

"CANTAI A DEUS EM VOSSOS CORAÇÕES"

A Música na Liturgia da Palavra

"Lê-se na fábula que, tendo o lobo julgado, pela voz, que o rouxinol era uma ave grande, e verificando, ao apanhá-lo, que era tão pequena, exclamou: Tu não tens mais que voz e por isso nada vales. Oh! sejamos rouxinóis de Deus, não sejamos mais que voz de Deus! Que o mundo nos despreze como criaturas vis e de corpo insignificante, quer dizer, nas coisas corporais, contanto que, no todo, sejamos voz de Deus e nada mais. Foi por isso que o Evangelho foi confiado à pregação oral de preferência à escrita: a lei escreve-se em lápides; mas Cristo nada escreveu, somente ensinou oralmente. Os Apóstolos pouco escreveram, porque na voz reside a energia e a livre expansão dos sons para todos os ouvidos, até para os rudes. Por isso devemos ser constantemente trombeta de Deus".¹

BEATO BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES

O nascimento do canto litúrgico cristão e a consequente formação do repertório pode fazer-se remontar aos tempos da própria formação e prática litúrgica das primeiras comunidades cristãs, a que se seguiu um longo período de tradição oral que vai até ao aparecimento dos primeiros documentos musicais escritos, por volta do séc. VIII. É evidente que não se pode sustentar a ideia corrente de que o repertório do canto litúrgico tenha aparecido perfeito em um determinado momento, nem muito menos a ideia de um Papa S. Gregório Magno que recolhia e compunha, por inspiração divina, o repertório que depois se chamou "gregoriano". Embora não se possam apresentar dados muito concretos, devido à falta de documentos escritos da época primitiva, a coincidência de diversificados testemunhos dá-nos conta de que o canto da Igreja latina se foi elaborando ao longo dos séculos, ao mesmo tempo que as diferentes formas da música litúrgica se iam delineando também.

Com base em tais testemunhos, podemos assentar no facto de que as raízes mais profundas do canto cristão remontam ao ambiente das primeiras comunidades cristãs que

¹ BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Estímulo de Pastores*, Parte II, Cap. I, (Braga, 1982, p. 154-155).

iam fazendo uso do canto nas suas acções litúrgicas. Já nos Evangelhos (Mt 26,30 e Mc 14,26) se refere o facto de o próprio Jesus cantar juntamente com os Apóstolos os cantos tradicionais da ceia pascal. Em Act 16,25 diz-se que Paulo e Silas cantavam, na prisão, enquanto os carcereiros dormiam; o mesmo Paulo convida os cristãos (Ef 5,18) a cantar hinos ao Senhor. Santo Inácio de Antioquia, no séc. I, escrevendo aos cristãos de Éfeso (4,1-2) pede: "tornai-vos um coro, de modo que, estando em uníssona concórdia, tomando unanimemente o "tom de Deus" (chroma Theou) canteis em uma só voz um hino por Cristo a Deus Pai". No séc. II, Tertuliano refere claramente o modo como se desenrolava a liturgia cristã, com leituras, salmos, orações e homilias, (*De Anima*, X,4). A época patrística é aliás riquíssima em referências musicais,² desde Santo Inácio de Antioquia a Santo Agostinho do qual poderemos destacar as referências musicais em *Ennarrationes in Psalmis* e outros comentários.

É bastante provável que as primeiras comunidades cristãs se inspirassem, para os seus cantos, naquilo que podiam recolher das tradições locais em que se inseriam, em particular das comunidades judaicas, pelo que o canto da sinagoga poderá ter sido o primeiro inspirador do canto cristão, o que aliás se pode comprovar por alguns exemplos de fórmulas primitivas (como o "tonus peregrinus") que decalcam algumas das melodias hebraicas mais comuns.³ É impossível, apesar de tudo, determinar hoje a medida exacta em que o canto hebraico ou mesmo o canto das comunidades cristãs orientais poderão ter influenciado o canto cristão do ocidente, tanto na sua formação como nos estratos de um subsequente desenvolvimento. E isto por várias razões: primeiro porque até ao séc. IX, apenas podemos contar com a tradição oral; segundo porque no séc. IX, no momento de se fixar o repertório musical, este se encontrava já num estádio elevado de

² Cfr. ROBERT SKERIS, *Chroma Theou, On the original and theological interpretation of the musical imagery used by the ecclesiastical writers of the first three centuries with special reference to the image of Orpheus*, Althöting, 1976. Cfr. XABIER BASURKO "La musica en la tradicion cristiana" in *La Musica en la Iglesia de hayer a hoy*, p. 37-44. Ver ainda Pio X, "Divinu Afflatu" e outros textos patrísticos presentes na Liturgia das Horas.

³ O mesmo se diga do canto hebraico da "Shemah Israel" cuja música se assemelha bastante à melodia do *Te Deum* ou do Glória XV bem como ao *Pater Noster* mozarábico. A ambrosiana "Laus angelorum magna" (Glória), terá uma melodia de origem hebraica, e um canto hebraico "Adonai Elohenu" constitui a melodia base do Sanctus IX. (Cfr. BONIFÁCIO BAROFFIO, "Canti liturgici del medioevo latino" in *La Musica e la Bibbia*, p. 171 ou "Unità e pluralismo dell' Arte liturgica nell' Europa medioevale" in *Il Canto delle Pietre*, Como, 1988). O tema controverso da relação entre a música hebraica e o canto cristão primitivo foi abordado especialmente por ERICH WERNER, *Il Sacro ponte, Interdependenza liturgia e musicale nella Sinagoga e nella Chiesa nel primo millenio*, Ed. Dehoniane, Napoli, 1983. Ver também JAMES Mc KINNON, *Christian Antiquity*, e respectiva nota bibliográfica e SOLANGE CORBIN, *La Musica Cristiana*, Ed. Jaka Book, Milano, 1987. Eu abordei este tema num trabalho inédito: "La musica liturgica, dall' inizio del cristianesimo fin' al Canto Gregoriano" (Roma, 1989).

perfeição; finalmente porque não temos a certeza quanto à fidelidade da escrita musical relativamente ao que efectivamente era cantado.

Mesmo assim, à luz dos estudos mais recentes, poderemos afirmar com certa segurança que a influência das referidas tradições antigas sobre o canto cristão não foi directa, ou seja, não se pode propriamente falar de melodias plagiadas, podendo tratar-se, quando muito, de uma influência indirecta. Essa influência pode ver-se tanto a nível da "cantilação bíblica" como da recitação salmódica, ao mesmo tempo que se pode falar de uma relação entre o canto cristão e as formas de composição e elaboração das melodias próprias da música profana e sacra antiga, tanto judaica como grega ou árabe: ornamentação, elaboração a partir de uma "corda mãe", "maqam", variação melódica, etc.

Vemos que as primeiras manifestações de carácter musical na liturgia cristã se prendem com a proclamação e a envolvência da Liturgia da Palavra. Sabemos que o pleno sentido de um repertório de canto se estabelece particularmente através das relações especiais entre o texto e a música; no que respeita ao canto litúrgico, porém, essa relação torna-se ainda mais profunda na medida em que todo o rito litúrgico corresponde a uma palavra "sonorizada". A prática do canto integrado na Liturgia da Palavra assenta no princípio fundamental de que o mais importante é o texto, ao ponto de, no caso de leituras e de recitativos, a parte musical consistir numa espécie de apoio a um modo de dizer e a uma certa objectividade de comunicação.

1. A relação entre o texto e a música

Falar particularmente do canto na Liturgia da Palavra implica trazer à mente uma realidade que anda já bastante afastada das nossas categorias culturais: a palavra propriamente dita, a sonoridade da palavra, o "verbo" como palavra pronunciada. A dimensão cultural própria da tradição bíblica e a importância da palavra na mesma tradição implicam um culto especial da mesma. Efectivamente "a sonoridade da palavra que chega até nós através de uma cultura tradicionalmente oral, não torna conceptual, isto é, 'silenciosa' a poesia hebraica. O *conceito*, oriundo da filosofia grega e da civilização ocidental que o adopta e se deixa subjugar por ele, é mudo, silencioso, privado, tenebroso (pelo que Descartes o vai exigir 'claro' e 'distinto' tal como os filósofos da escolástica que exigiam a 'explicação dos termos'), algo que simplesmente interage se o seu possessor o pretender. Foi também no sentido de recuperar o som ao conceito que o Renascimento falava de uma harmonia de conceitos, vindo mesmo a criar

formas de precisar musicalmente as palavras, dando origem aos madrigalismos, descritivismos e maneirismos, incarnando não o conceito mas o "affectus" ou estado de alma provocado pela audição da palavra.⁴ Na oralidade necessária do texto escrito, a Sagrada Escritura acaba também por resolver esta dicotomia entre o conceito e a palavra, entre o verdadeiro e o realizado, entre o teórico e o prático, entre o metafísico e o real. A solução bíblica está na concordância entre ditado e inspiração, entre autor humano e autor divino, entre o Deus músico e o homem instrumento.

Este tema da relação entre texto e melodia foi entendido e tratado de uma forma privilegiada pelos Santos Padres, sobretudo naquele tempo em que a tradição oral e a prática litúrgica marcavam o sentido das celebrações. Apontam eles para uma função ministerial da música relativamente à Palavra de Deus uma função ministerial que definiam como uma prioridade do "logos" sobre o "melos". Se é verdade que, como diz Santo Agostinho, a música é das coisas que mais agradam ao espírito humano, isso "implica que o prazer da música foi querido por Deus para servir a Sua palavra e introduzir-se com mais facilidade e eficácia no coração humano"⁵ ou, como assegura S. João Crisóstomo: "Deus uniu a melodia às verdades divinas a fim de nos inspirar, pelo encanto das melodias, um gosto mais vivo pelos hinos sagrados",⁶ a que S. Basílio acrescenta: "tal como os médicos costumam untar com mel a borda do copo para administrarem um medicamento amargo ao paciente, também Deus quis juntar o mel da música ao medicamento das divinas palavras".⁷

Não poderemos esquecer que nos encontramos face a um dos aspectos em que a prática musical, a estética contemporânea e a prática e exigências particulares da música litúrgica se afastam um pouco. Efectivamente, a tendência estética actual aponta para um afastamento progressivo da linguagem musical relativamente aos aspectos semânticos da palavra até se chegar a uma pura e simples vocalização, mesmo ao ponto de "reconduzir a linguagem verbal a uma simples 'eufonia' fazendo emergir da palavra apenas a sua natureza sonora".⁸ Quer dizer que é tal a importância conferida à sonoridade da palavra

⁴ Cfr. ALVES BARBOSA, "A Linguagem musical, possibilidades de uma semântica" in *Revista ESE*, III, 1998, p. 115-138.

⁵ Ver SANTO AGOSTINHO, *Sermo* 159, 2.

⁶ S. JOÃO CRISÓSTOMO, *Exp. in Psalm. 41*, 1

⁷ S. BASÍLIO, *Homilia in Ps. 1*. Ver a este respeito XABIER BASURKO, o. cit. p. 40.

que esta sonoridade passa a valer por si mesma, ao passo que a música litúrgica deve respeitar a importância semântica da palavra sem descuidar a questão sonora; é daí também que, tal como em qualquer outra música, o compositor retira o sentido a dar à própria música.⁹

Enquanto o compositor não litúrgico, ao tomar um texto, e mesmo um texto bíblico, como pretexto para uma obra musical o toma com uma fidelidade de "tra-dução" e mesmo de "trans-dução" no sentido de um certo afastamento entre a identidade da palavra e o seu significado, o compositor de música litúrgica "reconhece a prioridade divina e absoluta da palavra bíblica, torna-se dela ministro e serve-a, transportando-a integrada numa melodia, num canto ou num som. A importância da música e a personalidade do compositor podem e devem emergir na elaboração de um canto litúrgico, mas nunca deve prevalecer sobre a palavra que é Palavra de Deus. Os compositores que não reconhecem esta ministerialidade tendem a exprimir o seu pensamento musical tomando do texto bíblico, assim a modo de empréstimo, as palavras que utilizam".¹⁰

É, por isso, importante que o compositor sacro - e, por conseguinte, também o executante ou cantor - saiba entender o texto bíblico na sua especificidade, no seu significado exegético correcto, para o que deve documentar-se a, esse respeito, no seu contexto bíblico e sobretudo no seu enquadramento litúrgico. Se é verdade que isto vale para o texto de qualquer canto destinado à liturgia, muito mais quando esse canto faz parte da "proclamação" da Palavra de Deus e a procura valorizar e enfatizar. O compositor litúrgico e o cantor são "ouvintes da palavra" como qualquer compositor ou cantor, mas neste caso são muito mais: são "ministros da Palavra" e como tais devem comportar-se.

⁸ Ver A. SCHOENBERG, *Il rapporto col testo*, cit. in PASQUALE TROÌA, "Musicalmente parlando, Babel è una benedizione", in *La Musica e la Bibbia*, p. 27.

⁹ "A palavra deve tornar-se música porque o musical é, desde tempos imemoriais, a forma do ênfase ritual da palavra, do gesto e da representação, importantes para a existência individual e colectiva, em suma, de tudo o que deve ser escutado e assimilado como grávido de sentido. Mas, ao mesmo tempo, a música deve tornar-se palavra, gesto e representação porque pode então revestir um processo de identificação onde há espaço para o histórico, para o eventual, para o evolutivo, para o expressivo e para o pessoal, no interior daquilo que é importante e decisivo para o iluminar-se do sentido e para o acontecer do mistério" (PIERANGELO SEQUERI, "Musica dalla Bibbia? Brevi considerazioni per future ricerche" in *La Musica e la Bibbia*, p. 325).

¹⁰ Ver PASQUALE TROÌA, *o. cit.* p. 28 que seguimos muito de perto nesta parte da exposição.

2. Da "cantilação bíblica" ao canto das Leituras

Deus não só não é uma imagem, mas também não é, no seu manifestar-se, uma palavra escrita; é uma voz, um som. Como diz o Livro do Deuteronómio: "escutáveis um som de palavra e não véis nenhuma imagem, só uma voz" (Dt 4, 12). "A Sagrada Escritura é *miqra'*, isto é chamamento para uma reunião, convocatória, leitura, derivada do verbo *qara* que significa atrair a atenção de alguém com a sonoridade da voz, para que venha ao seu encontro".¹¹ É este sentido subjacente a toda a recitação bíblica, nomeadamente da *Lei* pois, segundo o *Talmud*, "A *Torah* deveria ser lida em público e dada a conhecer aos ouvintes em suaves melodias"¹² ou a *Mishna* que diz: "quem recita a Escritura sem a cantar é um idólatra"¹³ e mesmo do próprio *Alcorão*, cuja declamação "representa a arte da recitação do texto sagrado, segundo regras precisas que fixam a pronúncia, entoação e cesuras procedentes do próprio Profeta, por meio de uma tradição ininterrupta de pais para filhos".¹⁴ Da mesma forma, a "cantilação bíblica" é um dos géneros musicais que a Sagrada Escritura não apenas referencia, mas apresenta o que seria uma espécie de notação musical rudimentar de uma prática de leitura sinagoga, cantilação que viria a constituir mesmo uma base da prática musical das comunidades cristãs primitivas. Esta prática da "cantilação bíblica" tem sido objecto de pesquisas recentes no sentido de interpretar os sinais que se encontram no texto hebraico, e que corresponderão a uma incipiente notação musical. Estes sinais deverão enquadrar-se no contexto mais vasto da vocalização do texto hebraico realizada pelos massoretas com uma finalidade essencialmente prática. Efectivamente, para além dos sinais chamados "*tamim*" utilizados pelos massoretas para ajudar a uma autêntica vocalização e leitura da Bíblia, há outros sinais que nada têm a ver com a mesma vocalização. Estes encontram-

¹¹ E. JENNI - C. WESTERMANN, *Dizionario Teológico dell' Antico Testamento*, Ed. Marietti, 1982, vol. II, col. 600. É por isso que, se a cantilação de um texto terá também um pouco a ver com a necessidade de se fazer ouvir ao longe ou no espaço de uma grande catedral, ela é parte integrante do sentido do próprio texto enquanto tal. (Sobre cantilação e salmodia ver E. COSTA, "Musica, Liturgia e Bibbia" in *La Musica e la Bibbia* p. 190-191, e ainda E. COSTA, "Sacra, musica" in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Roma, Vol. IV, p. 1988-1996).

¹² A. IDELSOHN, *Jewish Music, Its Historical Development*, Ed. Dover, New York, 1992, p. 35.

¹³ Citado in JOSEPH GELINEAU, *Canto e musica nel culto cristiano*, LDC, Torino, 1963, p. 38.

¹⁴ Esta prática aprende-se nas escolas tradicionais islâmicas. O muçulmano nunca utiliza a palavra "cantar" para a recitação do *Alcorão* e quem a executa não é nunca um cantor, mas um "muqri", quer dizer, um leitor. Só quando um leitor é especialmente dotado é que recita de tal modo que consegue arrebatá-la assembleia dos fiéis de modo a que estes sintam a necessidade de exteriorizar os seus louvores a Deus" (HABIB HASSAM TOUMA, *La Musica degli arabi*, citado em P. TROÍÁ, *o. cit.* p. 32).

se, de modo geral, colocados por cima das consoantes do texto hebraico, referindo-se particularmente à dinâmica da frase, articulação e divisão da mesma, acentuação e entoação e, pensa-se, alguma forma de entoação musical. É esta mesma entoação musical que ultimamente se tem tentado reconstituir a partir da comparação dos sinais com a prática das comunidades judaicas mais próximas das tradições antigas. A interpretação prática dos sinais "ecfonéticos" dera origem a uma verdadeira escola em que os mesmos eram ensinados, com a respectiva interpretação, em fórmulas memorizadas, correspondentes a cada sinal em particular. A interpretação que deles se faz hoje é uma aproximação àquilo que eventualmente eles significam, embora nada possa garantir que se trate de uma verdadeira notação musical.

Na sequência da tradição judaica da "cantilação" poderemos entender a forma actual de canto das leituras e das orações embora a sua prática, no caso das leituras, seja actualmente bastante rara. A cantilação baseia-se fundamentalmente na expressão musical dos diferentes sinais de pontuação; um recitativo mais ou menos monocórdico que acompanha o decorrer do texto é interrompido por diferentes inflexões da voz conforme a fraseologia do mesmo: teríamos inflexões próprias para a vírgula, para o ponto, para o ponto e vírgula, para o ponto de interrogação, para o ponto e exclamação e para as reticências.

Assim se criaram formulários característicos para o canto das leituras, um para a leitura do Antigo Testamento, outro para a do Novo Testamento ou Epístola e, por fim, uma fórmula para o Evangelho.¹⁵ As propostas de "fórmula-tipo" para as leituras em vernáculo são demasiado redutoras das mesmas inflexões, pelo que não se torna muito motivadora a sua utilização, a não ser que o leitor ou cantor seja dotado de uma grande capacidade de improvisação e interpretação. O seu uso limita-se, praticamente, à fórmula de aclamação final das primeiras leituras e à entoação e aclamação final no caso do Evangelho. Pessoalmente prefiro uma boa proclamação do texto, à banalidade e superficialidade de certas leituras cantadas onde, na maior parte dos casos, a relação entre o texto e a música carece de qualquer coerência e valor.

3. Do Responsório Gradual ao "Salmo Responsorial":

¹⁵ Não as vamos transcrever ou desenvolver aqui porque podem facilmente ser consultadas no *Graduale Romanum* ou no *Graduale Triplex*, p. 803-808.

Bem diferente é o caso da leitura e canto dos textos poéticos e particularmente dos salmos porque estamos perante um género literário onde se ultrapassa o mero sentido das palavras para o ambiente da própria utilização da linguagem, para um mundo em que a sonoridade, o ritmo, a articulação valorizam notoriamente a palavra em si mesma. Efectivamente, "a poética bíblica, mediante os seus recursos técnicos (células temáticas ou "Leitmotiv", aliteraões, assonâncias, paralelismos, rimas, sequências, sons dominantes) e as suas funções (onomatopeias, metáforas sonoras, eufonias) manifesta a tradição de uma recitação oral, continuando a manter desperta e viva a sensibilidade para escutar e apreciar a qualidade fónica sonora ou musical da linguagem poética".¹⁶ É precisamente este o contexto em que se podem ver e interpretar os salmos bíblicos e, em particular, a presença do canto dos Salmos na Liturgia da Palavra: o Salmo Responsorial.

O aparecimento, na liturgia, de uma forma literária e musical dotada de "um refrão intercalando os versículos de um salmo ou cântico bíblico", foi ditado pela necessidade de permitir ao povo participar no canto da salmodia e chamou-se, logo de início, Salmo Responsorial,¹⁷ nome que, aliás, retomou com a reforma litúrgica conciliar. Era, em princípio, constituído por um pequeno Refrão que se ia repetindo a cada versículo salmódico, Refrão esse que era, na maior parte das vezes, retirado do primeiro versículo salmódico, dentro do estilo bem bíblico do Salmo 135:

¹⁶ L. A. SCHÖKEL, *Manuale di Poetica ebraica*, Brescia, 1989, p. 31. Este conhecido especialista em literatura poética e particularmente em poética bíblica afirma que para uma boa interpretação do texto bíblico deve ter-se em conta não apenas o significado "visual" da palavra, mas também o significado "sonoro" da escuta. Além do mais, não existindo no hebraico a palavra "música" o termo "shir" tanto significa "canto" como "poema". É por isso que os modernos exegetas começam a estudar o texto bíblico não apenas no seu significado, mas também na sua sonoridade. Poderemos ver a importância disso se atendermos a que a vocalização do texto é contemporânea dos sinais efonéticos da cantilação. E assim, como diz G. Ravasi "já do simples texto dos salmos emerge uma verdadeira musicalidade" (G. RAVASI, Intervenção no debate in *La Musica e la Bibbia*, pg. 166).

¹⁷ Este nome deriva da forma "responsorial" que adopta, ou seja, da alternância entre Versículos e Refrão, ao contrário de outras formas como a "directa" onde o salmo é executado do princípio ao fim sem interrupções (como o Tractus) ou da forma "antifónica" onde se alterna o canto dos Versículos entre dois coros ou duas partes de uma assembleia como se costuma fazer no canto dos salmos da Liturgia das Horas. A prática da salmodia no Templo de Jerusalém era particularmente solene e bem organizada como se pode ver pelos dados fornecidos pela própria Bíblia ou pela *Mishna*. Segundo 1 Cron 25, 9-31, já antes da construção do Templo, os salmos seriam cantados por 288 cantores (24 classes de 12 elementos) que eram também tocadores de instrumentos diversos a que se acrescentavam 120 tocadores de trompete; havia 24 chefes de coro que ensinavam a salmodia a mais de 4000 cantores aspirantes; este número foi depois diminuindo: Esd 2, 41 fala de 128 cantores e Ne 7, 44 fala de 148.

Louvai o Senhor porque ele è bom
Porque é eterna a sua misericórdia
Louvai o Deus dos deuses
Porque é eterna a sua misericórdia
Louvai o Senhor dos Senhores
Porque é eterna a sua misericórdia

Nos séculos IV e V, o livro mais utilizado e mais comentado nas homilias dos autores eclesiásticos é o livro dos Salmos. Com a ajuda destes comentários os fiéis cantarão os salmos aprendendo a ver neles o resumo da doutrina contida em todos os restantes livros da Sagrada Escritura, a síntese de toda a História da Salvação que culminará no mistério pascal de Cristo. A utilização dos salmos é mesmo aconselhada para a vida e ambiente familiar e laboral; é o que acontece com S. João Crisóstomo que afirma: "És artesão? Canta enquanto estás sentado. Não queres cantar? Fá-lo então com a mente; o salmo é um grande companheiro de conversa".¹⁸

Da evolução da forma musical do Salmo Responsorial derivou uma designação diferente: Responsório (e assim aparece designado em muitos manuscritos = R/), Responsório Gradual (como aparece sobretudo em ms. italianos RG/) ou simplesmente Gradual como ficou a designar-se até à reforma litúrgica do Vaticano II. O nome Gradual vem-lhe muito provavelmente do facto de ser cantado por um solista que se colocava nos "degraus" (gradini) do ambão ou mesmo no próprio ambão, transformando-se os versículos, musicalmente, num canto solístico dos mais exigentes, um "canto de bravura" mesmo. O refrão, que corresponderia à assembleia, era agora confiado ao coro ou Schola, ao mesmo tempo que ia aumentando o seu virtuosismo e dificuldade. Com o desenrolar dos tempos e o desenvolvimento ornamental da música, o próprio salmo ficou reduzido a um único versículo enquanto o povo nem mesmo o refrão podia cantar devido à sua dificuldade. Passou então a ser cantado do seguinte modo: o solista entoava o "incipit" do primeiro versículo do salmo (Refrão) que vinha a ser executado por toda a "schola"; depois o cantor cantava o Versículo, findo o qual, a "schola" repetia o Refrão, numa forma A-B-A.

"Acreditar que o Coração de Deus pulsa nos salmos que foram a oração de Cristo e dos discípulos, que são a oração da Igreja, e são ainda o alimento espiritual de

¹⁸ S. JOÃO CRISÓSTOMO, *En. in Psalmo 41, 2*, cit. in X. BASURKO, *o. cit.* p. 38 e 46.

uma grande parte dos crentes, é aceitar que eles podem ser uma fecundíssima fonte de energia espiritual, de oração e de louvor nos lábios dos cristãos"¹⁹. Por isso, a preocupação pastoral da Igreja que preparou para os fiéis uma mesa mais abundante da Palavra de Deus, abrindo-lhes largamente os tesouros bíblicos, levou a que, como diz a *Instrução Geral do Missal Romano*, "a parte principal da Liturgia da Palavra é constituída pelas leituras da Sagrada Escritura e pelos cânticos que ocorrem entre elas" a que acrescenta depois "à primeira leitura segue-se o Salmo Responsorial ou Gradual que é parte integrante da Liturgia da Palavra".²⁰ A singularidade desta afirmação, pela prática decorrente da reforma conciliar, pode mesmo parecer ingénua, mas pretende vincar a especificidade do Salmo Responsorial enquanto intimamente relacionado com as leituras e muito particularmente com a primeira de cujo sentido e texto retira muitas vezes o próprio Refrão. Quer isto dizer que não se trata de um canto qualquer, nem se trata simplesmente de introduzir um cântico depois da primeira leitura, mas de executar o Salmo Responsorial que está determinado para cada celebração específica, constituindo ele mesmo um rito que integra a própria liturgia da palavra, sendo portanto insubstituível. Em princípio, o Salmo Responsorial deve ser cantado do mesmo lugar da proclamação das leituras; no caso de não poder ser cantado de qualquer uma das formas possíveis, então que seja simplesmente recitado, mas nunca substituído.²¹

A reforma litúrgica operada a partir do Concílio Vaticano II traz, assim, o Salmo Responsorial de regresso à sua estrutura, significado e designação primitiva. Ao mesmo tempo, o Refrão é restituído à Assembleia como um dos seus cantos mais importantes, devendo, quanto possível, ser cantado por todos depois de proposto pelo solista que, de seguida, proclamará os respectivos versículos alternados com o Refrão.²² Musicalmente, o Refrão deve ser de fácil execução e memorização, devendo a música estar estritamente ligada ao ritmo, à acentuação e ao significado das palavras, de modo a proporcionar uma

¹⁹ MANUEL LUIS, "O Salmo Responsorial" in *Boletim de Música Litúrgica*, n. 26/1978, p. 3.

²⁰ Ver *Instrução Geral do Missal Romano*, n. 33 e 36.

²¹ As diferentes formas de execução, para além do canto do Refrão pela assembleia e dos Versículos pelo cantor, podem ser: a execução pelo cantor de uma forma directa, sem Refrão; a execução do Refrão cantado pela Assembleia e dos versículos recitados; a execução do Refrão pela Assembleia e dos versículos em versão elaborada por um cantor mais dotado; execução dos versículos por mais que um cantor; salmo lido com interlúdios instrumentais. A participação do coro é sempre limitada ao Refrão como apoio da Assembleia mesmo que em versão polifónica com relevo para a voz superior que será levada também pela Assembleia.

²² Sobre o canto do Salmo Responsorial na Liturgia conciliar, ver MANUEL LUIS, *art. citado*, p. 2-9 e ainda o artigo "Salmos na Liturgia Eucarística" in *Boletim de Música Litúrgica*, n.º 46/1982, p. 2-5.

dicção correcta e clara; a melodia deverá ter amplitude adequada às características e possibilidades do comum das pessoas, ao nível da tessitura, e deverá ser estruturada segundo uma clara base harmónica, ao mesmo tempo que deve permitir uma ligação fácil ao início dos versículos. Conforme o estilo e as características do texto, pode constituir-se como um canto de louvor, de súplica ou de aclamação, devendo a música adequar-se a esta característica do texto.

No que diz respeito às características do recitativo dos Versículos, é de procurar uma forma musical que permita a proclamação clara e bela da palavra, utilizando uma corda de recitação simples; o texto deve ser cantado como se estivesse a ser lido, pausadamente, com as acentuações correctas e uma linha de frase que se centre na palavra principal. As cadências devem ser também simples e de modo a permitir um claro encadeamento do Refrão,²³ para que a Assembleia o retome sem problemas; nas cadências deve-se ter uma atenção particular para com a acentuação das palavras que não deve nunca ser descurada em função da música; é a rítmica musical que, neste caso, se define em função da acentuação do texto, sendo de evitar, por exemplo, acentuações erradas de sílabas finais. Apesar de tudo, nada impede que, uma vez por outra, se utilize uma versão mais elaborada dos recitativos salmódicos, em dias mais solenes ou em função de um texto que o exija de um modo particular.²⁴ Nesse ponto é de salientar que as fórmulas musicais estereotipadas dos versículos salmódicos podem muitas vezes servir como ponto de referência para uma elaboração mais cuidada e não para serem tomadas como algo a seguir rigorosamente, o que tem redundado numa pobreza significativa na música dos Salmos Responsoriais. Foi de uma corda de recitação do mesmo género (os chamados "tons salmódicos") que nasceu a criatividade musical que haveria de conduzir à complexidade dos Graduais gregorianos e outros cânticos congéneres; seria bom que

²³ Esta característica, apontada por Manuel Luis no seu citado artigo é por vezes esquecida por ele enquanto compositor, nos seus livros de *Salmos Responsoriais* como, só para citarmos o Ano A, o caso do salmo "Que alegria" (1.º Dom. Advento) e "Iremos com alegria" (T. Comum); sobretudo é gritante o caso de "Senhor, sois um Deus clemente" (16.º Do. Tempo comum). Da mesma forma se encontram no mesmo livro alguns salmos em que há uma grande ambiguidade tonal-modal como o caso da Ant. "Mostrai-nos o vosso amor, dai-nos a vossa salvação" (19.º Dom. T. Comum) ou da Ant. "Junto do Senhor..." (Com. Quaresma); da Ant. "O Senhor é meu pastor" (4.º Dom da Quaresma), da Ant. "Senhor, vós tendes palavra de vida eterna", etc, etc...

²⁴ Manuel Luis, que segue uma tradição de linha francesa, apoiada em L. Deiss, caracterizada por uma grande simplicidade, por vezes mesmo exagerada, não deixa de apresentar alguns casos de versículos elaborados como nos excepcionalmente bem conseguidos Salmos de Domingo de Ramos, "Meu Deus, porque me abandonaste" e de Sexta-feira Santa "Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito". A exagerada simplicidade invocada por L. Deiss e seguida por Manuel Luis pode muitas vezes levar-nos a pensar se não será melhor então recitar o salmo em vez de o cantar com as músicas que eles propõem...

não se perdesse essa parte de criatividade originante de "um certo lirismo parecido ao que está presente em melodias como a do Precónio Pascal ou dos Prefácios".²⁵

Se é um facto que as indicações apontadas acima se destinam particularmente aos compositores, elas não deixam de ser importantes para os cantores e nomeadamente para os directores de coro ou ensaiadores, no momento de escolher a versão adequada ao material humano de que dispõem. Um leque variado de possibilidades que o mercado oferece neste campo não implica, no entanto, que estejamos sempre perante um repertório de inquestionável qualidade. Pelo contrário, muitos compositores menores aventuram-se à composição de salmos como se esta fosse a forma mais fácil de composição, o que não é de todo em todo verdade, e o resultado vê-se, nomeadamente quando o mesmo compositor se aventura na árdua tarefa de compor o ciclo completo dos Salmos Responsoriais.²⁶

No caso do Cantor, ele deve "compreender que exerce um verdadeiro ministério, deve preparar cuidadosamente o texto que lhe deve vir aos lábios de uma forma inteligível, carregado de sentimento e de nobreza, sem deixar de ser objectivo, e como algo que se viveu antes de se proclamar; é de ter um cuidado especial com as palavras mais difíceis, com passagens tecnicamente mais exigentes, com a articulação e a prosódia, tudo de modo a que a palavra se revele em toda a sua grandeza".²⁷ Ao cantor solista que tão grande relevo assume na forma do Salmo Responsorial, se exige que a sonoridade externa da voz se subordine à expressão interna da mente e do coração. Ter uma voz agradável é um dom da natureza e não o fruto do nosso esforço - diz Santo Ambrósio - mas acrescenta logo a seguir que o cantor deve ter uma voz simples e clara, uma dicção clara e um timbre plenamente viril, fugindo do teatral, mas conservando um certo ritmo místico".²⁸

²⁵ NICOLA VITONE, *Idee e fatti di musica postconciliare*, Ed. PIMS, Roma, 1972, p. 62. Aqui temos um precioso estudo sobre esta como sobre outras questões. A questão da capacidade de improvisação e de criatividade que este autor desenvolve implica, segundo ele, e nós concordamos "cantores que não sejam apenas executantes valiosos, mas compositores ou pelo menos inteligentes construtores de uma ideia musical, apenas esta lhes seja apontada" (p. 65). Esta prática está de acordo com a antiga tradição do "placidum modulamen" dos cantores de que fala o Papa S. Dámaso (séc. IV) e que este autor desenvolve nas páginas seguintes.

²⁶ Um trabalho unitário de certo relevo, embora desigual, foi realizado por Azevedo Oliveira; o caso dos *Salmos* de Manuel Luis apresenta muitas lacunas e muitas repetições dado que o Ano A foi elaborado a partir do material dos outros. Os formulários para os versículos repetem-se muito, o que se por um lado facilita, por outro empobrece a relação música-texto. A limitação da falta de acompanhamento organístico do original foi colmatada com bastante felicidade e habilidade por António Cartageno.

²⁷ Citamos e ampliamos MANUEL LUIS, *art. cit.*, p. 6.

4. A Aclamação ao Evangelho - Aleluia:

O "Aleluia" (heb. "louvai Jaweh") é uma aclamação já presente no Antigo Testamento em alguns salmos e no Apocalipse e que se usava particularmente na celebração da ceia pascal com a recitação do grande "hallel" (Salmos 113-118). A sua utilização como aclamação antes do Evangelho²⁹ era reservada inicialmente ao dia de Páscoa vindo a estender-se progressivamente a todos os dias do Tempo Pascal e, finalmente, depois do séc. VI, a todos os Domingos do ano, excepto na Quaresma. Inicialmente tratava-se de um cântico muito simples, do género das melodias que propõe o *Graduale Simplex* ou do habitualmente chamado "Aleluia Pascal". Assim se cantava, mais ou menos do modo como se faz hoje em dia na Vigília Pascal, alternando o refrão simples com o canto dos diferentes versículos de um salmo.

Mas se no que diz respeito ao Salmo Responsorial a liturgia e a tradição da Igreja preconizam um primado da palavra sobre a música ou do "logos" sobre o "melos", aqui as coisas são um pouco diferentes. A aclamação é fundamentalmente uma expressão de sentimentos que ultrapassa o sentido das palavras ditas para se transformar e atitude de exultação e de louvor. Daí que, pela sua própria natureza, o Aleluia corresponda tradicionalmente, e já desde as primeiras manifestações hebraicas, a um canto onde a música vai para além da palavra, onde o "melos" se sobrepõe ao "logos". É por isso que o canto do Aleluia vem a desenvolver-se ao nível ornamental mais ou menos numa estrutura parecida ao Gradual, com um Refrão (Aleluia) muito elaborado e um Versículo salmódico mais elaborado ainda.³⁰ Este desenvolvimento da ornamentação deriva

²⁸ Citado em X. BASURKO, *art. cit.* p. 42, a que se segue uma referência interessante às formas afectadas de cantar condenadas energicamente e ridicularizadas por vezes pelos escritores antigos, ao ponto de dizerem com S. Jerónimo que é melhor um mau cantor ("kakofonos") com boas obras e com o conhecimento das Escrituras que um cantor com boa voz., mas sem mais nada.

²⁹ Assim o utilizaria a liturgia ambrosiana, ao passo que o IV Concílio de Toledo, no séc. VII, o propõe como aclamação depois do Evangelho; esta prática começa também a ser frequente entre nós como repetição da aclamação feita antes do Evangelho. Para além do Salmo Responsorial havia também um caso em que era utilizada a "salmodia directa", a primeira e mais antiga forma de cantar os salmos e de onde derivaram todas as outras. Em resultado desta antiquíssima forma de cantar a salmodia, surgiu o "Tractus", do lat. "trahere", no sentido do "prolongar" ou, segundo alguns, de "tractim", quer dizer, "cantado todo de seguida". Era um canto prolongado melodicamente, com uma estrutura musicalmente muito elaborada por parte do salmista que o executava sem interrupções. Depois substituído pelo canto do Aleluia, este canto ficou confinado ao tempo de Quaresma, sendo actualmente substituído pela Aclamação ao Evangelho: "Louvor a Vós, Rei de eterna glória".

³⁰ A ornamentação ou "melismas" do Aleluia dá-se principalmente na sílaba final "a", embora haja casos como o das tradições galicana e aquitana que ornamentam a sílaba "le". O número de notas de um melisma podia variar e o desenvolvimento maior ou menor dos melismas dependia e definia um pouco

certamente da prática de "cantare in jubilatione" ou do "jubilus" (parte ornamental da sílaba final dos Aleluia) cujo sentido é expresso lapidarmente por Santo Agostinho, no comentário ao Salmo 32:

"Canta com júbilo: Mas que significa "jubilar"? É entender sem poder explicar por palavras aquilo que com o coração se canta. Efectivamente, todos aqueles que cantam seja enquanto ceifam seja enquanto vindimam seja ainda quando estão ocupados em algum trabalho agrícola com entusiasmo, começam por exultar com a alegria que as palavras inspiram, mas depois, invadidos pela mesma alegria do canto e na impossibilidade de a expandir e exprimir por palavras, deixam cair as palavras para se abandonarem unicamente ao júbilo".³¹

O Aleluia é uma Aclamação ao Evangelho que deve ser cantada, pelo que, no caso de tal não ser possível, pode ser omitida, como afirma a *Instr. Geral do Missal Romano*, n. 39. Hoje o Aleluia é um assumido canto de Assembleia a que se pode ajuntar o coro, pelo que, do ponto de vista musical, pode ser um pouco mais elaborado quer vocal quer instrumentalmente. Há vários recursos para tal como a repetição, a construção canónica, a transposição da mesma melodia, a versão polifónica, a junção progressiva de instrumentos ou de registos mais potentes do órgão, como as misturas e a palhetaria. Tudo isto com equilíbrio e bom gosto e segundo os diversos tipos de cerimónia, os diferentes tempos litúrgicos, a solenidade especial de determinado evento ou a existência da procissão com Evangelário, etc. O versículo do Aleluia que introduz a temática do Evangelho pode ser proclamado por um solista ou pelo coro todo, dado que não se trata de uma leitura como acontece com o Salmo Responsorial. Por isso, a forma musical que o reveste pode mesmo ser tratada em polifonia e, no caso de ser cantado por um solista, este pode fazê-lo do lugar do coro.

os estilos das diversas tradições litúrgicas. O canto "romano antigo" (das Igrejas de Roma que não da Capela Pontifícia) desenvolve bastante os melismas; o canto ambrosiano chega a ter melismas de Aleluia com mais de duas centenas de notas. O Aleluia "Venite exultemus" tem, na repetição, 215 notas...

³¹ Poderíamos, de uma forma simples, explicar estas palavras de S. Agostinho com o "la la la" que muitas vezes prolonga uma cantiga para a qual não se arranjam mais letras... E assim se desenvolveu o canto do Aleluia, tal qual chegou aos nossos dias no repertório gregoriano. O canto com "júbilo" pretende mais ainda exprimir o lado inefável de Deus quando "o esforço do canto dilata a nossa alma tornado-nos mais capazes de abraçar aquele Deus que transcende a nossa imaginação e os nossos conceitos". (C. VAGAGGINI, citado em X. BASURKO, *art. cit.* p. 44).

No tempo da Quaresma, a Aclamação ao Evangelho não reveste aquele tom de solenidade que caracteriza os restantes tempos litúrgicos, pelo que o Aleluia é substituído, hoje, pela aclamação a Jesus Cristo: "Louvor a Vós, Rei de eterna glória", ou outras parecidas. Do ponto de vista musical poderemos, com o devido equilíbrio e bom gosto, respeitar as mesmas características de uma aclamação como o Aleluia, no que diz respeito à intervenção do Coro, mas respeitando um tom mais reservado quanto à intervenção ou utilização dos instrumentos musicais.

5. A Sequência, cântico derivado do Aleluia:

Dos longos e difíceis "melismas" do Aleluia derivou um novo género poético musical a que se chamou "Sequência". Inicialmente tratava-se de uma longa sucessão de neumas ligados à última sílaba do Aleluia, uma espécie de "cadências" compostas para adaptação a diferentes "Aleluias" para exibição dos cantores. A algumas partes destes "melismas" foram acrescentados, por volta do séc. IX, uns textos que eram intercalados na mesma execução; a adaptação do texto a todo o melisma do Aleluia, levou mais tarde à criação de textos em poesia e mesmo em prosa, donde a designação de "sequentia in prosa", depois "prosa" ou, por fim, simplesmente "sequentia". No início do séc. XI, a composição das sequências liberta-se do "melisma" do Aleluia para se constituir numa composição independente ainda que conservando o tema musical do Aleluia. Este género de Sequência atinge o apogeu no séc. XII com Adão de S. Vitor e de tal modo se desenvolveu que se tornou um dos mais prolíficos géneros musicais e literários, constituindo por vezes o único modo de dar à liturgia uma componente local quando, devido à reforma gregoriana, toda a liturgia se tornara romana.

Estão catalogadas mais de cinco mil Sequências que hoje em dia fazem as delícias dos intérpretes do canto gregoriano em concerto. Oficialmente, porém, nunca a Sequência fez parte integrante dos cantos da Liturgia da Palavra, pelo que o Concílio de Trento limitou o seu uso a cinco: *Victimae paschali laudes* sob o Aleluia "Christus resurgens", para o dia de Páscoa; *Veni Sancte Spiritus* sob o Alleluia "Veni Sancte Spiritus" para o Pentecostes; *Lauda Sion* para o dia do Corpo de Deus (da autoria de S. Tomás de Aquino) tomando a música e a métrica de outra Sequência "Laudis crucis atollamus" baseada no Aleluia "Dulce lignum"; *Stabat Mater Dolorosa*, talvez a Sequência mais célebre, para a festa da Senhora das Dores, e executada também na Sexta-feira Santa e, finalmente, a Sequência *Dies irae* para as "Missas de Requiem", cuja

música teve e tem um impacto considerável não apenas na liturgia de defuntos, mas em toda a música a que se pretendeu dar um carácter fúnebre ou macabro...

Na liturgia actual mantêm-se, com carácter mais ou menos facultativo,³² a Sequência de Páscoa "Victimae paschali laudes", de Pentecostes "Veni Sancte Spiritus" e a de Corpo de Deus "Lauda Sion". As outras passaram para o repertório que se executa noutras ocasiões. Na liturgia vernácula mantiveram-se estas três Sequências, tendo o "Dies irae" passado a hino da Liturgia das Horas para os dias finais do tempo comum. Do ponto de vista musical não se lhes tem dado grande importância, não sendo musicadas ou pelo menos publicadas e divulgadas de modo visível com excepção da sequência de Pentecostes "Vinde ó Santo Espírito" que foi publicada há bastante tempo, mas mesmo assim não se conseguiu impôr.³³

Pela sua estrutura tradicional a Sequência, a ser cantada, deve sê-lo por dois coros em diálogo, alternando-se com a mesma música a textos diferentes para, na parte final, cantarem em conjunto. No caso de não ser cantada parece-nos que, apesar da indicação em contrário da *Instrução Geral*, se afigura pouco interessante ser lida de seguida por uma pessoa apenas dado que perde todo o sentido estrutural dessa forma de composição poética e musical. Ao mesmo tempo, tratando-se de um canto cujo lugar na Liturgia da Palavra nunca se chegou verdadeiramente a afirmar, somos de opinião que nada impede que possa ser omitida, mesmo nos casos em que o seu conteúdo possa eventualmente ser relevante.

6. Conclusão:

"Cantai a Deus em vossos corações!..." escreve S. Paulo aos Efésios (Ef 5, 19). Com isto pretende o Apóstolo vincar a ideia de que, enquanto a boca pronuncia as palavras divinas o coração e a mente devem estar ocupados com as coisas de Deus, "não suceda que enquanto a boca está dizendo as palavras, a mente ande vagueando por qualquer lado; para que a língua seja escutada pela alma" como comenta a este respeito

³² A *Instrução Geral do Missal Romano*, n. 40 diz que as Sequências, salvo o caso da Páscoa e Pentecostes, são "ad libitum", o que daria a entender que neste caso são obrigatórias.

³³ Musicada por Manuel Faria e publicada na NRMS, II, 2, utiliza uma estrutura tripartida mais ou menos segundo a forma tradicional da sequência mais simples: A (versos 1-2 e 5-6) B (versos 3-4 e 7-8) C (9-10).

S. João Crisóstomo.³⁴ Tudo isto aponta para aquela função verdadeiramente ministerial da música relativamente à Palavra de Deus que está presente em toda a acção litúrgica,³⁵ mas de uma forma particular nos cantos da Liturgia da Palavra. Essa função ministerial concretiza-se no modo como a música reveste a palavra de Deus "quando a melodia interpreta a palavra, a configura de um modo eficaz, quando a prolonga nos seus matizes, ou simplesmente quando a torna mais inteligível e eficaz".³⁶ Se isto se pode dizer de todos os cantos da Liturgia da Palavra, muito particularmente se aplica ao Salmo Responsorial cuja eficácia radica, desde o princípio, no facto de que "no momento de meditação e de interiorização da palavra lida esta continuava a ser proclamada de forma poética e musical e a assembleia respondia com uma aclamação ou com uma súplica cantada por meio de uma simples melodia".³⁷ Tenham os nossos cantores consciência desta realidade e sentirão certamente crescer a sua responsabilidade perante Deus e perante a assembleia que celebra os Seus louvores, mas participarão também da alegria e privilégio de ser "voz de Deus e nada mais".³⁸

Viana do Castelo, 10 de Fevereiro de 2002
Jorge Alves Barbosa

³⁴ S. JOÃO CRISÓSTOMO, *Expositio in Psalm.* 41, 1.

³⁵ A função ministerial da música litúrgica concretiza-se em três dimensões: na manifestação do diálogo entre Deus e o seu povo, enquanto reveste a Palavra; na capacidade de realizar a unidade da assembleia celebrante através do canto e na dimensão ritual que assume no contexto da celebração. (cfr. JULIÁN LOPEZ MARTIN, "Canto y Musica en la liturgia, punto de vista teologico" in *La Musica en la Iglesia de ayer a hoy*, p. 210).

³⁶ *Ibidem.* acrescentando mais adiante que "ao conferir expressividade à palavra ou ao sublinhar um determinado gesto litúrgico, a música torna-se ela mesma em rito sacramental" (p. 216).

³⁷ O mesmo autor, citando um documento do Secretariado Nacional de Liturgia de Espanha. (Madrid, 1986). Sobre a utilização do canto dos salmos na vida comum, veja-se este texto de S. Jerónimo: "Nesta aldeiazinha de Cristo... para além dos salmos é o completo silêncio. Para onde quer que nos voltemos, o lavrador, de enxada na mão canta e torna a cantar o aleluia; o segador, escorrendo suor, recreia-se com os salmos e o vinhateiro enquanto poda as videiras entoa algo dos poemas de David. Tais são as cantilenas desta terra; estas são, como se diz vulgarmente, as canções dos namorados, é isto que o pastor assobia, são estas as ferramentas da agricultura" (S. JERONIMO, *Epistola* 46, 12, citada in X. BASURKO, *o. cit.* p. 48).

³⁸ Alusão à citação inicial do Beato Bartolomeu dos Mártires (ver nota 1).