

# O SALMO RESPONSORIAL

Teologia – História – Liturgia e Performance<sup>1</sup>

*Jorge Alves Barbosa*

*O salmista vai ao ambão;  
a forma humilde de aí se dirigir  
significa que ele não pretende apoderar-se da Palavra  
mas de se deixar marcar pelos seus estigmas.  
Quanto à utilização da voz, porque ele sabe  
que proclamará a oração do Cristo total (a Igreja)  
renuncia a sobrecarregá-la de efeitos vocais pessoais;  
quer que a única coisa a convencer  
seja o que ele diz daquele ambão  
de onde não se proclama qualquer outra palavra  
que não seja a de Cristo.  
(CENTRO FRANCÊS DE PASTORAL LITÚRGICA,  
“Ars celebrandi”)*

O *Salmo Responsorial* constitui-se como um dos cânticos mais emblemáticos da liturgia renovada com base nas orientações emanadas da *Const. “Sacrosanctum Concilium”* que preconizava uma participação “activa, consciente e frutuosa” da Assembleia, nomeadamente através do canto litúrgico. Tratando-se, aparentemente, de um cântico com melodia simples, recitação dos versículos salmódicos através de linhas melódicas elementares, é efectivamente um dos cânticos litúrgicos cuja execução se afigura mais complexa, exigindo particulares cuidados a diferentes níveis, para cantores, para organistas, até para a assembleia. É desses cuidados e das razões que provocam tal nível de exigência bem como de alguns elementos técnicos que ajudam a ultrapassar os problemas inerentes que trata o presente trabalho destinado a oferecer algum apoio especialmente para os cantores/salmistas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi elaborado com base no texto de uma conferência feita por mim no Encontro Diocesano de Pastoral Litúrgica, Viana do Castelo, 2004: “*Cantai a Deus em vossos corações; a música na Liturgia da Palavra*”.

<sup>2</sup> Note-se que tanto a *Const. “Sacrosanctum Concilium”* com a *Instr. “Musicam Sacram (1967)* não falam expressamente do *Salmista*, mas apenas do grupo de cantores ou “schola cantorum”; A *Instr. “Musicam Sacram”* fala do “cantor” (n. 21) que entende como responsável pelo canto do coro e da assembleia; ou seja o “chantre” ou “animador”, designação corrente no mundo francófono e que passou para o nosso também. O primeiro e único documento que designa expressamente o Salmista no elenco dos servidores do altar é JOÃO PAULO II, *Quirógrafo “Impelido por um ardente desejo”*, 2003, n. 8. Nos documentos pontifícios posteriores que abordam o tema da música não volta a aparecer até porque, na maior parte dos casos se limitam a citar os documentos conciliares.

## 1. Uma Teologia da Música Sacra a partir do canto dos Salmos

Como costumavam dizer os antigos Padres da Igreja, “para ensinar aos homens o melhor modo de O louvar, Deus louvou-se a si mesmo”, inspirando o Saltério. Sendo verdade que toda a Sagrada Escritura é uma grande partitura musical e o texto sagrado é por natureza destinado a ser liturgicamente cantado, é especialmente nos salmos e cânticos bíblicos que encontramos a melhor forma de apreender a importância e o significado do louvor a Deus através da música e do canto. Mais ainda, no entender de Joseph Ratzinger, no canto dos Salmos, encontramos o fundamento para um conceito de *música sacra* e mesmo de uma Teologia da música sacra.<sup>3</sup>

Antes de mais, já o Salmo 47 (46) faz um apelo a que “cantemos a Deus com arte”, uma expressão que tem origem no termo hebraico “*zamir*” cujo significado aponta para algo mais que uma simples execução de instrumentos de corda, como releva o termo grego “*psallein*”, algo que envolve um canto articulado e ligado a um texto; mais ainda, refere o próprio tipo de canto ou o modo de cantar, como acontece com a tradução latina: “*psallere sapienter*” (cantar de forma sábia). Esta expressão latina vai assumir diversas traduções conforme as sensibilidades culturais (cantar *com arte*, no Alemão, por exemplo, e em Português traduz-se habitualmente por “cantar *com arte e com alma*”. Quer dizer: uma palavra grega (“*psallein*”) que se referia simplesmente à execução de um instrumento, ao ser utilizada para traduzir uma palavra hebraica (“*zamir*”) que designa um canto com texto em louvor de Deus, acaba por se transformar e assumir características novas que só num contexto bíblico, teológico e litúrgico se podem compreender. Ao falarmos de canto litúrgico ou de música sacra falamos de um canto que envolve uma relação com a sabedoria de Deus, ou, para usamos um termos caro ao pensamento ratzingeriano “uma relação conforme ao Logos”. Cantar salmos ao Senhor significa, assumir uma atitude eminentemente humana, uma atitude que envolve o homem no seu todo. É também isso que Santo Agostinho pretende dizer quando afirma: “Quem canta *bem*, reza duas vezes”. Este cantar bem é cantar segundo o Espírito, segundo a Sabedoria, segundo o “Verbo” (“Logos”) de Deus. É isso que os Santos Padres querem dizer quando, ao comentar os Salmos e a sua utilização na liturgia, identificam David (considerado o autor do Livro dos Salmos), com o próprio Cristo, sendo Cristo o “verdadeiro cantor”. Esta forma de dizer ia entroncar num pensamento um pouco mais sofisticado na relação de Cristo

---

<sup>3</sup> JOSEPH RATZINGER “O versículo de um Salmo como espelho das indicações bíblicas acerca da música sacra” in *Opera Omnia*, Vol. XI, p. 674. Esta mesma teologia é expressa por Bento XVI na *Exort. Apost. “Verbum Domini”*, n. 70: “No âmbito da valorização da Palavra de Deus durante a celebração litúrgica, tenha-se presente também o canto nos momentos previstos pelo próprio rito, favorecendo o canto de clara inspiração bíblica capaz de exprimir a beleza da Palavra divina por meio de um harmonioso acordo entre as palavras e a música. Neste sentido, é bom valorizar aqueles cânticos que a tradição da Igreja nos legou e que respeitam este critério; penso particularmente na importância do canto gregoriano”. Volta ao tema na *Exort. Apost. “Sacramentum caritatis”*, n. 42.

com o Orfeu, o deus grego da música, como acontece nos escritos de Clemente de Alexandria.<sup>4</sup>

Esta interpretação da palavra “*psallein*” e do correspondente latino “*psallere sapienter*”, entre nós “*cantar com arte e com alma*” tem uma implicação mais profunda ainda na relação com os fundamentos da música sacra: ao dar à Palavra, ao texto, a primazia, define-se na liturgia cristã uma forma musical que ultrapassa os meros parâmetros da linguagem musical – ritmo, melodia, harmonia – para os submeter e porventura ultrapassar, em função do texto sagrado. Quer dizer, na música sacra, o texto nunca pode submeter-se aos limites de uma determinada música, mas é a música que deve corresponder e respeitar os limites, a estrutura, a amplitude, a dinâmica, o ritmo, a acentuação da palavra.<sup>5</sup> Ora é precisamente nos Salmos que esta relação de dependência, sujeição ou mesmo derivação da música em relação ao texto melhor se percebe, o que transforma o canto dos Salmos em paradigma da composição e da interpretação da música sacra. Efectivamente, no canto dos Versículos salmódicos – como refere lapidarmente Martin Hengel – “não sendo fixo o número de sílabas por versículo, não se trata de cantar uma melodia composta por inteiro, mas de um cantar recitando que provavelmente só no início e no fim de cada “hemistíquio” permite alguma modulação melodiosa”.<sup>6</sup>

## **2. História e evolução do Salmo Responsorial**

A dimensão bíblica que fundamenta uma certa *teologia do canto litúrgico*, tal como acabamos de expor, particularmente seguindo os passos de Joseph Ratzinger / Bento XVI, encontra ainda um apoio de carácter histórico: o canto dos salmos e das leituras constituía a única forma de celebração cultural do mundo hebraico fora do Templo, ou seja o culto semanal nas sinagogas.<sup>7</sup> Ora foi este o culto que habitualmente Jesus praticou com os seus apóstolos e os primeiros cristãos herdaram do judaísmo, tanto mais que foi o único a prevalecer após a destruição do Templo e da cidade de Jerusalém no ano 70 da era cristã, facto que implicou o desaparecimento da liturgia sacrificial na comunidade judaica.<sup>8</sup> Assim sendo, a Igreja não só herdou um estilo, mas

---

<sup>4</sup> Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “Il canto nuovo; Elementi musicali nel *Protreptico ai Grecci* di Clemente di Alessandria” Roma, 1990 (inedito).

<sup>5</sup> Isto tem implicações claras ao nível da composição que contrastam com uma prática corrente sobretudo na música “comercial” em que se faz uma música, se adopta um determinado tema, “mood” ou “jingle”, se desenvolve e depois se lhe adapta um texto. Na música Sacra, o texto é sempre anterior o que coloca também entraves à prática tão comum das adaptações.

<sup>6</sup> MARTIN HENGEL, *Das Christuslied in der frühesten Gottesdienst*, (“o canto cristão na liturgia mais antiga”), citado em Joseph Ratzinger, o. cit. p. 679.

<sup>7</sup> A *Const. “Sacrosanctum Concilium”* apela a essa referência bíblica no seu n. 24.

herdou mesmo um património poético e musical que haveria de inspirar e definir em grande parte os termos do culto cristão a que se acrescentaria a dimensão sacrificial agora centrada na “fracção do pão” ou Eucaristia.<sup>9</sup>

הַלְלוּיָהּ | הַלְלוּ-אֵל בְּקִדְשׁוֹ הַלְלוּהוּ בְּרִקְיעַ עֲזָו :

ha-le.loú-yah ha-le.loú -'El be.qod-shô

há.le.loú.hou bir.qí.á' 'ouz.zô :

Salmo 150 na versão ecfonética da Bíblia hebraica  
segundo proposta de SUSANE HAIK-VENTAURA, *La Musique de la Bible révélée*.

Na leitura e canto dos textos poéticos bíblicos e particularmente dos Salmos, estamos perante um género literário onde se ultrapassa o mero sentido das palavras para assumirmos uma utilização da linguagem onde 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 uma recitação oral, continuando a manter desperta e viva a sensibilidade para escutar e apreciar a qualidade fónica sonora ou musical da linguagem poética”.<sup>10</sup> É precisamente neste

<sup>8</sup> As raízes mais profundas do canto cristão remontam ao ambiente das primeiras comunidades cristãs que 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.

<sup>9</sup> 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 patristica é aliás riquíssima em referências musicais,<sup>9</sup> desde Santo Inácio de Antioquia a Santo Agostinho do qual poderemos destacar as referências musicais em *Ennarrationes in Psalmis* e outros comentários.

<sup>10</sup> L. A. SCHÖCKEL, *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 “sir” tanto significa “canto” como “poema”. É por isso que os modernos exegetas começam a estudar o texto

contexto que se devem interpretar os salmos bíblicos e, mais ainda os salmos na liturgia e particularmente na Liturgia da Palavra como é o caso específico do *Salmo Responsorial*.<sup>11</sup>

Uma forma literária e musical dotada de “um Refrão intercalando os Versículos de um Salmo ou cântico bíblico”,<sup>12</sup> a ser utilizada nas celebrações da liturgia cristã foi exigência decorrente da vontade de permitir ao povo participar no canto da salmodia.<sup>13</sup> Chamou-se-lhe, logo de início, *Salmo Responsorial*,<sup>14</sup> nome que haveria de recuperar com a reforma litúrgica conciliar e como tal o conhecemos hoje. Tal canto era, em princípio, constituído por um pequeno Refrão que se ia repetindo a cada versículo salmódico, Refrão esse retirado, na maior parte das vezes, do primeiro versículo do próprio salmo que acompanhava, uma forma que encontramos já expressa no texto do *Salmo 135*:

*Louvai o Senhor porque Ele é 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.**

---

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 fonéticos da cantilação. E assim, como diz Gianfranco Ravasi "já do simples texto dos salmos emerge uma verdadeira musicalidade" (G. RAVASI, Intervenção no debate in *La Musica e la Bibbia*, pg. 166).

<sup>11</sup> Vai aparecendo alguma literatura em que são abordados os diversos elementos constituintes do *Salmo Responsorial*, bem como um pouco da sua história e evolução. A título de exemplo, MANUEL LUIS, Salmo Responsorial, in *Boletim de Música Litúrgica*, n. 26, p. 2-9; PHILIPPE ROBERT, *Chanter la Messe*, Ed Bayard, Montrouge, 2016, p. 79-96. JOSEPH GELINEAU, *Les Chants de la Messe dans leur enracinement rituel*, Ed. Du Cerf, Paris, 2001.

<sup>12</sup> Os cânticos bíblicos mais utilizados como “Salmo Responsorial” são o *Benedictus* e o *Magnificat* do Novo Testamento, o paralelo deste *Cântico de Ana* (1Sam 2, 1-10) e outros, nomeadamente inseridos nos textos proféticos.

<sup>13</sup> Já a finais do séc. IV, as Constituições Apostólicas propõem: “Depois das leituras, proclamadas duas de cada vez, um ministro salmodiará os hinos de David a que o povo responderá salmodiando o Refrão” (*Const Apost.* II, 57, 5).

<sup>14</sup> 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 “antifónica” onde se alterna o canto dos Versículos por 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 constantes do próprio texto bíblico ou pela *Mishna*. Segundo 1 Cron 25, 9-31, já antes da construção do Templo, os salmos eram 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 cantores.

Nos séculos IV e V, o livro mais utilizado e mais comentado nas homilias dos autores eclesiásticos era também o *Livro dos Salmos*. Com a ajuda destes comentários – de que é exemplo eminente o *Ennarationes in Psalmis* de Santo Agostinho<sup>15</sup> – os fiéis aprendiam a cantar os Salmos, habituando-se 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 culminava no mistério pascal de Cristo. A utilização dos salmos era aconselhada até para o ambiente familiar e laboral, como podemos ver em S. João Crisóstomo quando afirma: “És artesão? Canta enquanto estás sentado. Não queres cantar? Fá-lo então com a mente; o Salmo é um grande companheiro de conversa”.<sup>16</sup>

Pelo séc. VI, esta forma original e primitiva do *Salmo Responsorial* evoluiu para uma estrutura e designação diferente: *Responsório*. É assim que este canto vai aparecer referido em muitos manuscritos (=R/); mais tarde, é designado como *Responsório Gradual* (=RG/), nomeadamente em manuscritos italianos; posteriormente é designado simplesmente como *Gradual*, perdendo a ligação directa à sua *forma* poética e musical para assumir apenas a ligação ao *lugar* onde era cantado. De facto, este nome tem origem muito provavelmente no facto de ser cantado por um cantor / solista que se colocava nos degraus (*gradi*) do Ambão ou mesmo no próprio Ambão também designado por “*Gradus*” por alguns autores antigos.<sup>17</sup> A sua estrutura é alterada, reduzindo o texto a dois versículos apenas, ao mesmo tempo que se acentia a tendência para transformar o *Gradual* num canto solístico e mesmo um “canto de bravura” ou “virtuosístico” com desenvolvimentos melismáticos consideráveis tanto no Refrão como sobretudo no único Versículo que restou do salmo original. Assim, entre os sécs. VI e VIII, o *Gradual* vai transformando o *Salmo Responsorial* num canto de tal modo elaborado que só pode ser executado por cantores especialmente competentes. Desse modo, o Refrão passou a ser confiado ao coro ou *Schola*, aumentando também consideravelmente o virtuosismo e dificuldade, e o Versículo era confiado a um cantor solista com preparação técnica e vocalidade superiores. Deste modo acabou por afastar definitivamente a Assembleia da execução de um cântico que tinha nascido para ela. Até à reforma do Concílio Vaticano II, o *Gradual* era cantado da seguinte forma: o solista entoava o *incipit* do Refrão (até ao \*), depois intervinha a *schola* até ao fim do Refrão; o cantor solista, tecnicamente bem

---

<sup>15</sup> Santo Agostinho tinha por hábito fazer as homilias a partir das leituras, mas também a partir dos Salmos, tanto na liturgia dominical como na ferial, nomeadamente entre os anos 210 e 416, tanto em Cartago como em Hipona (Cfr. GIUSEPPE MICUNCO, *Canta chi ama, La musica e il canto in Santo Agostino*, Stilo Editrice, Bari, 2007, p. 86.

<sup>16</sup> S. JOÃO CRISÓSTOMO, *En. in Psalmo 41, 2*, cit. in X. BASURKO, *o. cit.* p. 38 e 46.

<sup>17</sup> Santo Agostinho fala também nos Salmos “dos degraus” que aludem sobretudo à subida para Jerusalém, mas que podem ser alegoricamente entendidos no sentido de conversão e progresso espiritual (G. MICUNCO, *o. cit.* p. 101-106). No mesmo contexto explica a palavra “ambão”, enquanto derivada do grego “anabaino”, considerando os degraus sempre no sentido da subida e não da descida.

preparado, cantava o Versículo, findo o qual, a *schola* repetia o Refrão. Resumidamente um canto em forma A-B-A.

The image shows a musical score for a Gradual. It features a vocal line (GR. V) and a keyboard accompaniment (MRBCKS). The lyrics are: "Cristus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod [et] Deus exal-". The score includes a box with the numbers "L 97" and "C 96". The title "Phil. 2, 8. V. 9" is written at the top right. The music is in a single system with a treble clef and a common time signature.

*Gradual "Cristus factus est"*

Refrão e início do Versículo (ver adiante o V/ completo e sua estrutura)

De canto especialmente dedicado à participação da Assembleia na Liturgia da Palavra, transformou-se num "cântico de meditação" destinado a ser escutado e meditado em silêncio pelo povo, designação que manteve até tempos muito recentes.

No séc. XVII, o próprio *Gradual* deixa de ser um cântico inter-leccional obrigatório, destinado agora a favorecer a "meditação" dos fiéis, podendo então ser substituído por uma peça para órgão designada como "*Canção para depois da Epístola*", forma musical muito presente no repertório organístico de então e que daria origem, mais tarde, à *Sonata da Chiesa*, obra meramente instrumental para órgão ou mesmo para outros instrumentos.<sup>18</sup>

### 3. O Salmo Responsorial na Liturgia da Palavra

Tal como nos tempos de outrora, "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 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

<sup>18</sup> A *Canção para depois da Epístola* aparece já na literatura organística mais antiga como nas Missas para Órgão de Girolamo Frescobaldi inseridas nas *Fiori Musicali*. A *Sonata da Chiesa*, ou *Sonata de Igreja*, representará a dimensão mais sacra da "suíte" de danças característica da música profana barroca. Esta forma musical foi particularmente utilizada por Mozart na versão pra órgão e orquestra, mas está presente em outras formas instrumentais antigas ou recentes intituladas "missas de órgão", ou seja, sequências de peças breves para os diversos momentos da liturgia, nomeadamente quando esta era realizada na língua latina. Particularmente presente na *Missa para os Conventos* ou na *Missa para as Paróquias* de François Couperin, ou nas *Missas* de Girolamo Cavazzoni, haveria de perpassar o repertório organístico até compositores mais recentes como *Sonata de Igreja* de Frederico de Freitas ou *Messa di Natale* de Domenico Bartolucci, passando pela monumental obra de Charles Tournemire *L'Orgue Mystique*, dedicada a todos os Domingos e festas do ano litúrgico.

cristãos"<sup>19</sup>. Por isso, a preocupação pastoral da Igreja que, “para melhor compreensão dos fiéis” (Paulo VI), orientou a reforma litúrgica operada pelo Concílio Vaticano II, ao preparar uma mesa mais abundante da Palavra de Deus, abrindo-lhes largamente os tesouros bíblicos, teve como consequência 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”.<sup>20</sup>

### 3.1 – Especificidade do Salmo Responsorial

A singularidade desta afirmação da *Instrução Geral do Missal Romano* (IGMR), pela prática decorrente da reforma conciliar, pode mesmo parecer ingénuo, mas pretendia 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 estamos perante um canto como qualquer outro, nem se trata simplesmente de introduzir mais um cântico a seguir à Primeira Leitura. Trata-se de algo que constitui parte da estrutura da Liturgia da Palavra como as leituras. Por isso mesmo, deve cantar-se sempre o *Salmo Responsorial* que está determinado no *Leccionário* para cada celebração específica, pois ele mesmo constitui um rito que integra a Liturgia da Palavra; é, portanto, insubstituível. O *Salmo Responsorial* deve também ser cantado do mesmo lugar em que se faz a proclamação das leituras, ou seja, no Ambão. Mais ainda, no caso de não poder ser cantado de qualquer uma das formas possíveis, não pode ser substituído por outro cântico ou salmo qualquer, mas o mais adequado será ler o que está determinado para aquela celebração em concreto.<sup>21</sup>

### 3.2 – Estrutura literária e musical do Salmo Responsorial

O *Salmo Responsorial* é um cântico estruturalmente constituído por:

---

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

<sup>20</sup> Ver *Instrução Geral do Missal Romano*, n. 61. Note-se que se utiliza ainda a designação de “Gradual” quando já pouco tem a ver com esta forma musical. Cedência talvez a um espírito mais conservador.

<sup>21</sup> Mesmo assim, “para facilitar ao povo a resposta salmódica (refrão), fez-se, para os diferentes tempos e as várias categorias de Santos, uma selecção de responsórios e salmos, que podem ser utilizados, em vez do texto correspondente à leitura, quando o salmo é cantado. Se o salmo não puder ser cantado, recita-se do modo mais indicado para favorecer a meditação da palavra de Deus. Em vez do salmo que vem indicado no Leccionário, também se pode cantar ou o responsório gradual tirado do Gradual Romano ou um salmo responsorial ou aleluático do Gradual simples, na forma indicada nestes livros” (*Instrução Geral do Missal Romano*, n. 61).



### a) Refrão ou Antífona:

A ser proposto pelo Salmista e repetido pela Assembleia, mantendo-se depois este frutuoso diálogo litúrgico. O Refrão serve de ligação do Salmo à própria leitura anterior e constitui a resposta cantada de quem acabou de escutar a Palavra de Deus. O Refrão pode ser composto a partir do texto do próprio Salmo que vem a seguir ou de outro texto da Sagrada Escritura, nomeadamente da leitura anterior a que responde. É, no entanto, sempre um cântico escriturístico.

Do ponto de vista musical, deve ser constituído por uma única linha melódica para todo o texto, formalmente completa – quer seja modal quer tonal – e, melódica e harmonicamente, coerente.<sup>22</sup> Quando o texto for muito breve, por vezes, por razões de estrutura melódica, usa-se uma melodia que repete palavras do Refrão; essa não é, porém, uma boa opção, nomeadamente quando se repete o texto completo.<sup>23</sup>



Ho- je so-bre nós res - plan - de - ce u - ma luz: Nas -



ceu o Se - nhor, nas - ceu o Se - nhor.

Refrão do *Salmo Responsorial* de Natal, Missa da Aurora.  
Música do P. Manuel Luís

### b) Estrofes:

Realizadas a partir de uma elaboração poética com base nos textos originais dos Salmos bíblicos, as estrofes (Versículos) devem apresentar o texto do Salmo de uma forma “bela e digna, ampla, clara e inteligível”. São formadas normal, mas não exclusivamente, por quatro versos, ou seja, dois *versículos* constituídos por dois *hemistíquios* cada, muitas vezes com a repetição da ideia com base no chamado “paralelismo hebraico” muito presente na poética salmódica.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Desiderato que nem sempre os compositores foram capazes de cumprir como é o caso do P. Manuel Luís em Refrões como “*O Senhor é meu pastor*” ou “*Mostrai-nos o Vosso amor*”, entre outros. Ver adiante a nota 25).

<sup>23</sup> O P. Manuel Luís faz isso com frequência e nem sempre com resultado convincente. Por sua vez, o P. Az. Oliveira, nas versões do *Salmo Responsorial* procura responder ao desiderato da brevidade que aliás aponta como sua linha de orientação na “*nota prévia*”, e praticamente nunca repete o texto.

<sup>24</sup> Paralelismo é um procedimento facilmente reconhecível nos Salmos, quando um versículo exprime uma ideia e o seguinte repete a mesma ideia por outras palavras (sinónimo) ou diz o contrário para vincar a ideia anterior (antitético).

Do ponto de vista musical, cada *hemistíquio* é constituído por uma corda de recitação (normalmente em *recto tono* com a maior parte do texto) e uma cadência<sup>25</sup> para as sílabas finais. A cadência do quarto hemistíquio<sup>26</sup> deve conduzir inequivocamente ao início do Refrão, dando o tom, propondo ou estimulando o modo de entrada da Assembleia.<sup>27</sup>

The image shows a musical score for a responsorial psalm. It is organized into two stanzas, 'Vers. 1' and 'Vers. 2', each containing two hemistichs ('Hem. 1' and 'Hem. 2' for the first stanza; 'Hem. 3' and 'Hem. 4' for the second). The music is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Brackets above the staff indicate the 'Corda de Recitação' (Recitation Chord) for the first three hemistichs and the 'Cadência' (Cadence) for the last hemistich of each line. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: 'O Senhor é Rei, e - xul - te a terra' (Hem. 1); 'Rejuble a multi - dão das ilhas' (Hem. 2); 'Os céus proclamam a su - a jus - fiça' (Hem. 3); and 'E todos os povos contemplam a su - a glória' (Hem. 4). The score ends with a double bar line after the final hemistich.

Primeira Estrofe do *Salmo Responsorial* de Natal, Missa da Aurora.  
Música do P. Manuel Luís

#### 4. A interpretação (performance) do *Salmo Responsorial*

A interpretação / execução / performance do *Salmo Responsorial*, tem em conta o facto de este ser essencialmente um canto em que a Assembleia dialoga com um

<sup>25</sup> O P. Manuel Luís apresenta formulários de cadência muito breves e normalmente equilibrados e com fórmulas coerentes entre si em cada estrofe. O P. Azevedo Oliveira têm alguns exemplos em que a fórmula é diferente entre os 1.º e 2.º e os 3.º e 4.º, o que, em meu entender, não é boa opção, nomeadamente quando as duas últimas são mais curtas.

<sup>26</sup> No caso de textos de Salmo mais curtos (ex. *Salmo 116*), em que teríamos apenas uma estrofe, nada impede que o Refrão seja cantado a seguir a cada dois versículos. Por isso mesmo o P. Manuel Luís apresenta uma versão mais elaborada dos Versículos, na versão proposta para *Salmo 116* do Dom. IX, do Tempo Comum, Ano C, (p. 296).

<sup>27</sup> O P. Manuel Luís propõe, e bem, que a melodia da estrofe deve terminar, de preferência, na tonalidade da Dominante (V) do Refrão ou no II Grau (quando o Refrão ataca na Dominante). O facto é que ele nem sempre cumpre essa condição: muitas vezes termina o Versículo na Tónica começando o Refrão na Dominante como no Salmo "*Hoje sobre nós resplandece*" (Natal) e, em alguns casos presta-se a equívocos tonais como no Refrão de salmos como "*Iremos com alegria para a Casa do Senhor*" e "*Que alegria quando me disseram*".

Cantor (propositadamente chamado “Salmista” o qual desempenha um verdadeiro *ministério*,<sup>28</sup> comparável ao do Leitor e Acólito), envolve características e condições que vamos elencar de seguida e de onde decorrem algumas indicações de carácter técnico que apresentaremos mais adiante a título de exemplo.<sup>29</sup> Neste contexto, há que perceber que, como refere Giacomo Baroffio, “falar de canto na música sacra é algo de muito complexo e delicado: o fenómeno apresenta vários aspectos em tensão mútua; se quisermos encontrar uma característica fundamental na forma de cantar a música sacra, será bom afirmar, desde já, que se trata da *transparência*, quer dizer, a capacidade de a música ir desaparecendo para deixar transparecer a realidade transcendente, pelo que o canto litúrgico não pode ser tratado como um facto meramente fónico. Em liturgia estão em presença categorias diferentes relativamente ao mundo social; colocamo-nos explicitamente na presença de um Deus que, em último caso, poderá parecer ausente, mas que, na verdade, está ali: interpela e provoca o crente com a Sua Palavra e o Seu silêncio. A tonalidade, o timbre, os diferentes cambiantes de colorido da voz não constituem uma questão de talento e/ou de formação profissional no plano técnico. São a Palavra e o particular momento do ano litúrgico bem como a assembleia, em atitude de orante escuta, que determinam a utilização da voz aberta e sonante, clamorosa e recolhida”.<sup>30</sup>

#### 4.1. Formas de execução do Salmo Responsorial

Já referimos anteriormente várias formas de execução do *Salmo Responsorial* que deverão ser utilizadas de acordo com as circunstâncias e possibilidades de cada comunidade, evitando sempre a substituição do próprio Salmo:

---

<sup>28</sup> A própria *Const. “Sacrosanctum Concilium”* aponta a ministerialidade do cantor ao afirmar que “os que servem ao altar, os leitores, comentadores e elementos do grupo coral desempenham também um autêntico ministério litúrgico. Exerçam, pois, o seu múnus com piedade autêntica e do modo que convêm a tão grande ministério e que o Povo de Deus tem o direito de exigir. É, pois, necessário imbuí-los de espírito litúrgico, cada um a seu modo, e formá-los para executarem perfeita e ordenadamente a parte que lhes compete” (n. 29). Cfr. ENZO LODI, “A Ministerialidade no Canto”, in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 145, 126 e 147.

<sup>29</sup> De facto, “compete ao salmista proferir o salmo ou o cântico bíblico que vem entre as leituras. Para desempenhar bem a sua função, é necessário que o salmista seja competente na arte de salmodiar e dotado de pronúncia correcta e dicção perfeita” (*Instrução Geral do Missal Romano*, n. 102).

<sup>30</sup> GIACOMO BAROFFIO, “Vocalidade e Música sacra” um artigo cedido pelo autor e depois por mim traduzido e publicado em *Nova Revista de Música Sacra*, n. 139). Ideias aqui seleccionadas e retiradas do texto mais longo.

- 1) *Responsorial*: O canto do Refrão proposto inicialmente pelo Salmista, repetido pela Assembleia e execução seguinte dos Versículos pelo Salmista a que a Assembleia vai respondendo com o Refrão (é a forma mais utilizada)<sup>31</sup>
- 2) *Directa*: A execução de todo o Salmo pelo Salmista, Versículo após Versículo sem qualquer sem intervenção performativa da Assembleia, ou seja sem Refrão. Neste caso, a Assembleia participa escutando e meditando no que escuta.<sup>32</sup>
- 3) Execução do Refrão pela Assembleia, directamente, alternado depois com os Versículos recitados pelo Leitor ou mesmo pelo Salmista que, neste caso apenas recita.
- 4) Execução do Refrão pela Assembleia, como no anterior, mas com os Versículos cantados com a música de um tom salmódico gregoriano dos mais conhecidos como o II, o VI e o VIII.
- 5) Execução do Refrão pela Assembleia, sob proposta do Salmista, tal como acontece na primeira forma, mas onde os Versículos são executados não com a mera recitação no estilo salmódico, mas numa versão melodicamente mais elaborada por um Salmista mais dotado. Neste caso, ou existe uma composição própria para cada um dos Versículos ou então esta execução pode ser improvisada pelo Salmista a partir de uma estrutura dada, exigindo-se para tal uma preparação muito mais cuidada ainda. Trata-se da forma mais solene e musicalmente mais rica de execução do Salmo;
- 6) O contrário da anterior: execução do Salmo em “recto tono” com resposta da Assembleia com o Refrão.
- 7) Execução dos Versículos por mais que um cantor, com uma das formas anteriores.
- 8) Execução do Salmo sem música, mas intercalado com breves “interlúdios” instrumentais, quer pelo órgão quer por outro instrumento, por exemplo de corda dedilhada.
- 9) O Refrão é proposto pelo Salmista e repetido pela Assembleia que, entretanto, é acompanhada pelo Coro em versão polifónica. Ou seja, há apenas um enriquecimento do Refrão pelo Coro, mas sem prejuízo da intervenção da Assembleia a quem compete a resposta ou Refrão, eventualmente dobrada pela voz Soprano do Coro, mas sem que tenha de ser obrigatoriamente seguida essa estrutura polifónica.
- 10) Embora já se tenha utilizado e corresponda à compreensão do Salmo como “*Cântico de Meditação*” não será muito adequada ao verdadeiro espírito e objectivo do *Salmo Responsorial* a execução dos Versículos em versão polifónica a que a Assembleia responde com o Refrão a uníssono ou também acompanhada pelo Coro.

---

<sup>31</sup> A excelência da execução “responsorial” é salientada por Santo Agostinho ao apresentar os diversos intervenientes: “*preceptor*” que inicia o canto e o “*succentor*” aquele que segue o anterior, cantando; não deixa de ver nisto também uma alegoria de Cristo e da sua Igreja que o segue (Enn. in Ps. 87, 1)

<sup>32</sup> Este modo de proceder é aconselhado quando o Refrão é demasiado longo e difícil de memorizar para a Assembleia o que a distrairia do sentido das palavras e do próprio canto. Consiste numa forma muito parecida ao *Tractus* antigamente usado na Quaresma, mas, hoje em dia, não é praticamente usado.

#### 4. 2 Alguns elementos estéticos do Salmo Responsorial

Como já dissemos, a reforma litúrgica operada a partir da *Const. "Sacrosanctum Concilium"* e dos documentos posteriormente emanados em ordem à sua aplicação recuperaram o *Salmo Responsorial* na sua estrutura, significado e designação primitivos. Ao mesmo tempo, trata-se de um canto restituído à Assembleia e apresentado com um dos mais importantes, devendo, quanto possível, ser executado por todos.<sup>33</sup> Ora esta novidade litúrgica deparou-se com a total ausência de repertório adequado, salvas raras exceções resultantes de experiências então inovadoras realizadas, nomeadamente no mundo francófono, pelo *movimento litúrgico* e por acção de compositores e liturgistas como Joseph Gelineau e outros que tinham já composto alguns "cânticos a partir de salmos".<sup>34</sup>

Os próprios documentos do Magistério, subsequentes ao Concílio, apontavam para a necessidade da criação desse novo repertório, apresentando algumas características cuja simplicidade e limites estéticos não eram muito do agrado dos compositores de música sacra que, ainda um tanto constrangidos, lá iam compondo alguns "cânticos de meditação", deixando-se resvalar para uma participação quase reservada ao coro, no estilo e na estrutura de cânticos já existentes.<sup>35</sup> As indicações do Magistério influenciadas claramente, convenhamos, pela "escola francesa"<sup>36</sup> e pelas linhas que orientavam o movimento litúrgico, apontavam algumas características estéticas e formais para a composição do *Salmo Responsorial*, particularmente destinadas aos compositores como:<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Já em 1953, Joseph Gelineau publicou *Vingt-quatre Psaumes et un Cantique*. Entre nós algumas experiências muito limitadas em número embora de qualidade apreciável realizadas pelo P. Manuel Luís e pelo P. Manuel Faria com *Três Salmos e um Magnificat* (1957) com texto elaborado por António de Castro Xavier Monteiro.

<sup>35</sup> Basta ver os "salmos responsoriais" publicados pela primeira série da *Nova Revista de Música Sacra* de Braga em que o Salmo Responsorial proposto é escrito para vozes tanto no Refrão como sobretudo nos "fabordões" destinados ao coro. Tal como no Gradual anterior, preconizava-se uma participação da Assembleia escutando apenas.

<sup>36</sup> Cfr. JOSEPH GELINEAU, "Le chant des psaumes", in *Église qui chante*, n. 34-35 e *Le livre du Psalmiste* (1977).

<sup>37</sup> A *Const. "Sacrosanctum Concilium"* diz expressamente que "os compositores possuídos do espírito cristão compreendam que são chamados a cultivar a música sacra e a aumentar-lhe o património. Que as suas composições se apresentem com as características da verdadeira música sacra, possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos pequenos e favoreçam uma activa participação de toda a assembleia dos fiéis" (n. 121).

#### 4.2.1 – O Refrão:

- a) Ao nível da sua *estrutura*, o Refrão deve ser de fácil execução e memorização, preferentemente curto,<sup>38</sup> com uma linha melódica estritamente ligada ao ritmo, à acentuação e ao significado e importância teológica ou ritual das palavras, de modo a proporcionar uma dicção correcta e clara;
- b) Ao nível da *melodia*, o Refrão deve ter amplitude adequada às características e possibilidades do comum das pessoas,<sup>39</sup> num registo predominantemente médio, e ser estruturada segundo uma clara base harmónica;<sup>40</sup> ao mesmo tempo, deve permitir uma ligação fácil ao início dos Versículos e destes ao Refrão.
- c) Em função do “*género literário do texto*”, a música do Refrão deverá respeitar as suas características e mensagem, podendo constituir-se como um canto de louvor, de súplica, sapiencial, de aclamação, de lamentação, etc...

#### 4.2.2 – Os Versículos salmódicos:

- a) Ao nível da *estrutura* desenvolvem-se muito próximo dos recitativos salmódicos da Liturgia das Horas: a estrutura literária proposta pelo próprio *Leccionário* corresponde normalmente uma “estrofe” de dois versículos ou seja quatro *hemistíquios*, cada um com a sua *entoação*<sup>41</sup> (ou não) uma *corda de recitação* em recto tono e uma *cadência*.
- b) Do ponto de vista *estético e estilístico*, os Versículos devem obedecer a uma forma musical que permita a proclamação clara e bela da Palavra, utilizando uma corda de recitação simples.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Há, no entanto, no repertório proposto alguns Refrões excessivamente longos e com uma estrutura melódica demasiado complexa e imprecisa como o salmo da Vigília Pascal “*Como suspira o veado*” na versão proposta pelo P. Manuel Luís; por outro lado, a dimensão lírica da melodia, particularmente bela, afasta-o claramente da condição de Refrão do *Salmo Responsorial* para o transformar na Antifona de outro tipo de cântico.

<sup>39</sup> Do mesmo P. Manuel Luís, na mesma celebração a subida à nota “fá” no salmo “*Cantemos ao Senhor*” não o afirma propriamente como um cântico para a Assembleia.

<sup>40</sup> Nem sempre isso acontece nas músicas dos *Salmos Responsoriais* do P. Manuel Luís, nomeadamente quando propõe o Refrão a duas vozes, o que levanta sérios problemas aos acompanhadores. Por isso, o mesmo autor não se aventurou a realizar o acompanhamento. E o P. António Cartageno acabou por omitir – por justificada precaução – a mesma segunda voz ao realizar os acompanhamentos que escreveu para os mesmos Salmos Responsoriais. No entanto, nas versões instrumentais que realizei nos *Cinquenta Salmos*, não só utilizei as duas vozes propostas como acrescentei as outras duas dentro do mesmo estilo. Foi porventura um dos desafios mais aliciantes desse nada fácil trabalho.

<sup>41</sup> Enquanto as versões do P. Manuel Luís apresentam alguns casos de emprego da entoação dos versículos salmódicos, o P. Azevedo Oliveira nunca o faz.

<sup>42</sup> Nem sempre essa parte é claramente cuidada, muito por via da vontade justificável de facilitar a vida aos Salmistas repetindo muito alguns formulários. Há, contudo, no repertório, alguns exemplos muito bem conseguidos, para além dos referidos Salmos da Semana Santa, como o Salmo Responsorial do II Domingo do Advento, Ano B, (p. 184) construído a partir da melodia gregoriana do “*Rorate coeli*”

c) Do ponto de vista da *articulação*, o texto deve ser entendido como se estivesse a ser declamado, pausadamente, com as acentuações correctas e uma linha de frase centrada na palavra principal da mesma frase.

d) As cadências devem ser também simples e a cadência do último hemistíquio deve ser de molde a permitir um claro encadeamento do Refrão,<sup>43</sup> a fim de que a Assembleia o retome sem problemas.

#### 4.3 – A *performance* do Salmo Responsorial: elementos técnicos

Tendo em conta que, com o tempo, se foi constituindo um repertório de *Salmos Responsoriais* a partir do caminho traçado inicialmente pela publicação das melodias para todos os Domingos do ano pelo P. Manuel Luís, um trabalho continuado por outros compositores, por diversas formas e de qualidade variada, a questão que se coloca agora, e sempre se colocará, é a da *performance* do Salmo Responsorial ao nível dos principais intervenientes: Salmista, Assembleia e Organista.

##### 4.3.1 – O Salmista

O *Ordenamento das Leituras da Missa* define claramente o perfil do cantor / salmista com estas palavras: “Compete ao salmista ou cantor do salmo cantar, de forma responsorial ou directa, o salmo ou outro cântico bíblico, o Aleluia, ou outros eventuais cânticos entre as leituras (...) Para favorecer estas competências do salmista, é oportuno poder dispor em cada comunidade eclesial de leigos competentes na arte da salmodia, dotados de recta pronúncia e dicção perfeita. Vale também para os cantores o que se diz para os leitores” (n. 56). Assim sendo, o Cantor / Salmista 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”.<sup>44</sup> Ao salmista, ministério inequivocamente

---

desuper”. Para além do mais, este formulário tem a particularidade de apresentar a “entoação” o que é bastante raro no repertório disponível.

<sup>43</sup> Esta característica, apontada por Manuel Luís 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); mais notório 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 na Ant. “*Mostrai-nos o vosso amor, dai-nos a vossa salvação*” (19.º Dom. T. Comum) ou na Ant. “*Junto do Senhor...*” (Com. Quaresma), na Ant. “*O Senhor é meu pastor*” (4.º Dom da Quaresma), da Ant. “*Senhor, vós tendes palavra de vida eterna*”, etc., etc.

<sup>44</sup> Citamos e ampliamos MANUEL LUIS, *art. cit.*, p. 6.

relevante no contexto da liturgia renovada, em função da importância do próprio *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 o santo 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”.<sup>45</sup>

a) A proposta do Refrão:

A proposta do Refrão deve ser clara e respeitando todos os elementos constantes do mesmo, com relevo para a clareza do texto e em função de algumas condicionantes que poderemos elencar deste modo:

- *O tempo e o dia litúrgico* em concreto: a execução do mesmo texto ou do mesmo Salmo num contexto de Quaresma ou penitencial será mais contida, ao passo que será mais exuberante no Natal ou Páscoa;
- *O género literário* do Salmo: um salmo de louvor será cantado com entusiasmo e mesmo procurando empolgar um pouco a Assembleia, eventualmente mais forte e movimentado; um salmo de lamentação deve apelar à contenção e ao recolhimento, motivo pelo qual será naturalmente cantado de forma pausada e contida ao nível sonoro, ou seja mais piano;
- *A linha melódica*: orientada por uma dinâmica que terá como referência ou ponto culminante (pólo dinâmico) a *palavra principal do texto*<sup>46</sup>. Esta pode estar no início, no meio ou no fim do Refrão<sup>47</sup>: no início, exige um ataque

---

<sup>45</sup> Citado em X. BASURKO, *art. cit.* p. 42, a que se segue uma referência interessante às formas afectadas de cantar, condenadas energeticamente 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.

<sup>46</sup> Este é um ponto que exige algum conhecimento e preparação ao nível teológico e litúrgico. Há palavras-chave cujo significado e simbologia são importantes para além do seu conteúdo normal: “pão”, “vinho”, “luz”, “água”, “óleo”, “aliança”, “herança”, “rebanho”, “pastor”, “assembleia”, “comunidade”, “povo”, e tantas outras que em determinados contextos vêem acrescido o seu significado; por exemplo as palavras “água” ou “luz” no contexto de uma Vigília Pascal. Depois há palavras cujo significado e simbologia se acentuam num determinado tempo litúrgico. Assim, no *Advento*: “vinda”, “esperança”, “manifestação”, “consolação”, etc.; no *Natal*: “criança”, “filho”, “menino”, etc.; na *Quaresma*: “misericórdia”, “perdão”, “conversão”, “arrependimento”, “redenção”, “deserto”, etc.; no *Tempo Pascal*: “hoje”, “dia”, “cordeiro”, “louvor”, “alegria”, “júbilo”, etc.

<sup>47</sup> Um Refrão particularmente bem conseguido e com um ataque em “forte” logo na primeira palavra é o Cântico do Êxodo “*Deus fez maravilhas*”, da Vigília Pascal, com música do P. Azevedo Oliveira, *Salmo Responsorial*, Ano B, p. 68-69. Este facto requererá uma consciência clara quer do Organista ao “preludiar”, do Salmista no “ataque” à primeira nota e à Assembleia na forma incisiva e pronta de responder. Por seu lado, a versão do mesmo Salmo realizada pelo P. Manuel Luís (p. 68) faz exactamente o contrário, deslocando o acento para a palavra *final* (Senhor) que será a mais forte da frase.



incisivo e forte; no meio é de optar por um crescendo até ao acento tónico e um diminuendo até ao final; no fim, haverá um crescendo até ao final.

*Linha dinâmica do cantor*

*Dinâmica das frases*

Ho - je so - bre nós res - plan - de - ce u - ma luz: Nas -

ceu o Se - nhor, nas - ceu o Se - nhor.

- A *Assembleia e o espaço* de celebração: um salmo cantado perante uma grande assembleia e num espaço alargado tenderá a ser mais lento e pausado, procurando respeitar o tempo de expansão do som; o mesmo salmo cantado num espaço e assembleia mais reduzidos será cantado de forma um pouco mais movimentada de modo a que o som não se perder demasiado depressa;

#### b) A execução dos Versículos:

Sendo verdade que já no Refrão a importância maior deve ser dada ao texto, mesmo que a melodia possa ser marcada por lirismo, nos Versículos, em que a música é apenas um apoio do texto, este é muito mais relevante. Assim:

- Ao nível da *“entoação”*: no caso de existir a entoação, ou seja uma pequena passagem que liga a nota final do Refrão<sup>48</sup> à corda de recitação (rara, mas existente em alguns exemplos do repertório) esta deve respeitar as características do resto do texto quanto a movimento e quanto à rítmica das palavras, numa relação directa com o espírito do Refrão acabado de cantar.
- Ao nível do *ataque*: este depende da forma como acabou de ser entoado, em função das suas características já apontadas, o próprio Refrão e muito especialmente do carácter do texto: forte e incisivo num salmo de louvor, como o Salmo 47, ou 150 que apelam a “Cantar e louvar o Senhor”, mas contido e mais piano, por exemplo, no Salmo 50 que canta “Compadecei-vos de mim, Senhor, pela vossa bondade”.
- Ao nível da *estrutura “estrófica”* originada pela utilização mais vulgarizada de quatro versos ou hemistíquios, deverá favorecer-se uma articulação centrada

<sup>48</sup> Muito rara, encontra-se por exemplo no *Salmo* do II Domingo do Advento, Ano B (p. 184), e do Dom. IV do Tempo Comum, Ano C (p.296), do P. Manuel Luís.

na palavra ou ideia principal de cada estrofe e, depois de cada hemistíquio em particular: a intensidade da voz e a força da articulação orientam-se para lá.

- *A rítmica musical*: esta é a parte mais difícil de conseguir; uma vez que se trata de um recitativo em recto tono (versão mais comum) é o *acento das palavras*<sup>49</sup> que marca o ritmo e define a métrica musical.<sup>50</sup> Este ritmo pode ser considerado como a justaposição de valores iguais para cada sílaba, agrupados em elementos binários e ternários conforme a acentuação (tónica ou secundária) das palavras;
- O *movimento musical*: a execução de cada *hemistíquio* obedece a um movimento musical mais ou menos *isócrono* relativamente a cada sílaba, respeitando a mesma sílaba e relevando a distinção acento tónico, acento secundário (caso de muitas sílabas) e sílabas átonas. No entanto, o movimento musical de cada hemistíquio ou frase deverá convergir para o acento tónico da palavra mais importante, tal como dissemos para o Refrão. Por isso, ao falarmos de *recto tono* ou de *isocronia* das sílabas não quer dizer que falemos de monotonia já que há necessariamente uma variação dinâmica em cada frase para além da variedade e liberdade rítmica. Mais; a dinâmica pode estabelecer uma certa hierarquização nas palavras de cada estrofe, o que complica, mas também enriquece a interpretação.<sup>51</sup>
- Ao nível das *cadências*: estas devem continuar *naturalmente* o movimento e ritmo das palavras anteriormente cantadas na recitação, respeitando também as sílabas tónicas e átonas; assim sendo, o início da cadência não implica que se atrase o movimento ou que se acentue a sílaba que inicia a cadência (erro muito comum entre os nossos cantores).
- Cada cadência respeita, tal como o recitativo anterior, o ritmo e o acento da palavra, podendo acontecer que tenhamos de acentuar uma sílaba antes da cadência e iniciar a cadência já na parte fraca ou átona da palavra, como se pode ver no exemplo que damos a seguir, nas palavras “sua” e “corações”.

---

<sup>49</sup> Note-se que a própria palavra “acento” tem a sua origem em “ad cantum”, ou seja, para ser cantada. Este aspecto da relação entre o acento da palavra e o canto bem como a sua importância na arte oratória ocupa grande parte da obra *De Musica* de Santo Agostinho (Cfr. G. MICUNCO, *o. cit.* p 14-18).

<sup>50</sup> Para os menos familiarizados com esta terminologia: “ritmo” refere-se a duração das notas ou seja a relação entre valores longos e valores breves (que aqui poderíamos concretizar na *colcheia* e na *minima*); métrica é a organização desses mesmos valores dentro de uma estrutura que apresenta o tempo dividido em partes iguais ou seja tempos, compassos de diversa ordem. Neste caso poderíamos dizer que temos uma rítmica baseada em valores iguais, mais ou menos uma colcheia para cada sílaba, organizada numa métrica constituída pela utilização de compassos binários e ternários com a colcheia como unidade de tempos. O resultado é o que apresentamos adiante como exemplo.

<sup>51</sup> Daí a necessidade de todo o Salmo ser bem preparado, em cada uma das estrofes, com o estudo do texto, significado, contexto, palavras importantes. Tudo isto faz do canto do Salmo uma verdadeira arte.

- A *cadência final*: poderá envolver um pequeno ralentando no movimento ou uma variação dinâmica (mais forte ou mais piano) em função quer do texto cantado quer da sua articulação com o Refrão que a Assembleia deve cantar.

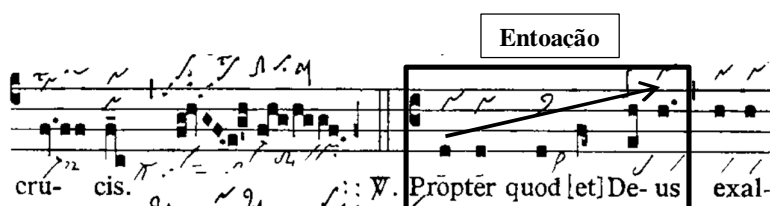
	<b>Corda de Recitação</b>	<b>Cadências</b>
<b>Escrita</b>	<p>O Senhor é Rei, e - A luz resplandece</p>	<p>xul - te a terra pa - ra os justos</p>
<b>Leitura</b>	<p>O Se - nhor é Rei, e - A luz res - plan - de - ce</p>	<p>xul - te a ter - ra; pa - ra os jus - tos</p>
	<p>Rejúbile a multi - E a alegria para os co -</p>	<p>dão das ilhas ra - ções rectos</p>
	<p>Re - ju - bi - le a mul - ti - e a a - le - gri - a pa - ra os co -</p>	<p>dão das i - lhas ra - ções rec - tos</p>
	<p>Os céus proclamam a su - Alegrai - vos, ó justos,</p>	<p>a jus - fiça no Se - nhor,</p>
	<p>Os céus pro - cla - mam a A - le - grai - vos, ó jus - tos,</p>	<p>su - a jus - ti - ça no Se - nhor,</p>
	<p>E todos os povos contemplam a E louvai o seu</p>	<p>su - a glória no - me santo</p>
	<p>E to - dos os po - vos con - tem - plam a E lou - vai o seu</p>	<p>su - a gló - ria no - me san - to</p>

[ Neste exemplo, a métrica (organização dos valores em grupos ternários e binários) é dada pelo agrupamento das colcheias por meio da barra ]

c) Versículos musicalmente mais elaborados:

Santo Agostinho, (*Conf*, X, 33) refere o facto de Santo Atanásio preferir uma execução “quase linear” no canto dos salmos, que se aproximava mais de uma simples recitação do que de um verdadeiro canto”. Porém, como dissemos anteriormente, nada impede que se utilize uma versão mais elaborada dos recitativos salmódicos, sobretudo em

dias mais solenes ou em função de um texto que o exija de um modo particular.<sup>52</sup> Nesse ponto é de salientar que as fórmulas musicais estereotipadas dos versículos salmódicos – como as fórmulas que são propostas pela generalidade dos compositores – poderão servir como ponto de referência para uma elaboração mais cuidada e não para serem tomadas como algo a seguir rigorosamente, facto que tem redundado em alguma pobreza e inegável monotonia das musicas propostas para *Salmos Responsoriais*, muitas vezes musicados como se fosse para serem cantados por todos, ao estilo da *Liturgia das Horas*. Não ignoramos certamente que foi de uma corda de recitação, estruturada na simplicidade de um dos oito “tons salmódicos” que nasceu e se desenvolveu a criatividade musical que daria origem à complexidade dos *Graduais* gregorianos e outros cânticos congêneres.<sup>53</sup> Seria bom, por isso que se recuperasse essa parte de criatividade originante de “um certo lirismo parecido ao que está presente em melodias como a do *Precónio Pascal* ou dos *Prefácios*”.<sup>54</sup> Apresentamos aqui a estrutura do Versículo do *Gradual* “*Christus factus est*”, relevando a sua relação com o respectivo tom salmódico base, ou seja, o V tom.



<sup>52</sup> Manuel Luís, que segue uma tradição francesa, apoiada em figuras como Joseph Gelineau e Lucien Deiss, e caracterizada por uma grande simplicidade, por vezes 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*” ao lado de outras elaborações mais simples como “*Que alegria quando me disseram*” (I Dom. Advento). A simplicidade invocada por Lucien Deiss e seguida por Manuel Luís 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.

<sup>53</sup> Por isso a estrutura do Versículo do *Gradual* e mesmo o Refrão seguem de perto a linha de um tom salmódico: entoação na região grave, desenvolvimento na região média/aguda com relevo para a utilização da “Dominante”, a subida eventual a uma região mais aguda na palavra mais importante e regresso à região mais grave em jeito de cadência. Basta ver a análise estrutural dos Graduais apresentadas em PAOLO FERRETTI, *Estética Gregoriana*, PIMS, Roma.

<sup>54</sup> NICOLA VITONE, *Idee e fatti di musica postconciliare*, Ed. PIMS, Roma, 1972, p. 62. Temos aqui um precioso estudo sobre esta como sobre outras questões. A 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. Dâmaso (séc. IV) e que este autor desenvolve nas páginas seguintes. Foi utilizada por vezes na Basílica de São Pedro. Algumas experiências conhecidas entre nós que se orientam para uma elaboração mais desenvolvida sobretudo das cadências não nos parecem particularmente bem conseguidas.



#### 4.3.2 – A Assembleia:

À Assembleia é confiado o canto do Refrão. Dado que este lhe é proposto pelo Salmista, a responsabilidade da Assembleia é reduzida, mas não é nula já que lhe compete acatar respeitosamente as indicações propostas pelo Salmista. Não faria sentido que a um canto proposto pelo Salmista de forma contida respondesse exuberantemente a Assembleia ou o contrário. Isto se consegue por uma sintonia de intenções, e podemos dizer de coração, entre ambos os intervenientes e com o sentido geral da própria liturgia. Dado que nem sempre é oportuno fazer um pequeno ensaio do Refrão, mas a Assembleia é chamada a ir aprendendo o mesmo à medida que o vai executando sob proposta do Salmista, isto implica que, como se disse acima, o Refrão seja curto e de fácil apreensão e que o Salmista seja muito claro na proposta.

#### 4.3.3 – O Organista acompanhador:

O Organista<sup>55</sup> desempenha um ministério bastante relevante na execução do *Salmo Responsorial* quer como executante, no caso de ter o acompanhamento já escrito, quer como acompanhador no caso de isso não acontecer. Poderíamos dizer que ao organista se exige um conhecimento e sintonia com todas as características do texto do Salmo anteriormente colocadas à consideração do Salmista. A sua função é a de “acompanhar”, de “apoiar” o canto quer do Salmista quer da Assembleia e nunca o de o “abafar” ou envolver com tais ornamentações que tornem imperceptível o Refrão e sobretudo os Versículos. Apontemos os principais momentos de intervenção do Organista no acompanhamento do *Salmo Responsorial*:

<sup>55</sup> É possível acompanhar o Salmo Responsorial, com proveito, por um instrumento de corda que, de uma forma discreta e equilibrada vá pontuando a recitação e o canto do Salmista, mesmo na elaboração das cadências. Esta prática exige uma grande preparação técnica e sensibilidade musical e litúrgica para ter o efeito desejado; no fundo, está muito perto da execução original com a harpa, a cítara ou o saltério. O mesmo se diga da intervenção discreta de uma Flauta, por exemplo. No entanto o órgão é sempre o instrumento litúrgico por excelência.

a) Breve “*prelúdio*” introdutório:

Após a resposta da Assembleia à conclusão da Primeira Leitura, enquanto o Salmista se dirige vagarosamente para o Ambão, o organista inicia logo a sua intervenção *improvisando um pequeno prelúdio* que apresente a melodia ou o tema do Salmo, não só com o fim de dar o tom ao Salmista, mas também de criar o *espírito* e o *ambiente* próprios do Salmo que se vai entoar. Trata-se, no entanto, de um prelúdio muito breve que deve durar apenas o tempo de o Salmista chegar ao Ambão e estar preparado para iniciar o canto. O estilo de tal “prelúdio” deve respeitar o sentido da melodia do Refrão, o contexto litúrgico da celebração, e outros elementos já abordados a respeito da execução do próprio Salmo. Deve evitar-se a utilização repetida da mesma fórmula, seja ela a *ornamentação* da melodia do Refrão, seja uma elaboração contrapontística do acompanhamento, seja uma harmonização porventura mais ou menos densa, etc. Conforme cada situação que o organista deve conhecer bem, assim a sua forma de intervenção será a mais ou menos adequada.<sup>56</sup>

Nada impede, pelo contrário, que o organista execute, em jeito de “prelúdio” a totalidade do Refrão, aproveitando mesmo o acompanhamento escrito já disponível. Para tal, deve ter em conta as indicações anteriores a respeito da improvisação do “prelúdio”. De qualquer forma, quando o Salmista entoa o Refrão, o organista não deverá acompanhá-lo, ou, no caso de aquele precisar de algum apoio, deve fazê-lo muito discretamente e nunca, mesmo nunca, limitar-se a dobrar a melodia. Isso corresponde a relevar a incapacidade ou insegurança do Salmista; tal prática apenas se compreenderia num contexto de ensaio preparatório.

b) *Acompanhamento da Assembleia no Refrão:*

Terminada a proposta do Refrão pelo Salmista, a Assembleia repete-o, acompanhada pelo órgão. Este acompanhamento – já realizado em grande parte dos casos, o que facilita a tarefa do organista – deve respeitar, nomeadamente ao nível da registação e do volume sonoro, quer o tempo litúrgico quer o carácter do Salmo quer ainda a Assembleia e o espaço de celebração concreto. Ao contrário do que afirma o P. Manuel Luís, embora a sua ideia se entenda no contexto da relação com o acompanhamento do Versículo, o Refrão nem sempre deve ser acompanhado “de modo robusto, cheio, por forma a servir de apoio à Assembleia”,<sup>57</sup> pois o carácter dos Refrões é muito variado e o espírito com que a Assembleia deve responder também

---

<sup>56</sup> Nas versões instrumentais que realizei para *Cinquenta Salmos Responsoriais* para Coro e Banda, a partir das melodias propostas pelo P. Manuel Luís, na sua maioria, procurei pôr em prática as indicações aqui colocadas para os organistas quer quanto aos “prelúdios” quer quanto ao acompanhamento quer do Refrão quer dos Versículos salmódicos, mesmo ao nível da elaboração das cadências e outros procedimentos. Quanto à proposta do Refrão pelo Salmista, uma grande pausa na partitura assinala que o Salmista propõe o Refrão sem qualquer acompanhamento, depois de executado o prelúdio.

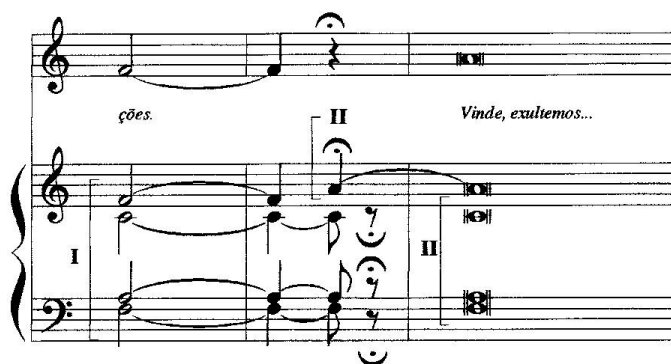
<sup>57</sup> MANUEL LUIS, *art. cit.*, p. 8.

deve ser variado. Este é um dos pontos em que a intervenção, sensibilidade, e competência do organista ao nível da registação são mais determinantes.<sup>58</sup>

*c) Acompanhamento do Salmista na execução dos Versículos:*

O acompanhamento do Versículo deve, este sim, ser mais discreto para dar relevo ao canto e sobretudo à Palavra. Trata-se apenas de um suporte da voz, podendo ser dispensado caso o Salmista esteja bem seguro. No entanto, pode o organista realizar uma “solução de continuidade” entre os diversos Versículos, executando as cadências de forma que essa continuidade seja clara. Poderia, eventualmente, elaborar-se um pouco mais a própria Cadência, prolongando-a brevemente quase como um “eco” das palavras e da melodia final da Cadência e a entrada do Versículo seguinte (cadências intermédias) ou do Refrão (cadência final). Esta prática deve, contudo, ser muito cuidada de modo a não resvalar para formas de exibição que tanto destoam do estilo de canto salmódico como distraem do seu conteúdo e mensagem. Algumas experiências nesse sentido não são minimamente de aconselhar.

Muitas vezes, por uma questão de segurança na entrada, convirá que o tom seja dado ao Salmista de uma forma bem clara, tocando primeiramente apenas a nota da parte do canto e não o acorde imediato, como se a partitura estivesse escrita deste modo:



Como bem refere o P. Manuel Luís, é importante que a diferença de registo ou volume sonoro bem como o movimento claro e firme do acompanhamento marquem de forma clara e precisa o momento de entrada da Assembleia.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Ver algumas indicações práticas em JORGE ALVES BARBOSA, “A registação do órgão litúrgico” in *Nova Revista de Música Sacra*, n. 77-78-79, p. 4. Aí apresento a possibilidade de acompanhar o Salmista aquando da proposta do Salmo. Hoje, tal como referi anteriormente, esse acompanhamento pode dispensar-se com vantagem.

## 5. Conclusão

Em liturgia, e particularmente na execução do *Salmo Responsorial* “não se canta para agradar às pessoas, canta-se uma Palavra que é desde sempre uma espada de dois gumes, brasa ardente que purifica os lábios, refrigério e consolação dos corações. Realizar isto com uma voz humana implica qualquer coisa de divino. A música sacra afirma-se como tal num contexto preciso: a celebração litúrgica vivida na fé. Durante encontros culturais, concertos, e mesmo em liturgias não participadas com uma viva intensidade orante, a música sacra encontra-se deslocada da sua pátria. Torna-se então algo de estranho, transforma-se em mero objecto de curiosidade arqueológica e de atenção estética como uma obra de arte qualquer. Infelizmente, tanto os concertos como os discos condicionam a interpretação de tanta música que é sacra apenas na etiqueta que a define à superfície: a moda impõe escolhas tímbricas artificiais ou prementes efeitos rítmicos. Da música sacra “revisitada”, fora de um contexto litúrgico, corremos o risco de ficar apenas com os vestígios de um fóssil de museu. Tudo é apresentado como uma encenação – qualquer que seja o modo de a realizar – que em vão procurará preencher, de modo adequado, o vazio deixado pela ausência da Palavra e de uma comunidade orante.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibidem*. Não se pode aceitar que o Salmista ou a Assembleia, conforme os casos, estejam à espera que o senhor organista conclua os seus malabarismos e exibição de refinado mau gosto sem saberem verdadeiramente quando têm que entrar. A forma de execução do Organista deve mesmo indicar a respiração dos intervenientes para que o canto entre, clara e prontamente, no momento próprio. Ou seja, o Organista tem que conhecer e ter respeitar mesmas características do Cantor já que se trata, em ambos os casos, de *cantar* o *Salmo Responsorial*, apenas utilizando “instrumentos” diferentes. Um exemplo interessante sobre a forma com o organista Antoine Sibertin-Blanc acompanhava os *Salmos Responsoriais* e outros cânticos do P. Manuel Luís é-nos oferecido em JOÃO VAZ, “O som da Sé Patriarcal de Lisboa nos finais do séc. XX; os cânticos do P. Manuel Luís e os acompanhamentos de Antoine Sibertin-Blanc” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série, 1/1 (2014), p. 97-112.

<sup>60</sup> GIACOMO BAROFFIO, *art. citado*.