

OS SALMOS NA MÚSICA

A MÚSICA DOS SALMOS, PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DA LITURGIA

Jorge Alves Barbosa

“É bom louvar o Senhor e cantar salmos ao Vosso nome, ó Altíssimo, proclamar pela manhã a Vossa bondade e durante a noite a Vossa fidelidade ao som da harpa e da lira e com as melodias da cítara” É desta forma que o Salmo 92 define a importância e o significado dos salmos como forma de oração e de louvor de Deus e justifica a importância que o Saltério encontrou não só na liturgia mas também na produção musical, ao ponto de “saltar” para além das fronteiras da liturgia e mesmo da música sacra, enquanto inspiração de outros géneros musicais. Tal facto poderá dar um significado ainda mais profundo àquela afirmação de Santo Agostinho segundo a qual Deus, ao inspirar os salmos, “se louvou a si mesmo para que o homem o pudesse louvar mais convenientemente”, estendendo essa inspiração à própria música.

1. O Salmo na sua relação com a música

1.1 O conceito de salmo e a música

A palavra hebraica, [מִזְמוֹר] "mizmor", traduzida nos LXX (versão grega do Antigo Testamento), pela palavra grega ψαλμος “psalmos”, refere-se a um canto provavelmente destinado a ser executado ao som do instrumento de corda chamado ψαλτεριον “saltério”. Para designar os Salmos, existem ainda os termos hebraicos [תהלה] “tehilah” “cântico de louvor” termo empregue para designar o respectivo Livro bíblico, e [מִשְׁקִיל] “masqil”, (Salmo 32, 42, 44, 45, 55, 74, 78, 88, 89, 142) para géneros que apresentam as características de hino suave ou canto elegíaco. A palavra grega ψαλμος é a mais utilizada na terminologia poético-musical bíblica. A palavra ψαλλειν (= salmodiar) aparecia já no poeta grego Eurípides onde designava o “vibrar da corda de um arco”, ou Píndaro, onde era aplicada exclusivamente para indicar o som de um instrumento de corda. O mesmo vocábulo entrou no Novo Testamento tanto sob a forma substantivada (1Cor 14, 15.26; Act, 13,33; Lc 24, 44) como sob a forma verbal.

1.2 A música na linguagem bíblica dos salmos

Já nos títulos secundários dos salmos encontramos alguns elementos musicais: o modo de execução, a distribuição dos coros, a melodia padrão, os instrumentos aconselhados e, de modo particular, a indicação “ao mestre de coro”, indicação que apontaria para alguma sugestão sobre uma melodia modelo a utilizar para o canto do salmo eventualmente retirada de regras de ordem técnica como quando diz: “Ao mestre de coro para instrumentos de corda... sob a oitava” ou então "ao mestre de coro sob a *guithea*"... bem como do repertório popular quando indica “Ao mestre de coro, sob a ária *Cerva da Aurora*”). Estamos, como se pode ver, face a um léxico diversificado e de alusões cuja decifragem se afigura um tanto difícil, mas que aponta para aspectos como a afinação, eventualmente a tonalidade e até a melodia referenciada em cânticos

já conhecidos. A não ser pela prática musical das comunidades hebraicas mais recentes, não poderemos ter a ideia de como cantavam os hebreus, até porque haveria uma grande variedade de modos de cantar, segundo diferentes tradições; porém, poderemos saber que o carácter do canto dos salmos derivava em grande parte do estado de espírito provocado pelas orações e pelo ambiente litúrgico em que se inseriam.¹ Quanto aos diferentes modos de cantar eles assentavam numa estrutura muito simples – um âmbito tonal – “elemento que o cantor aprendia de cor” e que depois organizava, ornamentava ou justapunha a outros elementos.² Há, contudo, alguns elementos que apontam para uma proximidade da salmodia cristã à salmodia hebraica como se pode ver pelo caso particular do “tonus peregrinus”, utilizado para cantar o Salmo 114 em hebraico, “*Betset Yisrael mim-mitzrayim*”, e em latim “*In exitu Israel de Aegypto*” (quando Israel saiu do Egipto e a casa de Jacob se afastou do povo estrangeiro).

2. Os salmos como inspiração musical

Os salmos foram objecto de uma especial atenção ao longo da História da Música para além do normal tratamento musical através da utilização dos tons salmódicos, que terão algo a ver com o modo original de os cantar nos tempos do Antigo Testamento... Alguns salmos gozaram de maior preferência por parte dos compositores, desde o tratamento polifónico em estilo de fabordão, género de onde destacaremos o célebre *Miserere* (Salmo 50) de Josquin Desprès ou mais ainda o de Gregorio Allegri; em estilo contrapontístico como o “*Laudate Dominum omnes gentes*” (Salmo 116) ou “*Jubilate Deo omnis terrae*” de Palestrina, dois dos salmos mais musicados juntamente com o salmo 150; no estilo veneziano de canto alternado para duplo coro vários salmos foram musicados por G. Gabrieli, Monteverdi e Heinrich Schütz, [versão para quatro coros] como pelo compositor português João Lourenço Rebelo (1610-1661). Na música dos reformadores protestantes, o canto dos salmos encontrou um relevo especial particularmente nos diversos saltérios musicais do calvinismo, com relevo para compositores como Claude Goudimel. Mais ou menos por essa época ainda, o compositor católico Cláudio Monteverdi, para além das *Vésperas da Virgem Maria* musicou vários outros salmos ao “novo estilo” da melodia acompanhada ao mesmo tempo que, nas terras do novo mundo, o jesuíta Domenico Zipoli, juntamente com outros evangelizadores, criava um repertório muito próximo das potencialidades musicais dos povos autóctones, nomeadamente com as *Vésperas de Santo Inácio* para solos, coro e pequena orquestra de onde destacamos um belíssimo “*Beatus vir*” (Salmo 111).

Entrando mais directamente no repertório coral-sinfónico, poderemos salientar António Vivaldi com *Dixit Dominus* (Salmo 109) e para duplo coro e orquestra bem como outros salmos para formações mais reduzidas (RV 604, 606 e 607). Jan Dismas Zelenka escreveu o *Salmo 116* e Mozart escreveu dois ofícios completos para Vésperas: as *Vésperas solenes para um Confessor*, que hoje chamaríamos do Comum dos Santos, onde se destaca o celeberrimo “*Laudate*

¹ É o que nos explica Abraham Idelsohn: “as ocasiões de alegria ou tristeza, de festa ou penitenciais influenciavam o seu carácter musical” Essas formas de entoação, continua este autor, estariam muito próximas dos modos gregorianos Dórico e Lidio e Hipofrígio (ABRAHAM IDELSOHN, *Jewish Music, Its Historical Development*, Dover, New York, 1992, p. 60. Ver exemplo nas páginas seguintes)

² Cfr. SOLANGE CORBIN, *La musica cristiana*, Ed. Jaca Boock, Milano, 1983, p. 49.

Dominum omnes gentes” (Salmo 116), e as *Vésperas de Domingo*. Por sua vez, Franz Schubert musicou diversos salmos: *Salmo 92* D 953 e *Salmo 23* D 706 para coro. O compositor Felix Mendelssohn-Bartholdy pode dizer-se marcado pelos salmos em grande parte da sua obra. Para além de algumas obras mais simples, são de salientar vários salmos para coro, solistas e orquestra, com texto alemão, como *Salmo 114*, op. 51; *Salmo 95*, op. 46; *Salmo 98*, op. 91; *Salmo 42*, op. 42 e, talvez o mais belo de todos, o *Salmo 115*, op. 31. Saltando um pouco do repertório sacro, o mesmo compositor inclui o Salmo 150 na sua *Sinfonia n.º 2*, por isso intitulada “Lobgesang” (=cântico de louvor). Naturalmente, pelas notórias referências musicais, este terá sido um dos salmos mais musicados; salientamos César Franck com uma versão do salmo em francês [“Louez le Dieu caché”] e Anton Bruckner com uma versão para solistas e grande coro e orquestra. Max Reger compôs o *Salmo 100*, Também Igor Stravinskij incluiu o mesmo salmo no terceiro andamento da sua “*Sinfonia dos Salmos*” para além de excertos dos salmos 39 e 40. Mais recentemente deveremos referir os nomes de Lili Boulanger, *Psaume 24*, *Psaume 129* e *Psaume 130 “De profundis”*, Goffredo Petrassi e Benjamim Britten com *Salmo 150* e *Salmo 110* e ainda Leonard Bernstein com “*Chichester Psalms*”, e Arvo Pärt com *Miserere*, ou *Salmo 50*. Pela sua importância no repertório musical, transpondo as normais fronteiras do espaço litúrgico e mesmo da música sacra, atingindo por vezes quase uma dimensão mítica, apontaremos agora alguns exemplos da literatura musical tendo com base o canto dos salmos em diferentes épocas e estilos.

2.1 O “Miserere” de Gregorio Allegri

“Miserere” é a primeira palavra do *Salmo 50*, também designado como tal, pois inicia com as palavras latinas “*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*” o qual, segundo a tradição bíblica, terá sido composto pelo rei David depois de admoestado pelo profeta Natan ao se ter apoderado de Betsabé, mulher do militar Urias que fez morrer em combate. É tal a importância do salmo na mosca, em tratamentos mais ou menos desenvolvidos ou amadores que a palavra “miserere” quase formou um género musical, particularmente relacionado com as celebrações da Semana Santa. No caso do *Miserere* de Gregorio Allegri, para além de se tratar de uma obra muito bela, faz também parte da história do adolescente Mozart que o terá reconstituído de memória depois de o ter ouvido cantado pela Capela Sistina, já que a sua divulgação era proibida para além dos limites da referida capela.

The image shows a musical score for the beginning of the "Miserere" by Gregorio Allegri. It features five vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: "Mi - se - re - re me - i, De - - - - - us,". The Soprano I and II parts have a melodic line that is repeated in the other parts. The Alto part has a more active line, and the Tenor and Bass parts have a more rhythmic line. The score is presented in a standard musical notation with a grand staff for each voice part.

Gregorio Allegri foi um compositor que iniciou a sua vida musical como menino cantor na Igreja de São Luís dos Franceses em Roma, passando depois a integrar como Contralto a Capela Sistina. Uma leitura da respectiva partitura acaba por relativizar um pouco o mítico feito mozartiano, já que a música tem apenas duas fórmulas que se vão repetindo, alternadas com a melodia gregoriana, ao longo da execução dos diferentes versículos do salmo que, para mais, é particularmente longo. Está escrito para dois coros dialogantes, num estilo polifónico já decadente, quando a melodia acompanhada dava já largos passos na produção musical sacra.

Do ponto de vista da estrutura, é quase um “fabordão” baseado na melodia do “*Tonus peregrinus*”, com algum contraponto nas cadências e de execução simples, mas de um belo efeito. No entanto, é particularmente conhecido pelo facto de incluir nas cadências a chamada “*gorga*”, ou seja um pequeno melisma virtuosístico executado por um cantor solista cuja voz é projectada para sons particularmente agudos. Trata-se de uma prática bastante comum no repertório polifónico do séc. XVI e que representava um espaço de liberdade deixado à improvisação dos cantores e que se pode ver assinalado no exemplo que segue.

Para além da história que envolve a transcrição de Mozart, o *Miserere* de Allegri está envolvido em várias outras que vão contribuindo para a sua fama que perdura ainda e o torna numa das obras do séc. XVII mais gravadas e escutadas. Uma das histórias envolve o número e a fiabilidade das cópias do mesmo, uma das quais pertenceria a D. João IV, Rei de Portugal, e que deriva do

facto de a execução não ser sempre igual e se basear precisamente na improvisação que envolvia cada execução. Assim, a proibição papal de transcrição e execução fora da Capela Sistina nunca poderia ser violada já que até hoje ninguém sabe sequer qual a versão que Mozart ouviu pois a suas transcrição não inclui as famosas “gorgas”.

2.2 O “Dixit Dominus” de António Vivaldi

1. Allegro Antonio Vivaldi
1678–1741

The score is divided into two main sections: **Primo Coro** and **Secondo Coro**. Each section includes staves for Trompete 1/2, Oboe 1/2, Violini 4, Viola, Chorus 1 (Sopran, Alt, Tenor, Baß), and Organ Solo. The organ solo is marked "Forte, e Orgni: Soli" and "f". The score also includes staves for Orgel, Violoncello, Kontrabaß, and Fagott. The tempo is marked "1. Allegro".

O período barroco é marcado por uma obra cujo título apresenta as primeiras palavras do *Salmo 109*: “Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis” (Disse o Senhor ao meu Senhor: senta-

te à minha direita). Tal como o anterior, também esta designação quase passou a referir um género musical, baseado neste salmo “real” cujo conteúdo se presta a um tratamento musical particularmente cénico e que António Vivaldi explora com particular beleza.

Como se pode ver, trata-se de um salmo marcado pela grandiosidade, escrito para dois coros “concertantes”, iniciando com uma particular e quase concertante intervenção do Órgão. Sentimo-nos logo de início envolvidos por um ambiente de coroação real, tal é a força das “fanfarras” em diversos pontos do Salmo, mas particularmente no início. A sua importância musical, mesmo no contexto da produção do “padre ruivo”, mereceria uma particularizada análise que não cabe neste apontamento. Os versículos são tratados em diferentes géneros musicais que vão do coral concertante a um estilo homofónico, das árias aos duetos, apresentando algum descritivismo próprio de um maneirismo que já ia desaparecendo, mas que ficou como auxiliar da narratividade própria dos textos litúrgicos. Do ponto de vista estrutural temos uma forma A-B-A na medida em que o Glória repete o tema inicial como o mesmo autor faz no célebre *Gloria* ou Bach no *Magnificat em Ré Maior*.

Nesse sentido salientaremos, para além do início com os dois coros e duas orquestras concertantes, as trompetes quase apocalípticas em “Judicabit in nationibus” que – porque não dizê-lo? – anunciam o *Requiem* de Berlioz, ao mesmo tempo que o coro parece desmoronar-se em “implebit ruinas”; depois encontramos passagens de um certo romantismo como em “Donec ponam inimicos tuos” pelo um tom marcial. Alguns duetos interessantes como “Virgam virtutis tuae” com as vozes femininas ou “Dominus a dexteris tuis” com as vozes masculinas e ainda o solo do Soprano em “De torrente in via bibet” dão um sabor quase operático à obra e justificam a sua popularidade.³

2.3 “Laudate Dominum” de W.A. Mozart

Estamos agora em pelo período clássico, com um autor que dispensa apresentações e com uma obra que também as dispensa tal é a sua fama: trata-se do último dos salmos que fazem parte das *Vésperas Solenes para um Confessor*, mas que, tal como outras obras, granjeou uma autonomia tal que pouca gente o pensará como um salmo que faz parte de um Ofício de Vésperas. Estamos com o *Salmo 116*, o salmo mais pequenino de todo o saltério bíblico e, neste caso, cantado por um Soprano solista com uma orquestra de cordas e onde o coro entra apenas no *Gloria*. Mas basta para esta obra de Mozart se afirmar como uma das mais brilhantes e populares do seu autor particularmente prolífico ao nível da música sacra. Neste salmo, mesmo bastante acessível, exalta-se o Senhor com os dois atributos que o definem na Sagrada Escritura: a *misericórdia* (hesed) e a *fidelidade* (emeth). O tratamento mozarteano surpreende pela simplicidade e transparência de meios, já que falando-se do louvor de todos os povos se esperaria um grande coro, mas também por uma particular qualidade melódica e, finalmente, na relação entre o coro e a solista, quando o coro se junta para cantar, afinal: “Gloria ao Pai...” e a voz solista fica a pairar num “Ámen” verdadeiramente sublime.

³ Uma referência apenas à questão das interpretações e versões discográficas. Para mim, depois de tantos anos e de tantas versões escutadas a referência continua a ser a interpretação do Coro e Orquestra Gulbenkian de Lisboa dirigidos por Michel Corboz e com Antoine Sibertin-Blanc ao órgão. Os solistas já não terão a mesma força nas minhas preferências.

Laudate Dominum

Andante ma un poco sostenuto Wolfgang Amadeus Mozart

Flute *ad libitum*
Flauto I
Violino II
Soprano solo
Soprano
Alto *senza Trombone*
Tenore *senza Trombone*
Basso *senza Trombone*
Violoncello, Basso ed Organo *Solo p staccato*

O grande biblista e poeta Gianfranco Ravasi sintetiza magistralmente o significado deste salmo, o que nos dispensa mais desenvolvidos comentários, até porque se trata de uma música para contemplar: “Muitas vezes a música é capaz de fazer mais pelo texto bíblico que a melhor exegese literária e teológica. Pensemos apenas no magnífico caso de *Laudate Dominum omnes gentes*, KV 339 de Mozart: um modesto texto bíblico de apenas 17 palavras constitui para o homem da bíblia a exaltação da aliança de Deus com o seu povo tipizada nas duas palavras fundamentais "hesed" (amor) e "emeth" (fidelidade). Mozart consegue recriar miraculosamente a magia do texto, as suas ressonâncias espirituais, a sua alegria escondida”.⁴

2.4 “Nicht unser namen, Herr” - Salmo 115 op. 31 de Felix Mendelssohn-Bartholdy

É considerável a produção de Mendelssohn no campo da música inspirada na Bíblia com a trilogia dos Oratórios *Elias*, *Paulus*, e *Christus* e uma quantidade considerável de motetes, mas são sobretudo os Salmos que aqui apresentamos como um dos mais conseguidos exemplos da música deste autor. Escritos com base no texto alemão, seguem de perto o estilo mozarteano

⁴ GIANFRANCO RAVASI, *Il canto della rana*, Ed. PIEMME, Casale Monferrato, 1990.

referido anteriormente, um estilo concertado com particular relevo para o emprego dos coros e solistas com a orquestra numa linguagem particularmente acessível e, para alguns, um pouco antiga para o seu tempo.

The image displays a page of a musical score, likely for a vocal ensemble and orchestra. It features a complex arrangement of staves. At the top, there are two vocal staves (Soprano and Tenor) with lyrics in German. Below them are several staves for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are: "Nicht unserm Namen, Herr, nur deinem geheiligten Namen sei Ehre." The page is numbered '2' in the top left corner.

Mas nestas coisas, a música não tem tempo e ainda hoje estas obras de Mendelssohn são actuais. De entre os diversos *salmos*, este move, e comove, pela beleza melódica e pela frescura harmónica onde um certo sabor gregoriano de algumas melodias e um estilo que ronda o “cantus firmus” da polifonia renascentista nos mostra que determinados procedimentos estilísticos não esgotaram ainda as suas potencialidades.

O texto do salmo diz “Nicht unsern Namen, Herr” (Não a nós, Senhor, não a nós, mas ao vosso nome dai glória), um texto que, pelas suas *interrogações oratórias*, assume um carácter particularmente dramático da luta entre Jahweh e os deuses dos gentios que são obra das mãos de homem. Está estruturado para Coro, Solistas e Orquestra, ora em separado ora em conjunto. As características “arcaicas” encontram-se particularmente no coro inicial enquanto no versículo seguinte – “Israel hofft auf dich” (Israel confia no Senhor, Ele é o seu auxílio e o seu escudo...) – encontramos um dos exemplos mais belos do diálogo entre o duo de Tenor e Soprano, coro e orquestra que nos evoca um pouco o *Laudate Dominum* mozaarteano até no pausado ritmo ternário.

2.5 O Salmo 150 de Anton Bruckner

As particulares referências musicais do *Salmo 150*, para além do facto de ser também o último salmo, colocam-no em lugar privilegiado para o tratamento musical. Trata-se de um dos poucos exemplos de que podemos ter uma ideia também da forma como soava na música hebraica. A enorme profusão da palavra “allelu hu” (Louvai-O) com que começa cada versículo transforma numa girândola de louvores a Deus com os diversos tipos de instrumentos musicais incluindo as vozes de “tudo quanto respira”. Como dissemos anteriormente, são muitos e variados os

compositores que, de uma forma ou de outra, abordaram este salmo numa perspectiva musical. Para além da referência à *Segunda Sinfonia* de Mendelssohn ou à *Sinfonia dos Salmos* de Stravinskij,⁵ o Salmo 150 afirma-se como uma das mais importantes obras de música sacra de Anton Bruckner, de entre os diferentes salmos que musicou,⁶ e cuja religiosidade já assinalámos a propósito do *Te Deum*.

Psalm 150 1

Mehr langsam. Feierlich, kräftig **Anton Bruckner**
Piuttosto lento, maestoso, alla breve 1824-1896

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarineti in B, 2 Fagotti), brass (4 Corni in F, 3 Trombe in F, 3 Tromboni e Basso Tuba), and percussion (Timpani in C-G). The bottom section includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Contrabasso). The score is marked with 'sempre ff' and 'gestr.' throughout. The vocal parts have lyrics in German: 'Hal-le-lu-ja!'. There are various performance instructions such as 'zu 2', 'zu 3', and 'zu 2A' indicating repeat signs or first endings.

É uma obra particularmente curta e com um efectivo que conta com Soprano solista, Coro e Orquestra. O início deste *Salmo 150* na versão bruckneriana, na tradução para a língua alemã realizada por Martinho Lutero, evoca a música e sobretudo a prática musical litúrgica hebraicas,

⁵ Entro outros, musicaram o Salmo 150 os compositores Bruckner, Mendelssohn, Charles Ives, César Franck, Kodaly e Stravinskij,

⁶ Musicou ainda os Salmos 22, 112, 114 e 146.

Ao contrário de Bruckner, ou mesmo do que seria de esperar do sentido do texto, a obra de Franck inicia em *pianíssimo*, com a intervenção sucessiva das diversas vozes e âmbitos sonoros do Órgão e outros instrumentos para depois irromper o Coro num “Alleluia”, com entradas alternadas pelos diversos naipes; tudo isto vai formando um crescendo orquestral contínuo até ao momento em que as vozes masculinas cantam “Louez le Dieu caché dans ses saints Tabernacles”. Uma passagem quase onomatopaica – em jeito de fanfarra – vai depois apresentando os diversos instrumentos de sopro, nomeadamente as trombetas “brillantes” onde o “staccato” e “pizzicati” das cordas, conduz a um fortíssimo que canta “Louez le... au son du tambourin... luth... orgue”. Uma passagem mais contida com o tema inicial da orquestra evoca o “ressoar distante do címbalo” com as vozes dos Tenores, para voltarmos novamente ao crescendo com um surpreendente “tutti” coral que canta “Que tout souffle vivant”, para depois, agora a uníssono, retomar “Louez le dieu caché”. Conclui com o coro e orquestra recapitulando o tema inicial e um ressonante “Aleluia”.

O tratamento deste salmo por César Franck reveste-se de um interesse particular pela acessibilidade da obra em questão. Composto a partir do texto em francês, o *Salmo CL* foi composto para Órgão e Coro e mais tarde orquestrado.⁷ Como vimos anteriormente, trata-se de uma obra particularmente descritiva, onde a parte em estilo Coral que marca o início contrasta com outras quase “pontilhistas” com a imitação dos trompetes e trombones no diálogo, em “staccato”, entre as vozes femininas e as masculinas. Curiosamente, o autor utiliza por vezes a transliteração dos termos hebraicos como “nevel” ou “kinor” para significar “cítara” e “lira”. Ao mesmo tempo, traduz “ugav” que significa “flauta” por “orgue”, tomando a versão latino “chordis et organo”. Mesmo a palavra “beminim” (cordas) não se referirá propriamente ao “luth” (alaúde), mas a um “violino”. Nisto, é mais preciso o autor seguinte na medida em que usa mesmo o texto hebraico dos Salmos.

2. 7 *Psaume 130 “De profundis” de Lili Boulanger*

Os três salmos postos em música por Lili Boulanger reflectem um pouco a experiência romana da sua malograda autora que, tendo conquistado o “Prémio de Roma” aos 19 anos, haveria de falecer pouco tempo depois, vítima de doença prolongada que lhe foi gastando as forças e a vida aos poucos, mas sem a impedir de escrever da melhor música que o século XX nos legou. Depois de um *Salmo 24* que reflecte a exuberância da juventude, apesar dos limitados recursos corais instrumentais que utiliza – um Coro quase reduzido a quatro vozes masculinas, Metais e Órgão – os *Salmos 129 e 130*, não deixam de revelar um certo tom autobiográfico: o *Psaume 129*, para Coro e Grande Orquestra é o retrato de uma vida marcada pelas contrariedades e adversidades de um mundo onde a mulher tinha ainda grande dificuldade em se afirmar, mas sem perder a confiança e a força da fé: “Quanta guerra me fizeram desde a minha juventude!...”. Por seu lado o *Psaume 130* é o célebre “*De profundis*”. Uma partitura de consideráveis proporções é reveladora de um conhecimento e utilização criteriosa dos recursos e da linguagem do seu tempo, exibindo mesmo algo de modernidade, sobretudo na harmonia e no colorido orquestral. Este Salmo é quase um auto-retrato de Lili Boulanger, na sua luta contra as incertezas quanto à verdadeira identidade e realidade familiar e enfrentando uma doença que os médicos se

⁷ Eu fiz uma versão para Banda que me parece estar muito mais próxima do sentido da obra. Mas há versões para tudo, até meramente instrumentais.

mostravam incapazes de identificar e por isso mesmo de tratar, muito menos de curar. O dramatismo é bem expresso pelo tom sombrio da larga Introdução, marcado pelos graves da orquestra, que dá entrada a um coro que, partindo da região grave “*du fond de l’abîme*” grita pelo Senhor, atingindo a região aguda; este tema ascendente marcará a maior parte da partitura.

The image displays a page of a musical score for the work "Códex". The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Kl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hn.), Trumpet in C (Trp. (C)), Trombone (B. Pos.), Percussion (Pk.), Gong (G.C.), Triangle (Tr.), Organ (Org.), and Piano (Pnd.). The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, mf, f, cresc., dim.), articulation (acc.), and performance instructions like "con sord." (con sordina) and "div." (divisi). The lyrics are in Portuguese and appear to be a form of liturgical text, including phrases like "bi - me Je - fin - vo - que lah vé lah - vé" and "E - cou - te ma pri - è - re E - cou - te ma pri". The page number "60" is visible in the top left corner, and the title "Códex" is in the top right corner.

Mas não se deixa limitar pelas profundezas, procura manter-se à superfície e, porventura subir um pouco mais alto, o que vai acontecer no final quando cantar “*Ele há-de libertar Israel de todas as suas faltas*”. Aí é já uma jovem que se sente partilhar as riquezas celestes, com um coro de vozes femininas que canta a esperança e a certeza de alguém que, na dor, se sente livre. Não se trata, por isso, ao contrário de outras obras musicais que têm os Salmos por tema, de uma obra de sabor litúrgico; é mais um poema, um drama, autobiográfico, como dissemos acima, mas pleno de religiosidade, de esperança, de força, virtudes que, aliadas a uma perícia

técnica impressionante marcam a personalidade e o legado musical desta jovem que porventura não viveu pouco tempo, mas apenas viveu a vida demasiado depressa.

The image displays a page of a musical score for Leonard Bernstein's "Chichester Psalms". The score is written for a mixed choir and orchestra. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with lyrics in French. The instrumental parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hrn.), Trumpet (Tnp. (C)), Bass Trombone (B. Pot.), Percussion (Pk.), Piano (Klav.), Organ (Org.), and strings (Violins 1 & 2, Viola (Vln.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.)). The score features various musical notations such as dynamics (p, pp, f, mf, mp, fpp), articulation (acc), and performance instructions like "Plus lent" and "arco unis.". The lyrics are: "es - pé - re. Es - père en... lah - vé. es - pé - re. E - cou - te ma pri - / es - pé - re. Du fond de l'a - bi - me je t'in - vo - que lah - vé. A - do - na - i. E - cou - te ma pri - / pére en toi. Du fond de l'a - bi - me je t'in - vo - que lah - vé. A - do - na - i. E - cou - te ma pri -".

2. 8 Chichester Psalms de Leonard Bernstein

"Chichester Psalms" é uma obra coral sinfónica que foi encomendada para a consagração da Catedral de Chichester, no Sussex, Inglaterra, reconstruída no ano de 1965, depois de ter sido significativamente danificada pelas bombas da II Guerra Mundial. Trata-se de uma espécie de *Sinfonia* em três andamentos, escrita para Rapaz Soprano Solista, Coro Misto e Orquestra, e pode enquadrar-se na sequência da *Sinfonia n. 1 "Jeremiah"* que utiliza textos do Profeta e da *Sinfonia n. 3 "Kadish"* que utiliza textos da liturgia fúnebre hebraica. Com estas mesmas obras partilha uma certa "teatralidade" a que a Bernstein assume não querer dispensar. Não deixa de ser curiosa alguma aproximação, notória a uma audição atenta, à *Oitava Sinfonia* de Mahler e sobretudo ao coro inicial de *Carmina Burana* de Carl Orff.

Tal como as anteriores, esta obra utiliza os textos bíblicos em hebraico (não esqueçamos que Bernstein era judeu), mas cada um dos andamentos ou secções segue um texto elaborado pelo próprio compositor a partir dos salmos que ele menciona na partitura. A distribuição é a seguinte: I – Salmo 108, 3 e Salmo 100; II – Salmo 23, 1-4, Salmo 2, 1-4 e Salmo 23, 5-7; III – Salmo 131 e Salmo 133,1.

O I Andamento abre com o texto do *Salmo 108, 2*: “Desperta, lira e cítara; quero acordar a aurora”. Um dos casos mais emblemáticos da forma como Bernstein elabora o texto de acordo com as suas intenções é o do II Andamento: inicia com o texto do *Salmo 23*: “O Senhor é meu pastor”, pelo Soprano Solista e vozes femininas; este é interrompido bruscamente às palavras “o vosso báculo me enche de confiança” (v. 4), por um excerto do *Salmo 2*: “Porque se agitam em tumulto as nações”, cantado pelas vozes masculinas, num andamento particularmente agitado e dramático, para depois retomar o *Salmo 23, 5*: às palavras “Para mim preparais a mesa” tratado em cânone num saboroso diálogo entre voz solista e vozes femininas. Trata-se,

convenhamos, de uma construção feliz, realizada por alguém que conhece os textos. Por outro lado, o tratamento do *Salmo 23*, escrito apenas para solista, vozes femininas e duas harpas, é exemplo daquela suavidade e ar contemplativo que o próprio texto original evoca.

32

II
Psalm 23, entire
Psalm 2, vs. 1 - 4

Andante con moto, ma tranquillo $\text{♩} = 92$

Perc. Trpd
8. Cym. mf (Temp. sticks)

Harp 1
 p ma marc.
(non arpeggiando)
Arpegg. rapidamente

Harp 2
 p

Boy Solo
or
Cantata Tenor
 mp semplice senza cresc. o dim. (non-sentimentality)
A - do - ni - ni ro - si, lo et -

Harp 1
110

Harp 2

Boy Solo
sar - Bi - n'ot de - she yar - bi - tsei - ni; Al mei n'na -

Meno mosso $\text{♩} = 80$

Perc. Trpd
8. Cym. mf

Harp 1
Arpegg.

Harp 2

Boy Solo
bove
bot y'-na-ha - lei - ni, Naf'-shi y'-rho - vev, Ya - n' - bei - ni, b'ma'ug - lei -

A obra termina – III Andamento – com uma meditação orquestral que se vai extinguindo progressivamente (processo recorrente em Bernstein) até desembocar num Final, um caloroso cântico de consolação, com as palavras do *Salmo 133*, concluindo por um Coral *a capella* que traduz uma profunda aspiração à paz.

Nas palavras do seu autor, *Chichester Psalms* são a composição mais acessível e mais tonal que ele escreveu. Segundo ele, a oposição entre música tonal e música atonal corresponde à oposição entre o optimismo e o pessimismo que marcam a nossa vida e particularmente a dele. Efectivamente, após um certo pessimismo e mesmo revolta que expressa em “*Kadish*”, reage agora com uma obra especialmente optimista que são os “*Chichester Psalms*”. Não deixa de ser relevante ainda a forma como Bernstein trata musicalmente o texto hebraico, especialmente

atento à sua articulação, não sem nos deixar algumas reminiscências da tradição musical hebraica, como se pode ver na comparação da música produzida para o *Salmo 23* com as melodias tradicionais atestadas também pelos sinais efonéticos presentes no texto bíblico original.

2.9 O Salmo 50 “Miserere” de Arvo Pärt

O compositor estoniano Arvo Pärt é conhecido por recuperar um pouco do espírito da música litúrgica bizantina a partir de uma linguagem musical de contornos simples e contrastantes com as vanguardas do séc. XX. No caso do seu *Miserere*, obra de 1989, do ponto de vista textual, o autor mistura o Salmo 50 com os primeiros versos do *Dies irae*, ao passo que, do ponto de vista musical, o seu estilo “tintinabuli”, baseado na utilização de recursos limitados por vezes às notas de um acorde, provoca um ambiente de contemplação e suspense.

The image displays four systems of musical notation for the vocal part of 'Miserere' by Arvo Pärt. Each system consists of a vocal line (Soprano, Tenor, or Soli) and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The lyrics are: 'Mi - se - re - re me - li, De - us, se - cur - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.' Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A first ending bracket is present in the second system. The piano part features a simple, repetitive accompaniment pattern.

Trata-se de uma música onde não se procura uma tensão para um fim ou uma conclusão, como habitualmente acontece, mas uma experiência vivida no próprio momento, onde a “percepção

do silêncio” se pode comparar e incluir no contexto da dimensão “apofática”⁸ da teologia bizantina, onde o silêncio se torna tanto ou mais importante do que a vivência do som. O *Miserere* de Arvo Pärt é um exemplo desse tipo de música, como um conjunto de “peças de um mosaico” (como ele diz) que se vão encaixando até formarem uma máquina que só funciona bem quando estão colocadas no seu devido lugar. privadas”⁹. Perante isto, o melhor é escutar a música de Pärt e deixar-se envolver por ela.

Como terá afirmado sua mulher, Nora Pärt, a sua música só será entendida se se compreender a teologia dos antigos Padres da Igreja que o compositor conhece como poucos. “Se alguém quiser compreender-me – afirma – deve escutar a minha música; se alguém quiser conhecer a minha ‘filosofia’ deve ler os Padres da Igreja; se alguém quiser desejar saber algo sobre a minha vida privada, há coisas que eu quero que fiquem.

3. Conclusão

Muito mais se poderia dizer acerca da música que tem os Salmos como referência, mas concluiríamos com a ideia de que a proposta que o Saltério Bíblico faz de louvarmos o Senhor, de todas e diversas maneiras, vai encontrando um eco e uma concretização ao longo da História da Música. Da simples cantilação própria da Liturgia das Horas ou Ofício Divino às grandes realizações corais e orquestrais, da sonoridade potente de Bruckner ao quase silêncio de Arvo Pärt, e sempre a música que, como som que vibra e faz vibrar, está a cumprir a sua missão “salmódica”. Da prece penitencial ao cântico de exultação mais vibrante é sempre o coração do homem que se dirige a Deus que escuta o próprio silêncio.

⁸ A dimensão “apofática” da teologia bizantina representa um aspecto da teologia e da espiritualidade ortodoxas muito particular e contrastante com a racionalidade ocidental; nesse sentido, para um oriental é mais importante a contemplação e a aceitação daquilo de que “não se pode falar” ou “não se pode entender” do que a tentativa de tudo compreender e explicar. É nessa base que se coloca a sensação de imobilismo da arte de Arvo Pärt ou a relação entre a dimensão “estática” e “extática” da sua música.

⁹ LEWIS OWENS, *Arvo Pärt: Miserere and Minimalism*, in Spike Magazine. (net)