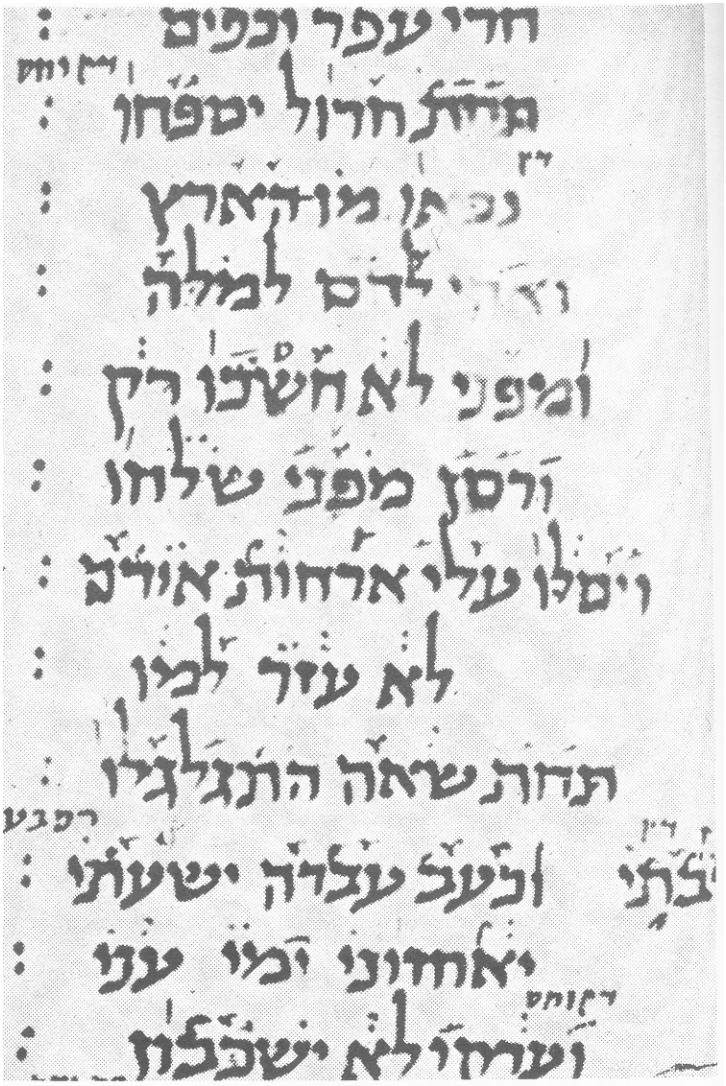
Notação massorética – Salmo 137 (sistema salmódico)[143]

[142] HAÏK-VANTOURA, Suzanne. *Op. cit.*, p. 40.
[143] *Ibid*.



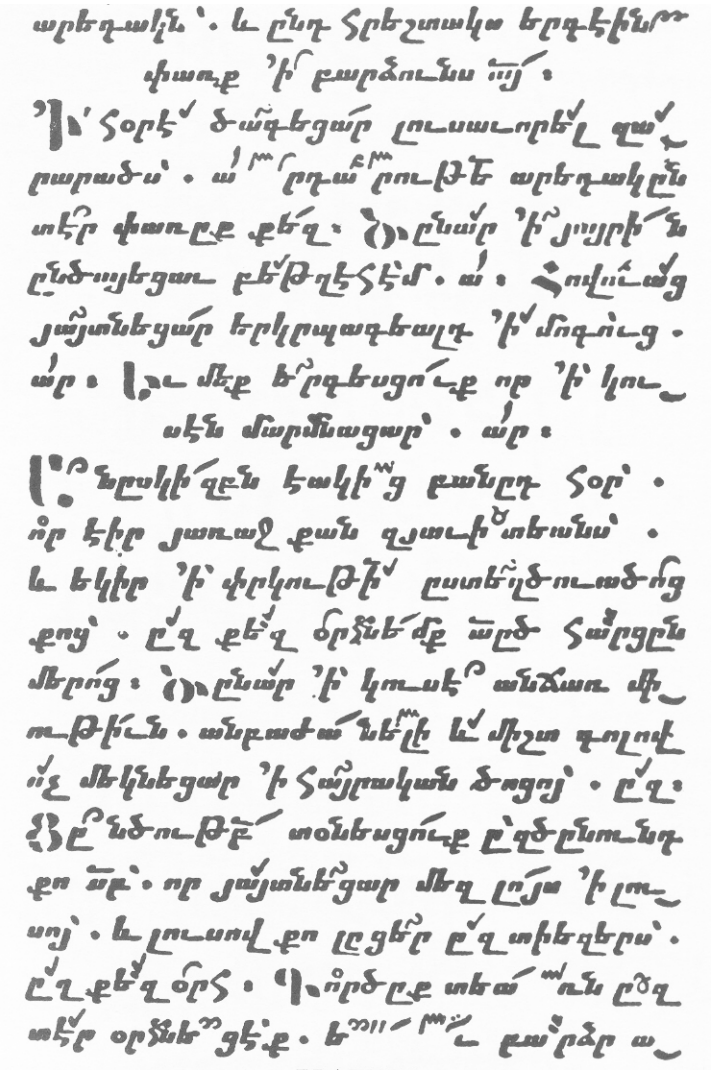
Notação bizantina – *ekphonetic* – Séc. IX[144]

[144] *Ibid.*, p. 57.



Notação babilônica – Séc VI[145]

[145] *Ibid.*, p. 56.



Notação armênia - Séc. IV[146]

[146] *Ibid.*, p. 55.

III.4 A QUIRONOMIA

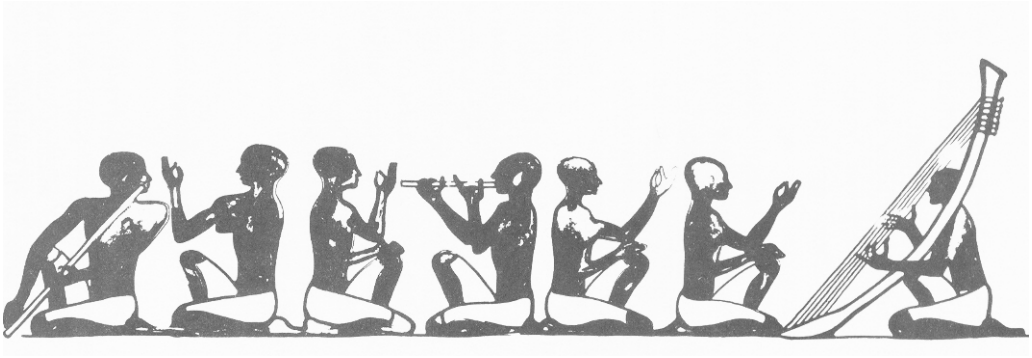
A quironomia é a arte de representar música por meio de gestos. Foi uma prática muito comum na Antigüidade. É extremamente útil na continuidade da transmissão oral da música. À medida que as culturas foram desenvolvendo suas próprias escritas musicais, a quironomia deixou de ser um hábito.

Não há melodias escritas do Egito antigo, por exemplo, mas podemos ver várias figuras da época que mostram instrumentistas e cantores fazendo gestos com as mãos, ou seja, usando a quironomia para representar suas melodias. Em geral, havia uma pessoa realizando quironomia para cada instrumentista que estivesse tocando.

É bem provável que estas melodias não passassem de extensões da inflexão vocal normal e se destinassem a sublinhar o significado das palavras, para o bem dos ouvintes, tanto os humanos quanto os divinos, e também dos intérpretes. É razoável supor que a quironomia tinha a mesma função na música sacra dos hebreus.

Além do Egito, há relatos e relevos que provam a existência da quironomia também na Índia, onde é usada até hoje, por meio dos *mudras*, e na Grécia, onde persistiu até a dominação romana. A dança e a guerra, assim como a música, tinham sua quironomia específica.

No antigo Egito faraônico, havia uma pessoa específica para realizar a quironomia para cada instrumentista do grupo. Caso um instrumento fosse capaz de realizar mais de uma nota ao mesmo tempo, eram necessárias duas ou mais pessoas para realizar a quironomia, ou seja, cada gesto específico era traduzido por uma determinada nota musical. Assim, uma símples heterofonia necessitava de duas ou mais pessoas para realizar a quironomia.



Mármore egípcio. Ca. de 2700 a.C.[147]

Quironomia no Egito antigo.[148]

Com o passar do tempo, a quironomia foi sendo substituída por uma notação musical cada vez mais precisa. Durante a Idade Média, continuou sendo usada na Grécia e também pela igreja cristã.

Os sinais massoréticos escritos constituem uma transcrição dos gestos feitos pelas mãos e/ou pelos dedos. Os sinais encontrados abaixo das palavras aparentemente transcrevem os gestos produzidos pela mão esquerda e os sinais acima do texto, os gestos da mão direita. Em muitas sinagogas, hoje, apenas uma das mãos é usada para produzir gestos.

A quironomia é mencionada na versão completa do Talmude, do séc. VI. Aaron bem Asher menciona, no último capítulo, a relação da quironomia com a cantilação tradicional do livro sagrado. No entanto, o Talmude babilônico atribui ao

[147] *Ibid.*, p. 74.
[148] *Ibid.*, p. 75.

Rabi Akiba (ca. 40-135) as instruções para indicar com a mão direita o significado tonal da leitura da Bíblia. Esta é outra prova da existência da quironomia entre os hebreus. O famoso intectual judeu Rashi afirma que as mãos são sagradas por possibilitarem a pontuação do texto sagrado.[149]

Em 1Cr 25, 2-7, Davi descreve a função de cada levita responsável pela música no serviço religioso, mas todos devem seguir as mãos do diretor, diz ele.

Alguns historiadores afirmam que a quironomia representa uma ponte entre a prática musical da Antigüidade e a notação neumática (ca. séc. IV).

III.5 DECIFRANDO OS SINAIS MASSORÉTICOS

Os sinais grafados abaixo das palavras constituem os graus básicos de uma escala tonal. Segundo Suzanne Haïk-Vantoura[150], eles são:

SISTEMA PROSÓDICO

Sinal	Nome	Etimologia	Transcrição
	דרגה (Darga)	escada	dó
	טויר (Tevir)	quebrado	ré
	סילק (Silluq)	final	mi (*finalis*)
	מרכא (Merka)	extensão	fá
	טיפה (Tipha)	palma	sol

[149] Cf. HAÏK-VANTOURA, Suzanne. *Op. cit.*, p. 80.
[150] The Music of the Bible Revealed, 1991.

	אתנה (Atnah)	descanso	lá
	מונה (Munah)	colocado	si
	מפה (Mapakh)	retornado	dó

Os sinais grafados acima das palavras representam as notas subordinadas àqueles abaixo.

Sinal	Nome	Etimologia
	פשטא (Pashta)	extensor
	גרש (Geresh)	expulsão
	גרשימה (Gershayim)	expulsão dupla
	זקף־קטן (Zaquef Qaton)	elevação
	זקף־גדיל (Zaquef Gadol)	elevação maior
	רויע (Revi`a)	encolhimento
	פזר (Pazer)	dispersão
	זרקא (Zarqa)	jorro
	סגל (Segolta)	aglomerado
	תלישא־קטנה (Telisha Qetannah)	pequena retirada
	תלישא־גדלה (Telisha Gedolah)	retirada maior

SISTEMA SALMÓDICO (significados complementares)

Sinal	Nome	Etimologia
	גלגל (Galgal)	roda
	שלשלת (Shalshelet)	cadeia
	אלא־וירד (Oleh Veyored)	ascendente e descendente
	רויא קתן (Revi`a Qaton)	pequeno encolhimento
	ילז (Iluz)	elevado
	צינור (Tsinnor)	tubo

CLASSIFICAÇÃO SEGUNDO OS GRAUS BÁSICOS DA ESCALA (SINAIS INFERIORES)

silluq (final) : é chamado de “finalis” ou “tônica”.

merka (extensão) : é o segundo grau.

tevir (quebrado) : outra extensão, mas na direção inversa - o sétimo grau.

tipha (palma) : único nome quironômico.

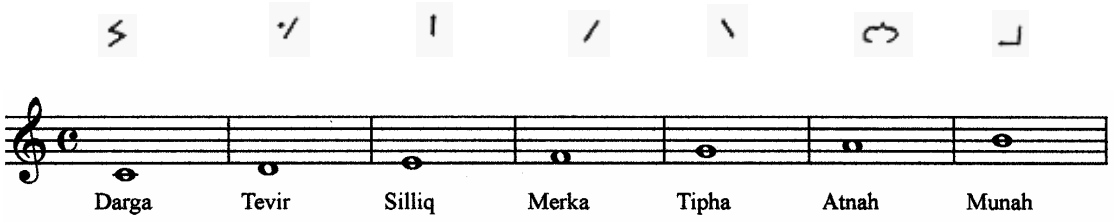
atnah (descanso) : o quarto grau, o local da cadência imperfeita.

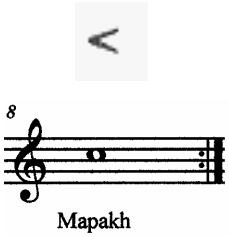
munah (colocado) : o quinto grau, indicando uma cadência em suspenso.

darga (escada) : o sexto grau uma oitava abaixo, a base da “escada”

mapakh (retornado) : o sexto grau ascendente, o topo da “escada”

Representação dos graus da escala em notação musical moderna





CLASSIFICAÇÃO DOS SINAIS SUPERIORES

pashta (extensor) : uma designação apropriada para a *appoggiatura* de uma segunda acima.

geresh (expulsão) : uma *appoggiatura* de uma terça acima.

gershayim (expulsão dupla) : uma *appoggiatura* dupla.

zaqef-qaton (pequena elevação) : esta *appoggiatura* de uma segunda abaixo enfatiza a palavra.

zaqef-gadol (elevação maior) : o movimento descendente prolongado enfatiza ainda mais a palavra.

revi'a (encolhimento) : impossível traduzir melhor este grau repetido que se torna uma *appoggiatura* de uma segunda inferior.

pazer (dispersão) : a dispersão é realmente o efeito produzido por essas três notas descendentes, incluindo a nota da resolução.

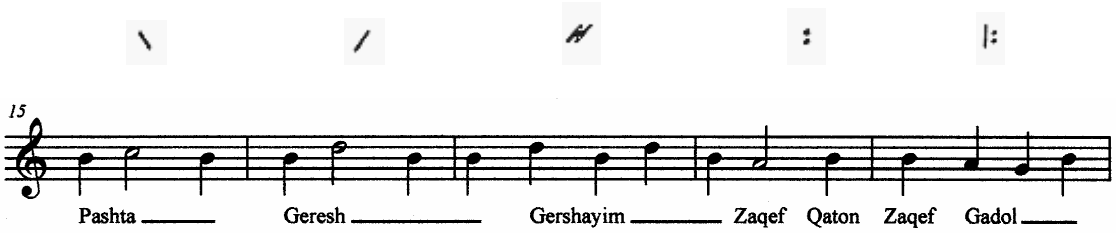
zarqa (jorro) : o símbolo ornamental de uma *appoggiatura* dupla de uma segunda acima e outra abaixo sem resolução.

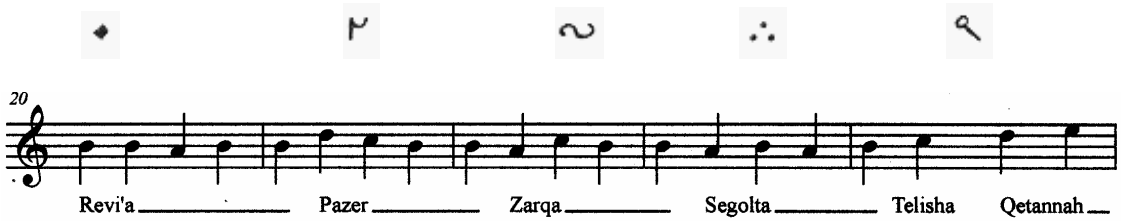
segolta (aglomerado) : uma imagem de uma *appoggiatura* dupla.

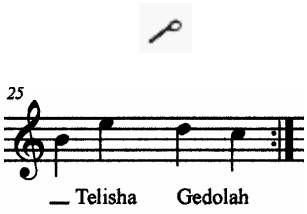
telisha-qetannah (pequena retirada) : caracteriza três notas ascendentes no fim de uma palavra.

telisha-gedolah (retirada maior) : é uma cascata de quatro notas, ocorrendo no início de uma palavra; seu movimento é mais amplo que o citado acima.

Realização dos sinais superiores representada em notação musical moderna







OS SINAIS ADICIONAIS DO SISTEMA SALMÓDICO

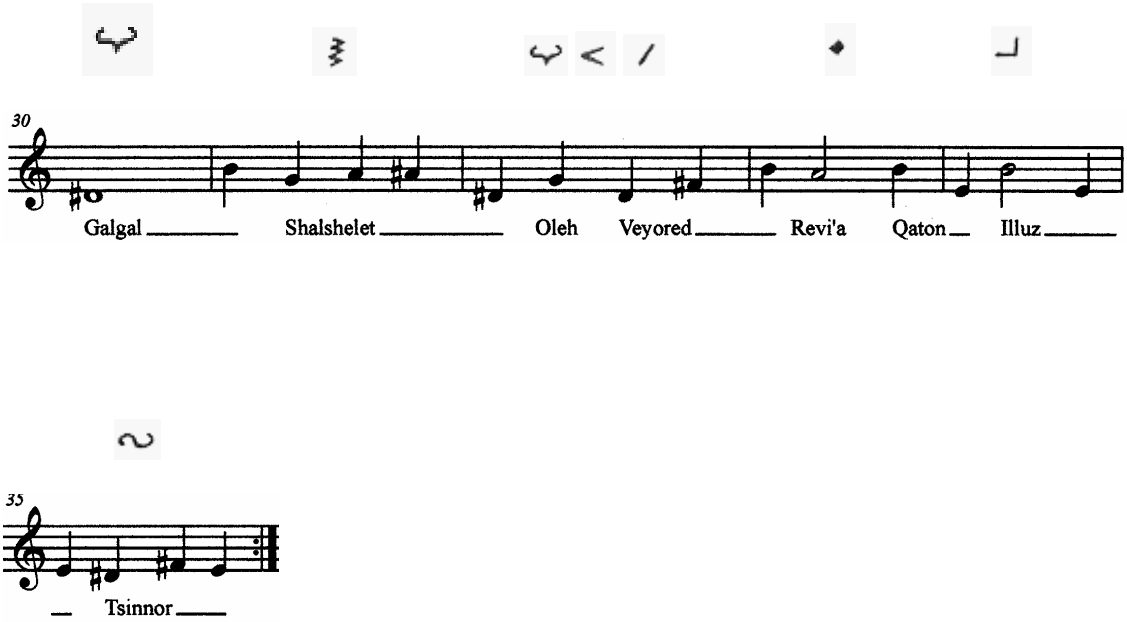
galgal (roda) : o sétimo grau, sendo a nota mais baixa ou limite da escala do sistema salmódico.

oleh-veyored (ascendente e descendente) : representa uma nota mais alta do que sua resolução mais óbvia.

revi'a-qaton (pequeno encolhimento) : *appoggiatura* de uma segunda inferior.

iluz (elevação) : elevação da altura da nota.

tsinnor (tubo) : A figura melódica "envolve" a si mesma em sua resolução.



III.6 TRANSCRIÇÃO DE UM SALMO

A partir dos sinais descritos no item anterior, será apresentada uma partitura em notação moderna da melodia do salmo 150. Em anexo, encontra-se um CD com a gravação desta melodia cantada e acompanhada por alaúde (um substituto para o *kinor* e o *nevel*, indisponíveis no Brasil) e percussão.

III.6.1 IMPORTÂNCIA DA ELABORAÇÃO MELÓDICA

Neste caso, o texto, como já foi explicado, é a principal referência para o ritmo e as alturas das notas. Mas vale ressaltar que, embora elaboradas com o objetivo primário de reforçar os significados do texto, as melodias dos levitas respeitavam certos procedimentos de equilíbrio, coerência e distribuição harmônica – assim como nas práticas musicais representativas de outros períodos históricos e contextos culturais.

Segundo Jourdain, cada melodia é uma

> invenção singular de som, máquina inteligente que torce e faz girarem as alavancas de nossas mentes, produzindo reações requintadas. Como ocorre com tantas invenções inteligentes, o funcionamento de uma grande melodia é inexplicavelmente simples, mas nada óbvio. (...) Uma melodia não é apenas uma seqüência de notas, mas sim uma seqüência de notas com duração e acentuação variáveis. (...) O número de possíveis melodias (...) é inconcebivelmente vasto. (...) Se encurtarmos determinada nota, ou a tirarmos do tempo forte, até mesmo a mais poderosa melodia morrerá. [151]

O autor enumera algumas características sempre presentes na busca da criação de uma melodia ideal[152]:

- quase todas as notas da melodia são escolhidas da escala de sete notas que determina sua tonalidade.

- as notas são, em sua maioria, adjacentes; os saltos são poucos, e os grandes saltos, raros.

- as notas individuais não são excessivamente repetidas, sobretudo em posições enfatizadas na melodia.

- as resoluções harmônicas, como as cadências, ocorrem em pontos ritmicamente importantes.

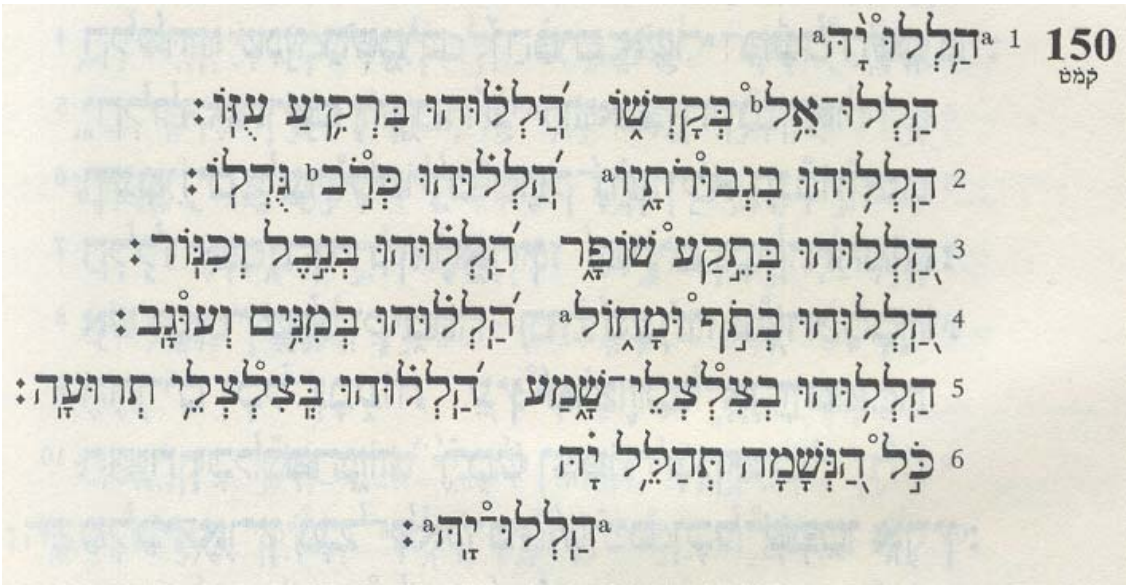
- as acentuações rítmicas realçam o contorno da melodia. As mudanças de direção da melodia em termos de altura devem, de modo geral, ocorrer em articulações ritmicamente importantes.

- os saltos sempre aterrissam num dos sete tons da escala, e não nos tons cromáticos.

[151] JOURDAIN, Robert. *Op. cit.*, p. 89 - 90.
[152] Cf. JOURDAIN, Robert. *Op. cit.*, p. 121 - 122.

III.6.2 REALIZAÇÃO DO SALMO 150

A notação massorética do Salmo 150 é:



A transliteração do hebraico para este salmo é:

Halelu lá

1 Halelu El becadsho, haleluhú birkia uzó.

2 Haleluhú bigvurotav, Haleluhú Kerov gudlo.

3 Haleluhú betéca shofar, haleluhú benevel vekinor.

4 Haleluhú betof umachol, Haleluhú beminim veugav.

5 Haleluhú betsil'tselê sháma, haleluhú betsil'tselê teruáh.

6 Kol haneshamá tehalel lá.

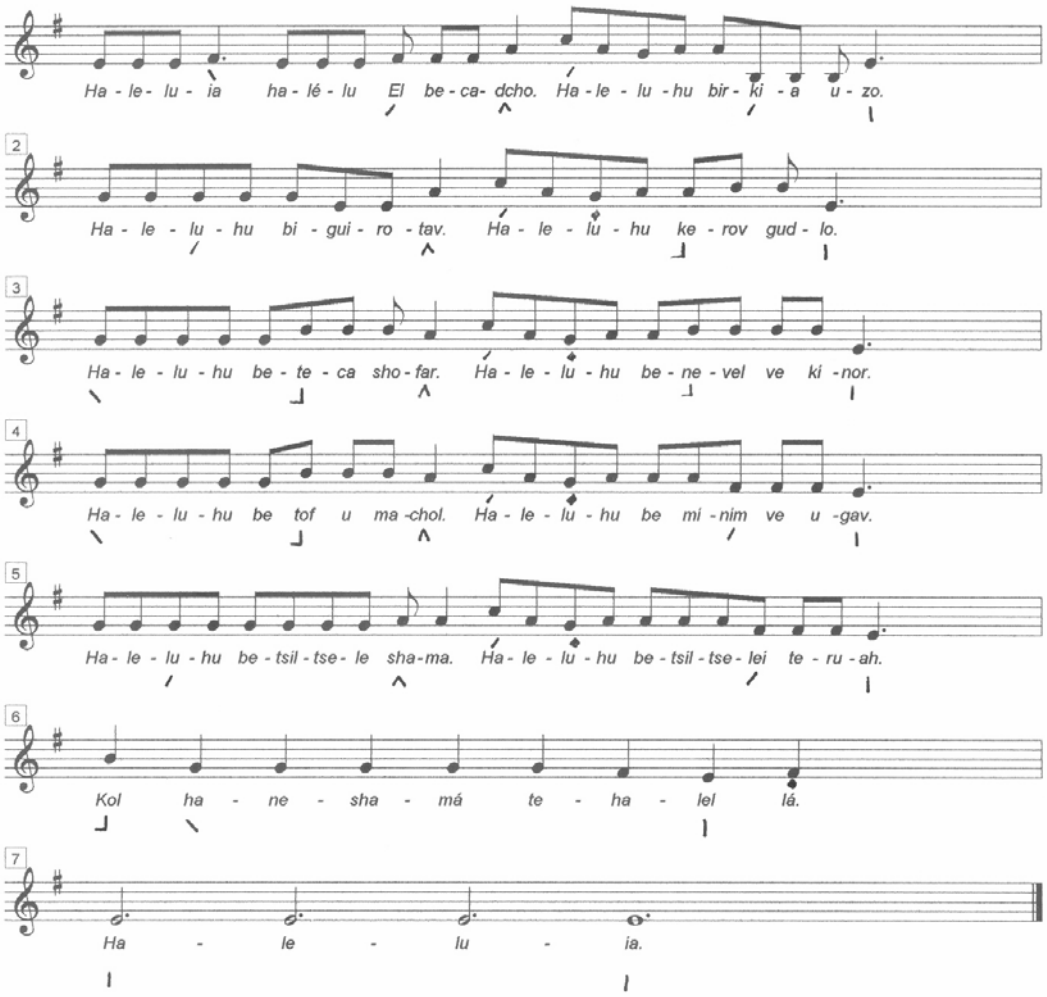
Halelu lá.

Tradução para o português:

Aleluia.
1 Louvai a Deus em seu templo,
Louvai-O em seu poderoso firmamento,
2 Louvai-O por suas façanhas,
Louvai-O por sua grandeza imensa!
3 Louvai-O com toque de *shofar*,
Louvai-O com *nevel* e *kinor*;
4 Louvai-O com dança e *tof*,
Louvai-O com cordas e *ugab*;
5 Louvai-O com *selslim*,
Louvai-O com *selsle teruah*!
6 Todo ser que respira louve a Iahweh!
Aleluia.

Partitura feita a partir da realização musical dos sinais massoréticos:

SALMO 150



CONCLUSÃO

O estudo da relação entre a música e as religiões ainda é bastante carente em nosso país, mais ainda quando se trata da Antiguidade. E por ser a época estudada um momento em que tanto a música quanto a religião se consolidavam na base de sustentação da civilização ocidental, o estudo da relação entre estes dois campos do saber torna-se altamente necessário.

A importância deste trabalho está no resgate da riqueza da música bíblica histórica pela descrição e caracterização dos instrumentos que, com exceção do *shofar*, se perderam com a destruição do Segundo Templo de Jerusalém. Também pela reinterpretação das melodias do Saltério, por meio da interpretação musical dos sinais massoréticos. Para tal usou-se a teoria de Suzanne Haïk – Vantoura.

O resgate desta música representa uma imensa perspectiva de crescimento para os musicólogos, enquanto pesquisadores da música, e instrumentistas, que poderão tocar esta música resgatada, principalmente aqueles que estudam música antiga; para teólogos e cientistas da religião, como um estudo da estética da religião; e enfim para grupos religiosos, como uma possibilidade de se cantar esta música. Esta contribuição se dá não somente como fonte mas também como sugestão e abertura de novas pesquisas.

Nesse sentido, deseja-se que esta não seja apenas uma conclusão, mas uma porta que se abra para o estudo da música do mundo antigo nos meios acadêmicos brasileiros e a maior intercomunicação entre os campos da Estética da Religião e da Musicologia.

APÊNDICE

GLOSSÁRIO DE TERMOS MUSICAIS:

Appoggiatura (Ital.): adorno melódico que apóia e ressalta uma ou várias notas da melodia. A *appoggiatura* adquire a metade do valor da nota em que se apoia. Foi muito utilizada durante o Renascimento e o Barroco, mas sua aplicação não se fundamentou normativamente até o século XVIII.

Arranjo: modificação de uma partitura para possibilitar a sua execução com instrumentos diferentes aos originalmente destinados. São comuns as reduções para piano de complexas partituras orquestrais.

Bemol: alteração que baixa meio tom a nota assinalada. O *duplo bemol* baixa-a um tom completo.

Bequadro: signo que anula o efeito da alteração produzido sobre uma nota por um sustenido ou um bemol anterior.

Binária, forma: movimento simples que consta de duas partes ou seções, AB.

Cadência: fórmula das leis harmônicas tradicionais, empregada para concluir uma frase ou obra e determinar o seu modo ou tonalidade.

Canto: emissão da voz em forma de melodia. // Peça vocal. // Melodia principal de uma composição. // Arte de executar corretamente uma peça vocal. // Parte superior de um conjunto coral.

Cappela (Ita., capela): A partir do século XIV, o termo *cappela* designava o conjunto de músicos que pertenciam ao serviço religioso de reis e altos dignatários eclesiásticos. Por extensão, passou a designar também o lugar onde tocavam.

Clave: signo que se utiliza para relacionar as notas escritas nas linhas de uma pauta com a sua altura real. Existem três claves: clave de Sol (tessitura aguda), clave de Dó (tessitura Média) e clave de Fá (tessitura grave).

Compasso: unidade de medida que divide qualquer composição musical mensurada. Regula o ritmo da execução, baseado em divisões pré-estabelecidas, sujeitas a uma órdem periódica e expressadas em forma de quebrado, onde o numerador indica o número de notas que inclui cada compasso, e o denominador a qualidade das mesmas (semibreve, semínima, cocheia). Assim, um compasso de dois por quatro (2/4) é aquele que tem a duração correspondente a duas semínimas; um de seis por oito (6/8) a seis colcheias... // Compasso binário é aquele que se divide em dois tempos e cujo numerador é 2 ou múçtiplo de 2.

Contraponto: vocábulo derivado da expressão punctum contra punctum (nota contra nota, da época em que as notas eram representadas com pontos), que faz referência à técnica de combinar e sobrepor diferentes vozes ou linhas melódicas. // Técnica de composição horizontal.

Cromática, escala: a sucessão convencional dos doze semitons da escala ocidental.

Declamação: é a arte de recitar obedecendo a umas normas pré-estabelecidas. Também se refere à arte de ajustar, por meio de centos e inflexões líricas, um texto literário a uma melodia determinada.

Desafinar: afastar-se do tom ou modo indicado na partitura.

Diapasão (Gr.): registro de uma voz ou instrumento com equivalência escalada. // Forquilha metálica, inventada em 1711 por J. Shore, que, ao ser batida, produz um som puro, sem harmônicos, de altura conhecida e constante (lá 3). Utiliza-se para afinar instrumentos musicais e dar o tom correto aos cantores. Na música ocidental, o diapasão foi normatizado pela Academia de Ciências e Letras de Paris (1858) e pela Conferência Internacional de Viena (1885) em 435 vibrações duplas, ou 870 simples (diapasão normal). Depois, em 1953, a Conferência Internacional de Londres fixou a freqüência tipo 440 vibrações por segundo. // Também denomina a parte frontal do braço dos instrumentos sobre o que se estiram as cordas.

Diatônica, escala: a escala natural; está formada por sete notas (cinco tons e dois semi-tons).

Dissonância: o oposto de consonância. Combinação de dois ou mais sons com um resultado sonoro subjetivamente desagradável.

Dó: nos países latinas, é a primeira das notas da escala temperada sem alterações. // Equivalente ao Ut da escala de Guido d'Arezzo, utilizada ainda hoje em alguns países.

Enarmonia: relação que existe entre as notas que têm tonalidades diferentes e nomes distintos, mas um mesmo som ou freqüência. Nos instrumentos de teclado temperado, estas notas se confundem e, por exemplo, uma mesma tecla se emite o Dó suatenido e o Ré bemol.

Entoação: ação de entoar. Cantar afinadamente.

Escala: ordenação correlativa das notas musicais entre dois sons fundamentais com os que guardam uma relação proprcional. Na música ocidental empregam-se duas escalas: a diatônica, formada por oito sons, e a cromática, formada por doze sons com uma separação de meio tom entre cada um deles.

Extensão: conjunto de notas que podem emitir um instrumento ou voz. O piano ou o órgão têm a sua extensão claramente delimitada, mas na corda, na madeira e no metal esta pode depender da capacidade do intérprete. A extensão da voz humana é, normalmente, de duas oitavas, mas pode ser estendida um tanto, numa ou noutra direção, com técnicas adequadas.

Fá: nos países latinos é a quarta das notas da escala temperada sem alterações.

Figura: frase ou motivo que, ao ser repetido numa composição, tórna-se facilmente reconhecível.

Frase: grupo de notas que apresenta uma caracterização melódica determinada dentro de uma composição.

Freqüência: em acústica, é o parâmetro que regula a altura do som: é determinada pelo número de vibrações que este produz por segundo. Utiliza o hércio como unidade de medida.

Gregoriano, canto: canto litúrgico da igreja cristã romana, que toma o nome do papa Gregório I o Grande (540-604). Difundiu-se entre os séculos VI e IX e, apesar do enriquecimento que adquiriu no século X com novas formas, declinou a partir do século XIII pela influência da polifonia e da música mensural. Tratam-se das melodias a uma só voz, diatônicas, de ritmo livre, com textos latinos pouco extensos e estruturadas sobre oito modos eclesiásticos.

Hino: cântico de louvor que os cristãos elevam a Deus e aos santos. Diferentemente dos salmos, estão baseados em textos religiosos não bíblicos. Estendidos ao canto-chão e à polifonia, a reforma luterana propagou depois os hinos em língua vulgar; geralmente a quatro vozes, originando o coral.

Improvisação: ato de compor espontaneamente uma obra (ou um fragmento musical) enquanto se está interpretando, sem preparação prévia e sem ter sido escrita com antecipação. Os últimos vestígios da improvisação desapareceram no século XIX ao serem anotadas previamente pelo próprio compositor.

Intervalo: é a distância tonal que existe entre duas notas. Devido ao uso das alterações, esta distância pode não ser exata, pelo qual é necessário especificar o tipo de intervalo. Pode ser justo, maior, menor, aumentado, diminuto...

Lá: denominação latina da sexta nota da escala diatônica. É o som em que se afina o diapasão.

Ligadura: linha curva colocada sobre várias notas para indicar que devem ser tocadas legato, isto é, sem interrupção. Na música vocal, indica que as notas devem ser executadas numa só sílaba e emissão de voz.

Maestro: termo genérico que hoje se utiliza para designar o regente de uma orquestra, de um coro, ou um professor de música. Também é o título outorgado historicamente a certos músicos ou compositores de destaque. No século XVII, designava o maestro de címbalo, que dirigia a orquestra e tocava o cravo. // Maestro de capela: músico encarregado da direção musical de uma capela.

Maior, escala: o modelo formado pela secessão das notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si e Dó.

Melisma: no cantochão, o conjunto de notas cantadas sobre uma mesma sílaba. Estas passagens denominam-se melismáticas, sendo aplicadas, geralmente, ao canto gregoriano e ao canto litúrgico oriental.

Melodia: sucessão de notas adequadamente ordenadas em altura e duração e dotadas de sentido musical. // Também chama-se melodia ao canto produzido por uma só voz.

Menor, escala: o modelo formado pela sucessão das notas Dó, Ré, Mi bemol, Fá, Sol, Lá bemol, Si bemol, Dó.

Modo: forma de ordenação das notas musicais dentro de uma escala. Na Grécia clássica, os modos eram oito: dórico (Mi), frígio (Ré), lídio (Dó), mixolídio (Si), hipodórico (Lá), hipofrígio (Sol), hipolídio (Fá) e hipomixolídio (Mi). Os modos eclesiásticos medievais evoluíram até oito modos diferentes, mas um mal-entendido fez com que se confundissem com os primeiros e fossem acrescentados outros quatro: eóleo, hipoeóleo, jônico e hipojônico. Na prática, dois deles demonstraram ser os mais facilmente transportáveis ao sistema tonal, com o qual acabaram impondo-se aos restantes por razões práticas: o jônico (modo maior) e o eóleo (modo menor).

Modulação: designa as mudanças de tonalidade (ou de modo) que ocorrem, sem brusquidão e obedecendo às leis da harmonia, durante uma composição. Podem ser passageiras ou estáveis, cromáticas ou enarmônicas, etc.

Monodia (Gr.): canto para uma só voz, com ou sem acompanhamento, denominado assim em contraposição à pluralidade de vozes das composições polifônicas. Apesar de que o canto gragoriano e o canto dos trovadores sejam monódicos, a monodia refere-se geralmente ao estilo compositivo que, no começo do século XVI, caracteriza-se por utilizar uma melodia de tipo recitativo sobre um simples acompanhamento instrumental. Foi o germe definitivo das primeiras óperas.

Mordente: adorno musical que, colocado sobre uma nota específica, indica a alternância rápida de uma nota auxiliar com a real (geralmente, a imediatamente superior ou inferior). Foi muito utilizado a partir de 1750.

Motivo: breve figura melódica ou rítmica e o menor dos elementos analisáveis de uma frase musical. Apesar de que alguns autores tenham lhe dado uma importância fundamental, outros apenas lhe concedem um valor teórico muito limitado.

Neumas: grupo de duas ou mais notas vocalizadas sobre uma mesma sílaba, nas liturgias de tipo melismático (canto bizantino e gregoriano). Também denominavam os símbolos de notação utilizados para indicar ao cantor uma idéia aproximada do sentido da melodia: geralmente, marcava os sons que seriam produzidos numa única expiração, mas também servia para denominar as alturas da entoação.

Notação: refere-se ao conjunto de signos escritos utilizados para representar, na pauta, a altura e a duração dos sons. Ainda que cada civilização tenha utilizado sua própria notação musical, os primeiros indícios característicos do que depois passou a ser a notação ocidental apareceram com os *neumas*, a partir do século VII.

Oitava: diz-se da distância existente entre duas notas sucessivas de mesmo nome. A nota superior tem exatamente o dobro de freqüência da anterior.

Organum (Lat.): praticada entre os séculos IX e XIII, é a mais antiga das formas polifônicas ocidentais. A sua forma mais elementar consiste em dobrar uma linha de determinado canto à sua quarta ou quinta. Entretanto, pode-se diferenciar várias categorias, geralmente três: a estrita, a livre (ambos seguem nota por nota a voz original) e a melismática das escolas de São Marcial e de *Notre Dame*, onde se acrescentavam várias notas por cada uma do canto base.

Ornamentação: originalmente, o conjunto de adornos melódicos que o intérprete acrescentava espontaneamente à sua interpretação. Estes adornos podiam ser improvisados (*appoggiaturas*), indicados por escrito na pauta com notações pré-estabelecidas ou assinalados especificamente na partitura pelo compositor.

Partitura: coleção de folhas de papel pautado, onde são escritas e compiladas todas as partes que constituem uma obra musical.

Plectro: pequeno objeto de metal, madeira ou marfim utilizado para tocar as cordas de alguns instrumentos (como o alaúde e a cítara). Usa-se, geralmente, com os instrumentos de cordas de metal.

Polifonia: peça musical composta para várias partes ou vozes, onde todas têm a mesma importância e um desenvolvimento melódico similar. É uma música de composição horizontal, na qual se dá uma nítida preferência pelos detalhes contrapontísticos. Foi muito utilizada do século XIII ao XVII, alcançando o seu apogeu no século XVIII, com as obras de J. S. Bach.

Ré: nos países latinos, é a segunda das notas da escala temperada sem alterações.

Recitação: composição de tipo declamatório, recitada sobre um fundo musical de acompanhamento. // Também designa a forma de cantar a missa sobre uma mesma nota (nota de recitação).

Regência: a arte de governar a execução musical de um conjunto orquestral, vocal ou coral. Além de marcar o compasso e garantir a execussão tecnicamente correta da partitura, o regente assume as funções de intérprete e responsável final: a ele devem-se as decisões sobre mudança de tempo, agógica, fraseio, acentuação, etc. O crescimento do número de músicos nas orquestras do século XVII obrigou o concertino ou o tecladista a marcar com o arco ou a mão certas indicações de ordem e ritmo, mas a figura moderna do regente de orquestra não apareceu até o século XX.

Registro: ordenação sonora dos instrumentos e da voz humana de um mesmo timbre.

Ressonância: cada um dos sons elementais que acompanham o principal na emissão de uma nota musical, dando seu timbre característico a cad voz ou instrumento. // A vibração emitida por um instrumento que, transmitida através do ar a outro que possua a mesma freqüência, faz com que este também vibre. É um dos efeitos que deve-se controlar com mais cuidado numa sala de concertos.

Ritmo: o ritmo constitui, com a melodia, e a harmonia, um dos princípios fundamentais de qualquer tipo de música. Estuda a forma em que as notas se agrupam para formar o que se denomina *compasso*: sua métrica, acentuação ou velocidade.

Salmodia: as composições musicais que utilizam os textos dos salmos. // Também é a forma de cantar os salmos.

Schola Cantorum (Lat.): conjunto de cantores especializados em canto gregoriano e música religiosa. Suas origens remontam-se ao século IV, mas foi São Gregório Magno quem estabeleceu, no século Vi, em Roma, a primeira instituição estável importante. Com o tempo, o termo passou a ser aplicado a qualquer coro litúrgico dedicado ao canto polifônico.

Si: nos países latinos, a sétima nota da escala temperada sem alterações.

Silêncio: pausa. Aquela parte de uma composição, na qual o intérprete não produz nenhum som. A sua notação na pauta, assim como a das notas musicais, pode especificar diferentes durações.

Sol: nos países latinos, a quinta das notas da escala temperada sem alterações.

Solista:intérprete vocal ou instrumental encarregado da execução da parte de solo de uma peça.

Solo: a parte, em uma composição, destinada a ser executada por uma só voz ou instrumento.

Surdina: artifício de que se valem os executantes para abafar a sonoridade de seus instrumentos. Nos violinos, violas, violoncelos e demais instrumentos de arco, consiste na aplicação de um pequeno grampo na parte superior do cavalete para debilitar as vibrações. No piano, utiliza-se o pedal de surdina e nos instrumentos de sopro, pequenas peças de madeira, borracha ou polietileno colocadas manualmente no pavilhão do instrumento.

Tema: idéia, frase ou breve fragmento musical, dotado de personalidade própria que, por meio de repetições, variações ou desenvolvimentos posteriores, representa a parte essencial da estrutura de uma composição.

Temperada, escala: utilizada atualmente, é a escala que divide uma oitava em doze semi-tons absolutamente iguais. Começou a ser utilizada em 1690, porém só recebeu a sua consagração definitiva das mãos de J. S. Bach.

Tessitura: âmbito sonora, registro ou extensão de uma voz ou instrumento desde as notas mais agudas até as mais graves.

Timbre: cor. A qualidade distingue um som, quando é executado por um instrumento ou voz, do mesmo som quando é executado por outro instrumento (ou voz). Depende da quantidade e qualidade de harmônicos que acompanham a emissão do som fundamental e não da altura ou intensidade do mesmo.

Tom: tonalidade maior ou menor. Dentro da escala cromática há 24 tons, dois (maior e menor) por cada uma das doze notas que a compõem.

Tonalidade: termo que, desde 1600, dá nome ao som que, numa composição musical, predomina sobre os outros que constituem a sua escala. // Tom maior e tom menor.

Tônica: a nota fundamental de uma determinada tonalidade, dentro da qual atua como um ponto de referência constante.

Transcrição: adaptação de uma composição musical determinada, para ser executada por um instrumento ou agrupação instrumental diferente do original.

Trêmolo (Ital.): repetição rápida de uma mesma nota que produz um som semelhante ao do *vibrato*.

Trino: ornamento musical consistente na alternância rápida e repetida da nota indicada na partitura com aquela que se encontra um semitom ou um tom acima.

Uníssono: indicação de que todas as vozes da partitura devem ser consideradas como uma só, coincidindo sobre um mesmo tom ou, se a tessitura das vozes ou instrumentos o requer, sobre uma oitava inferior ou superior.

Vibrato (Ita.): efeito ondulatório que resulta da variação rápida e regular da altura de uma nota. Nos instrumentos de corda, por exemplo, consegue-se mediante um movimento oscilatório do dedo que aperta a corda.

ANEXO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo. Paulus. 2002

ALTER, Robert. *The Art of Biblical Poetry*. Nova York. Basic Books. 1985

ASSOCIAÇÃO LAICAL DE CULTURA BÍBLICA. *Vademecum para o Estudo da Bíblia.* São Paulo. Paulinas. 2000

ATLAS DE MUSICA. Madri. Alianza Editorial. 1996

BENDIX, Regina. *The Plesures of Ear: Toward na Ethnography of Listening*. Universidade da Pensilvânia. EUA. 2000

BÍBLIA A TORÁ VIVA. São Paulo. Maayanot. 2000

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo. Paulus. 2002

BÍBLIA HEBRAICA STUTTGARTENSIA. Stuttgart. Editio Minor. 1984

BÍBLIA SAGRADA – Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro. Imprensa Bíblica Brasileira. 1991

BÍBLIA SAGRADA – Edição Pastoral Intratext em CD Rom. São Paulo. Paulus. 2002

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De Tão Longe Eu Venho Vindo.* Goiânia. Editora UFG. 2004

BRAUN, Joaquin. Music in Ancient Israel/Palestine. Cambridge, Inglaterra.Eerdmans Publishing Company. 2002

CARDINE, Dom Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. Tradução de Eleanor Florence Dewey. São Paulo. Attar Editorial/ Palas Athena. 1989

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13° edição São Paulo. Ática. 2003.

CHOURAQUI, André. *Os Homens da Bíblia*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990

_____ *A Bíblia. Louvores I e II.* Rio de Janeiro. Imago. 1992

DA SILVA, Gilmar da Matta. A Formação Espiritual do Músico carismático: crenças e concepções. Universidade Federal do Pará. 2003

DAULHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa. Edições 70. 1990

DUBY, George. *História Artística da Europa na Idade Média*. Tradução de Mário dias Correia. São Paulo. Paz e Terra. 1998

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso. 14° edição. São Paulo. Perspectiva. 1998

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões.* Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo. Martins Fontes. 2001

FRISHKOPF, Michael. *Tarab in the Mystic Sufi Chant of Egypt. In Colors of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*, editado por Sherifa Zuhur. American University in Cairo Press. 2001

GARCÍA MARTÍNEZ, José Maria (org). *Os Salmos*. São Paulo. Paulinas. 1998

GELIN, Albert. *Os Pobres que Deus Ama*. São Paulo. Paulinas. 1973

GIRARD, René. O Bode Expiatório. São Paulo. Paulus. 2004

GORGULHO, Gilberto e ANDERSON, Ana Flora. *A Força Libertadora do Sagrado*. São Paulo. 2004

GROUT, Donad e PALISCA, Claude*. História da Música Ocidental*. Lisboa. Gradiva. 1997

HERINGER DA SILVA, Jouberto. A Música na Liturgia de Calvino em Genebra. Fides Reformata. 2002

HAIK-VANTOURA, Suzanne. *The Music of the Bible Revealed*. Weber. Berkeley. Bibal Press.1991

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Lisboa. Edições 70. 1994

HERINGER DA SILVA, Jouberto. *A Música na Liturgia de Calvino em Genebra*. 2002

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo. Edusp. 2001

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis. Editora Vozes. 2003.

_____. *O Belo na Arte*. São Paulo. Martins Fontes. 1996

JOÃO PAULO II. *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*. São Paulo. Paulinas. 2001

_____ . *Carta Encíclica Fides et Ratio*. São Paulo. Paulinas. 2001

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase. Como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro. Objetiva. 1998

KING DAVID'S HARP INCORPORATION. *http:// www.rakkav.com/kdhinc*. Acesso em dezembro de 2005.

LA BIBLE. Trad. e notas de Édouard Dhorme, Jean Koenig, Frank Michaéli, Jean

Hadot e Antoine Guillaumont. Paris. Bibliothèque de la Pléiade. 1959

LIBER USUALIS. Tournai. Bruges, Bélgica. Desclée & Co. 1961

MAINVILLE, Odete. *A Bíblia à Luz da História*. São Paulo. Paulinas. 1999

MISSAL QUOTIDIANO E VESPERAL. Bruges. Desclée & Co. 1957

MORAES, J. Jota de. *O Que é Música*. São Paulo. Brasiliense. 1985

MOWINCKEL, Sigmund. *The Psalms in Israel's Worship*. Oxford. Basil Blackwell. 1962

MÚSICA SACRA. Barcelona. Edições Altaya. 1998

PLATÃO. A República. Tradução de Albertino Pinheiro. São Paulo. Edições Cultura Brasileira S/A.

RAGUER, Hilari. *Para Compreender os Salmos*. São Paulo. Loyola. 1998

Revista Portuguesa de Ciência das Religiões. Lisboa. Edições Universitárias Lusófanas. Ano I – 2002 nº 2.

_____ Ano II-2003 nº 3 e 4.

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. Nova York. Norton & Company. 1940

SANSON, Alfredo. *El Tambor: entre el misticismo y la ciencia.*

SEVERINO, Antônio Joaquim*. Metodologia do Trabalho* Científico. 22° edição. São Paulo. Cortez. 2002

SHANKAR, Ravi. *http:// www. ravishankar.org*. Acesso em janeiro de 2006

STAINER, John. *The Music of the Bible*. Nova York. Da Capo Press. 1970

TERRIEN, Samuel. *The Magnificat – Musicians as Biblical Interpreters*. Nova York. Paulist Press. 1995

THE BRITISH MUSEUM YEARBOOK 4 – MUSIC AND CIVILISATION. Londres. British Museum Publication Ltd. 1980

THE HOLY SCRIPTURES - HEBREW AND ENGLISH. Tel- Aviv. Sinai Publishing. 1993

THE INTERLINEAR NIV HEBREW-ENGLISH OLD TESTAMENT. Michigan. Zondervan. 1987

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIAN. Edited by Stanley Sadie. Londres. Macmillan Publishers. 1980

TYLOCH, W. J*. O Socialismo Religioso dos Essênios*. São Paulo. Perspectiva. 1990

UNESCO. *Vida e Valores do Povo Judeu*. São Paulo. Perspectiva. 1999

USARSKI, Frank. *Constituintes da Ciências da Religião*. São Paulo. Paulinas. 2006

VILAS, Paula Cristina. A Voz dos Quilombos: na Senda das Vocalidades Afro-brasileiras *In* Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul./dez. 2005

WELLESZ, Egon. *Ancient and Oriental Music*. Londres. Oxford University Press. 1975

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989