

O CANTO DO PRECÓNIO PASCAL

Jorge Alves Barbosa

"Não me importaria de renunciar a toda a minha música para poder ter escrito o *Precónio Pascal*" – terá dito Mozart.¹ Trata-se, de facto, de uma melodia de grande efeito e envolvida num ambiente de solenidade, e quase teatralidade, que lhe confere uma força e expressividade ainda maiores. O *Precónio Pascal* é um cântico monódico, construído a partir de um texto que proclama as maravilhas de Deus, destinado a ser cantado na noite da Vigília Pascal, em louvor do Círio que simboliza Cristo Ressuscitado. É, por isso mesmo, um hino de louvor à noite das trevas do pecado agora vencida pela luz de Cristo: integra o chamado "Lucernário" em que é benzido o lume novo, e segue de imediato a procissão de entrada da Vigília Pascal encabeçada pelo próprio círio.² A palavra "precónio" vem da palavra latina "praeconium" que deu origem à palavra portuguesa "pregão" que significa "anúncio", do grande acontecimento da ressurreição do Senhor, no mesmo sentido da palavra "pregão" com os contornos da utilização num contexto publicitário, ou seja, anuncia um produto ou uma pessoa, fazendo o seu elogio e enaltecendo as suas qualidades".³ Um dos aspectos mais curiosos que envolvem os

¹ Sabemos do fascínio de Mozart pela música sacra e particularmente pelas celebrações em Roma de onde recordamos o episódio em que ele escreveu, de memória, a partitura do *Miserere* de Gregório Allegri que ali escutou executada pelos cantores da Capela Sistina. Deve ter sido no mesmo contexto que ele terá pronunciado a frase relativa ao *Precónio Pascal*, mas não encontramos qualquer citação escrita.

² Na reforma litúrgica foi colocada a questão de o Precónio ser um canto de grande exultação que precedia um momento narrativo de leituras, contrastando porventura um pouco o ambiente criado; porém, a sua colocação depois das leituras – uma prática existente na antiga tradição beneventana – destoaria do sentido da narrativa antes proposta, como uma reduplicação. Com o texto simplificado relativamente ao anterior, permaneceu no mesmo lugar (A. NOCENT. "Il Triduo Pascuale e la Settimana Santa" in *Anamnesis, L' Anno Liturgico*, Ed. Marietti, Genova, 2015, p. 104)

³ "Preconio Pascal: solene louvor em honra do Círio Pascal, simbolo de Cristo, que o Diácono canta na noite de Páscoa, engrandecendo a Historia da Salvação. O texto é-nos transmitido no Missal, no Sacramentário, no Evangeliário e no Pontifical" (GIACOMO BAROFFIO, *Dizionario di Liturgia*; Cfr.: AGOSTINO LATIL, *Un "Exultet" inedito*, "RaGr" 7, 1908, 125-134 (Messale di Salerno, 1431); JORDI PINELL, *La benedicció del ciri pasqual i els seus textos*, "Liturgia" vol. 2, Montserrat, Abbatia 1958, 1-119 (Scripta et Documenta 10); CESARE GIRAUDO, *Le ascendenze biblico-giudaiche dell'Exultet*, "Rassegna di Teologia" 25, 1984, 113-131, 227-243; THOMAS FORREST KELLY, *The Exultet in Southern Italy*, New York - Oxford, Oxford University Press 1996; *Exultet. Testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, a cura dell'Università degli studi di Cassino 1999 (CD-Rom); THOMAS FORREST KELLY, *Candle, text, ceremony: the Exultet at Rome*, "Études grégoriennes" 32, 2004, 7-68; PEDRO FERREIRA A. G. RODRIGUES, "Oh noite ditosa em que o céu se une à terra". *Uma leitura da dimensão cósmica do Exultet e da Vigília Pascal*, Dissertação, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2022; DOM GEROME GASSNER, "Exultet" in CatholicCulture.org; FABIO TRUDU, Il canto pasquale del "Exultet" in *Tra dottrina e Cultura. Saggi per Giuseppe Mani*, p. 19-44 (um excelente trabalho de síntese sobre o tema).

códices do *Precónio Pascal*, e que despertaram a atenção dos historiadores de arte, prende-se com o facto de se encontrar frequentemente estampado em fólhos longos de pergaminho, normalmente enrolados, com ilustrações colocadas em posição invertida relativamente ao texto e respectiva notação musical.⁴ Tal acontece para permitir que enquanto o cantor executa o *Precónio Pascal*, o povo contempla as imagens – embora não acessíveis a todos – com uma espécie de audiovisual, um ícone poético e canoro comparável aos afrescos, azulejos, vitrais ou outras figurações que adornam as nossas catedrais, com uma finalidade catequética.



CANTO DO PRECÓNIO PASCAL

Escrita e notação musical da Itália meridional no Rolo de Bari. Séc. XI

⁴ Os estudos sobre o *Precónio Pascal* centraram-se predominantemente na sua relação com a arte, de tal modo que já o liturgista Jean Herbert se lamentava: “Em muitas ocasiões a questão dos rolos do *Exultet* foi abordada, mas quase unicamente do ponto de vista da História da Arte” (RENÉ JEAN HESBERT, *La tradition bénéventaine dans la Tradition Manuscrite*, in *Le codex 10 673 de la Bibliothèque Vaticane, fonds latin (XI siècle). Graduel bénéventain*, Tournai, Desclée 1937, p. 378. Efectivamente foram publicados vários estudos sobre a dimensão artística dos rolos do *Exultet*, em Itália: GUILLELMOCVALLO / ANTONIO D’ ANIELLO, *l’Exultet di Salerno. Commentario*, Ed. Poligrafo dello Stato, Salerno, 1993; GAETANO BARRACONE, *Gli exultet della cattedrale di Bari*, Ed. Adda, Bari, 1994; LUCINIA SPECIALE, *Montecassino e la riforma gregoriana; L’Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Ed. Viella, 1005; GAETANO CARNEVALE, *L’Exultet di Fondi nelle miniature di Padre Agostino Maria Latil*, Ed. Confronto, s.d.; ANA ROSA CALDERONI MASETTI / COSIMO DAMIANO FONSECA, *L’Exultet “beneventano” del Duomo di Pisa*, Ed. Congedo, 1989; GIUSEPPE MICUNCO, *L’Exultet di Bari. Parole ed immagine di pace tra Oriente ed Occidente alle origini della letteratura di Puglia*, Ed. Stilo, Bari, 2020.

A imagem representa um dos exemplares mais célebres com este tipo de apresentação, o *Exultet* de Bari, datado do séc. XI: trata-se de um rolo de pergaminho com mais de cinco metros de comprimento e quarenta centímetros de largura, sendo um dos vinte e oito rolos, escritos, notados e ilustrados com iluminuras, na Itália centro-meridional, na baixa Idade Média, e preparados para serem utilizados na Vigília Pascal. O rolo bariense apresenta ainda um texto latino, original em grande parte – numa escrita local que é uma variante da beneventana – relativamente ao franco-ambrosiano, que acabaria por entrar posteriormente no *Missal Romano*.⁵

1. O Texto do Precónio Pascal

Conscientes de que “o canto litúrgico encontra a sua autenticidade não tanto na transmissão fiel de um determinado modelo progressivo, mas na capacidade de o texto e a música exprimirem a fé vivida por uma comunidade no respeito por todas as nuances espirituais, teológicas e culturais que caracterizam cada Igreja local”,⁶ poderemos, no entanto apresentar alguns elementos que dizem respeito à notória complexidade e à evolução do conteúdo do texto, até chegar ao que hoje temos. O hino do *Exultet* contém em si mesmo, enquanto sacramental solene e esplendoroso, os elementos necessários que contribuem eficazmente para a vivência profunda da Vigília pascal.⁷ A sua estrutura está construída no estilo dos Prefácios e reveste algumas das características destes quer no texto, com o seu diálogo introdutório habitual seguido da proclamação das grandezas de Deus. Poderemos considerar quatro partes: o exórdio, prelúdio ou invocação; o canto de louvor, a oferta, e a oração. Inicia com um solene apelo à alegria pascal com a palavra “Exulte”, ou “Exultet” na versão latina e daí também ser denominado “Exultet”, sendo esta a parte mais solene onde se convidam à alegria os coros dos anjos, as assembleias celestes, a terra, a assembleia cristã. Na segunda secção – um canto de louvor no estilo do Prefácio – proclama os louvores de Deus pelas maravilhas do universo. Na terceira secção, é proclamada a “Noite” em que Deus libertou o Seu Povo da escravidão do Egipto agora compreendida como a “noite” do novo êxodo, do pecado para a graça, da escravidão para a liberdade dos filhos de Deus, realizada por Cristo ressuscitado; “noite ditosa” porque vencida a iluminada pela Luz que é Cristo, brilhando até que renasça

⁵ Uma simples, mas muito eficaz indicação codicológica, que permite identificar um documento com o texto e a música do *Precónio Pascal*. É representado nesta imagem o texto e a música, por baixo da imagem, dos versos: “*Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus; ei aeterni Regis splendore illustrata totius orbis se sentiat amisisse caliginem*”. Pode-se encontrar no Google – em *Exultet di Bari* – uma série fabulosa de imagens que dão uma ideia da monumentalidade deste rolo.

⁶ GIACOMO BAROFFIO, Conf.^a “*Le tradizioni musicali dell’ Exultet in Italia, Sinossi*” .

⁷ PEDRO FERREIRA A. G. RODRIGUES, “*Oh noite ditosa em que o céu se une à terra*”. *Uma leitura da dimensão cósmica do Exultet e da Vigília Pascal*, Dissertação, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2022, p. 73. No seu capítulo III, este estudo apresenta um desenvolvimento muito interessante e documentado acerca da perspectiva teológica do *Precónio Pascal* (Cfr. p. 64-74)

novamente o sol, porque Jesus Cristo é o verdadeiro “astro da manhã que não tem ocaso”. Esta secção é marcada por uma secção intermédia, particularmente bela e expressiva do ponto de vista musical, que encontra o seu ponto culminante na célebre afirmação atribuída a de Santo Agostinho: “Ó ditosa culpa que nos mereceu tão grande Redentor”. Esta é uma afirmação de contornos quase escandalosos,⁸ mas que não é mais que a expressão poética da afirmação paulina: “Onde abundou o pecado superabundou a graça” (Rom 5, 20), salientada também num *Sermão* de Santo Ambrósio (*Explanatio Psalmorum duodecim*, 39, p. 20). De seguida encontramos uma secção claramente litúrgica com influências da Oração Eucarística, onde o Círio é oferecido a Deus tal como a “oferta” do Corpo e Sangue do Senhor que segue a chamada *Anamnese*, concluindo com uma oração ao jeito da Oração Colecta que encerra com a invocação doxológica. O Círio é o centro, símbolo simples e expressivo da celebração, representando o próprio Cristo ressuscitado, sendo por isso incensado e aclamado por todos os que participam da libertação salvadora celebrada na Páscoa.⁹

O texto do *Precónio Pascal* é de autor desconhecido, mas poderemos situar a sua origem na primeira metade do século IV, porque já é referido por Santo Ambrósio, São Jerónimo¹⁰ e Santo Agostinho.¹¹ Já desde os inícios do séc. V temos indicações acerca da

⁸ Por isso mesmo excluída, juntamente como a anterior “necessário pecado de Adão”, por alguns como o Pontifical romano-germânico do séc. X e outros códices hermânicos e franceses.

⁹ Pela pertinência dos dados e indicações que apresenta, transponho para aqui uma nota bibliográfica do artigo / conferência de Giacomo Baroffio, anteriormente citado, com indicações sobre estudos centrados na dimensão teológica do *Precónio Pascal*, na versão romana e beneventana: ODO CASEL, *Der österliche Kichgesang der Kirche*, “Liturgische Zeitschrift” 4, 1931-1932, 179-191; CESARE GIRAUDDO, *Questa è la notte di cui fu scritto: ‘e la notte sarà la mia luce’. Le ascendenze giudaiche dell’Exultet*, “Rassegna di teologia” 25, 1984, 113-131, 227-243; HEINRICH ZWECK, *Studien zu Struktur und Theologie des Exultet und anderer Osterpraeconien unter besonderer Berücksichtigung der Taufmotive*, Frankfurt, P. Lang, 1986 (Regensburger Studien zur Theologie 32); GUIDO FUCHS – HANS MARTIN WEIKMANN, *Das Exultet. Geschichte, Theologie und Gestaltung der österlichen Lichtdanksagung*, Regensburg, Pustet 1992; MARIO MAITILASSO, *Gli Exultet di Troia. Un Patrimonio di Storia, di Fede e d’Arte*, Foggia, 2012. Sulle particolarità milanesi cfr. GREGÓRIO SUÑOL, *Versione critica del canto del ‘Praeconium paschale’ ambrosiano*, “Ambrosius” 10, 1934, 77-96; GIACOMO BIFFI, *I temi dell’ ‘exultet’ ambrosiano*, “Ambrosius” 33, 1957, 80-87; GEORGES BENOÎT-CASTELLI Le “Praeconium Paschale”, in *Ephemerides Liturgicae* 67, n. 1 (1953): 318-334.

¹⁰ São Jerónimo refere-se a este cântico numa carta escrita, no ano 384, ao Diácono Praesidius de Piacenza, que lhe pedia orientações sobre a forma de o executar nesse ano; aponta alguns aspectos de comprovado paganismo que não aprecia como a alusão às velas, aos campos e às abelhas, certamente pela evocação de expressões poéticas presentes nas *Geórgicas IV* 1- 314 de Virgílio.

¹¹ Santo Agostinho refere em *De Civitate Dei*, XV, 22 que ele próprio terá composto um *Laus cerei*, primitiva designação do *Precónio Pascal* de que transcrever: “*Hæc tua sunt, bona sunt, quia tu bonus ista creasti. / Nihil nostrum est in eis, nisi quod peccamus amantes / Ordine neglecto pro te, quod conditur abs te*” [Estas coisas são tuas, são boas, porque tu criaste boas estas coisas / Nada de nós nelas existe, a não ser quando pecamos, amando a desordem naquilo que de ti é criado na ordem]. Alguns autores, tendendo às características do texto, falam de uma construção entre os séc. VI e VII, o que não é difícil de aceitar, mesmo que, numa forma primitiva já fosse utilizado no séc. IV. Um estudo

bênção do Círio, vindo esta, já conhecida de Santo Isidoro de Sevilha, a ser recomendada no Concílio de Toledo, no ano de 633; este texto foi sendo elaborados durante os séc. VII e VIII até encontrar a sua formulação final assumida pela liturgia romana.¹² Trata-se de um texto compósito, desigual no seu estilo, resultante de uma elaboração lenta ao longo dos tempos: ali se misturam, de forma um tanto caótica e não isenta de riscos, expressões de claro sabor litúrgico e até eucarístico, com alusões ao Antigo Testamento, ao jeito da *Haggada* hebraica, utilizada na narrativa da Páscoa, na evocação da “imolação do cordeiro”, agora vista em termos de sacrifício eucarístico, ou da “coluna de fogo” que iluminava de noite a caminhada do povo de Israel pelo deserto, agora comparada à coluna de fogo, representada pelo Círio Pascal; a estas referências se acrescentam outras de influência pagã, como a alusão ao Imperador romano, entretanto suprimida na reforma de 1951, a evocação do “astro da manhã” que, na tradição cristã, simbolizava por vezes o próprio Demónio, ou ainda referências triviais com a alusão à cera que resulta do trabalho das abelhas,¹³ de sabor poético ou apocalípticas como a alusão inicial à “trombeta da salvação”.¹⁴ Trata-se de um canto de origem não romana, sendo cantado em vários ritos, especialmente na Gália, conservando algumas características dessa área litúrgica mesmo ao nível da música; daí terá vindo para Roma, de modo a integrar a liturgia romana na versão que chegou até aos nossos dias,¹⁵ com o texto que inicia com

bastante exaustivo sobre o tema encontra-se em GIACOMO BRAROFFIO, *Le tradizioni musicali dell' Exultet in Italia*.

¹² Cfr. THOMAS KELLY, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford University Press, 1996. Ao longo das suas 352 páginas, esta obra proporciona-nos uma ampla perspectiva acerca deste fenómeno que, de há muito tempo, desperta a atenção de todos quantos se interessam pela arte, liturgia e música medieval. Este livro leva em conta os diversos documentos que trazem até nós este canto, no seu contexto litúrgico e no ambiente em que foram elaborados, com relevo para a prática litúrgico-musical da Itália meridional. Enquanto estudos anteriores se centravam particularmente nas imagens e iluminuras presentes nestes longos fólios, este autor centra também a sua atenção na evolutiva contextualização litúrgica do *Exultet*, fornecendo-nos o “background” do texto e da música, enquanto procura responder a diversas perguntas que os documentos nos colocam: quem os fez, para quem, com que finalidade, etc.

¹³ A referência às abelhas era, de início, bastante longa pois estas eram entendidas como símbolo da concepção virginal de Cristo – acreditava-se então que as abelhas eram assexuadas – bem como da pureza, pela produção do mel e da cera. Aos poucos, este texto foi sendo reduzido até ficar na breve frase que se encontra no texto actual.

¹⁴ Esta parte foi adaptada na tradução portuguesa que diz “ressoem hinos de glória” onde a versão latina diz “tuba insonet salutaris”. A trombeta, designada aqui por “tuba” apresenta um paralelo com a mesma palavra utilizada na versão latina do Salmo 150 “Laudate eum in sono tubae” para traduzir o hebraico “Halleluhu beteka shofar”. Aqui assume-se a dimensão guerreira do som de trombeta, assinalando as vitórias do Imperador de Roma, substituído agora pro “Cristo, Rei eterno”, nos mesmo termos em que Camões fala de “Tuba canora e belicosa” (CAMÕES, *Os Lusíadas* I, 5).

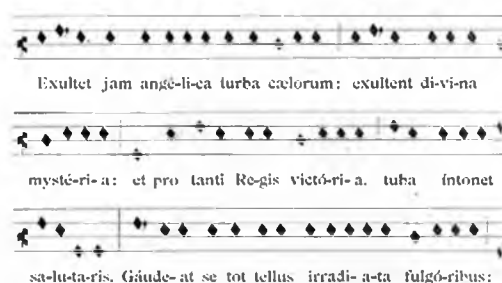
¹⁵ Está presente no *Missale Gothicum* e no *Missale Gallicanum*, bem como no *Sacramentário Gelasiano* Revela, no entanto influências asiáticas, nomeadamente de uma *Homilia* de Melitão de Sardes e outra do Pseudo Hipólito, onde se faz o paralelo entre os acontecimentos salvíficos do Antigo Testamento e da Páscoa cristã. (Cfr. ENZO LODI, *La Liturgia della chiesa*, EDB, Bologna, 1981, p. 1148-1153). A versão de texto e música que chegou aos nossos dias sem grandes variações já se encontra no *Missal Romano* de 1470 (GIACOMO BRAROFFIO, *Le tradizioni musicali dell' Exultet in Italia*, p. 21).

“*Exultet jam angelica turba coelorum*” [“Alegre-se multidão dos anjos”].

2. A Música do Precónio Pascal

A dimensão compósita do texto do *Precónio Pascal* e a estrutura que referimos acima acabam por marcar também a sua música. Daí a enorme quantidade de pequenas variantes que se podem encontrar nos documentos mais antigos e que, de certa forma, definem a sensibilidade das diversas tradições litúrgicas e musicais. Estas variantes, de acordo com Giacomo Baroffio, poderão derivar de dois factores; 1) o cantor, no próprio acto de cantar, poderia introduzir algumas nuances que correspondem a alguma nota de ligação, à ornamentação de uma passagem cadencial ou uma passagem especial do texto, no confronto com a melodia que tem diante ou de acordo com a tradição oral de que é herdeiro; 2) o copista, no acto de transcrever o que escuta, entender o que ouviu de uma forma diferentes da que foi efectivamente cantada. Salva-se, no entanto, a fidelidade do cantor ao essencial do que recebeu, já que ele tem a missão de transmitir uma mensagem e não propriamente de criar algo de novo.¹⁶

Sendo verdade que a música do *Precónio Pascal* apenas nos é proporcionada em códices elaborados a partir do séc. XI, no período anterior é natural que este fosse cantado com um simples recitativo de que a versão ambrosiana parece ser um derivado muito próximo, passando depois ao estilo do *Prefácio* com temos na versão romana actual.¹⁷ Tendo presente o modelo actual do canto do *Precónio Pascal*, a secção inicial faz um apelo à assembleia reunida para que se una à exultação pascal. Enquanto a liturgia ambrosiana, como dissemos, propõe um recitativo simples, quase monocórdico, centrado no *Modo de Sol*,



a melodia gregoriana é construída com base numa estrutura salmódica, que reveste as características do III Tom Gregoriano que, como se pode ver, inclui todas as notas do primeiro hemistíquio; *entoação*, *corda de recitação* e *cadência*. Na palavra “salutaris” temos a cadência final típica do Modo Deuterus.

¹⁶ GIACOMO BAROFFIO, “*Le tradizioni musicali dell’ Exultet in Italia, Sinossi*”, p. 23.

¹⁷ E já sugerido pelo *Ordo Romanus 28*, dos séc. VIII-IX: “*decantando quasi canonem*” [cantando quase como se faz no Prefácio ao Cântico].

E X-súltet iam angé-li-ca turba cæ-ló-rum: exsúltent di-vi-na mysté-ri-a: et pro tan-
 ti Re-gis victó-ri-a tu-ba ínso-net sa-lu-tá-ris. Gáude-at et tellus, tantis irra-di-á-ta

Este exórdio – também designado por *Prelúdio* – é a parte mais solene, desenvolvendo-se num crescendo contínuo até à convocatória da Assembleia a participar no mesmo canto por meio da resposta, por meio do diálogo que habitualmente introduz os Prefácios. A reiteração da palavra “Exultet” ou seus sinónimos “Gaudeat” e “Laetetur”,¹⁸ é acompanhada pela reiteração da mesma fórmula de entoação salmódica, ao mesmo tempo que cada verso é concluído pela cadência na Final do mesmo modo. No interior, de cada invocação, encontramos um elemento melódico, correspondente às palavras “*et pro tanti Regis victoria*” (“para celebrar o triunfo de tão grande Rei”) – e seus paralelos “*totius orbis se sentiat*” (“e toda a terra sinta em si”)¹⁹ e “*et magnis populorum vocibus*” (“as grandes aclamações do povo”) – de sabor claramente posterior, eventualmente de influência galicana, com a particularidade da presença do trítono.²⁰

Após o “diálogo introdutório”, segue-se o canto de um verdadeiro Prefácio, onde se evocam as maravilhas realizadas na Páscoa Judaica, até se chegar à evocação dos acontecimentos da própria noite pascal, onde a melodia começa a revestir um carácter mais lírico, introduzido pela fórmula de entoação não salmódica: “*Haec nox est*” (“Esta é a noite”):

Hæc nox est,

Adiante virão as fórmulas de entoação características da parte mais expressiva e lírica de todo o *Precónio Pascal* com a exclamação “*Oh! mira circa nos...*” (“Oh admirável condescendência da vossa graça”).

¹⁸ Não deixa de ser curiosa e liturgicamente relevante a utilização dos três verbos que marcam os três “Domingos da alegria”: “*Gaudere*” para o Advento; “*Laetare*” para a Quaresma” e “*Exultare*” para a Páscoa.

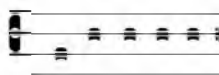
¹⁹ A relação entre o texto e a música na versão latina não corresponde à que foi elaborada para a tradução, portuguesa, na medida em que as fórmulas melódicas são colocadas na estrutura original, mas a ordem do texto é alterada.

²⁰ Uma das características do Canto Galicano é a de preencher os intervalos alargados, presentes em outras tradições, com notas intermédias, de modo a se cantar sempre por graus conjuntos.



O mi-ra cir-ca nos

Segue-se a secção impetratória com proximidade à linguagem e estrutura da Oração Eucarística, iniciada com palavras e música que reassumem a estrutura de uma oração como a “colecta”: “*Hujus igitur sanctificatio noctis*” (“Nesta noite santíssima, acolhei Pai Santo...”)



Hu-ius í-gi-tur

Esta secção conduz à conclusão do *Precónio Pascal*, numa espécie de decrescendo expressivo que culmina com a fórmula melódica conclusiva das Orações, preparando a respectiva resposta.

3. O Precónio Pascal na versão em língua portuguesa

A reforma litúrgica, ao prever a execução dos principais cantos litúrgicos nas línguas vernáculas, abriu a possibilidade de se executar também o *Precónio Pascal* em língua portuguesa; porém isso não aconteceu logo nos primeiros tempos da aplicação da reforma. Mesmo para os restantes textos da Liturgia, quer do Ofício quer da Missa, foram sendo divulgadas versões provisórias, que duraram décadas, até à publicação da primeira versão oficial. No que respeita às melodias, foi publicado um opúsculo com as *Melodias Oficiais* de Orações, Prefácios e Oração Eucarística, bem como das entoações de outros cânticos, pelo Secretariado Nacional da Liturgia, em 1971.²¹ Porém, tal opúsculo não incluía o *Precónio Pascal*. A meados dos anos setenta, recordo uma primeira versão realizada entre nós, em língua portuguesa, presumo que para uma execução na Sé Catedral de Braga, baseada no texto ainda provisório.²² Em 1982, pensada para a liturgia da Vigília Pascal da Catedral de Viana do Castelo, eu próprio escrevi uma versão musical do *Precónio Pascal* que foi utilizada durante anos

²¹ Penso que da responsabilidade principal do P. Manuel Luís; são melodias muito próximas, quase decalcadas, das propostas para a versão latina do *Missal Romano*. Salvo muito raras excepções, o resultado é satisfatório, bem melhor até do que as versões posteriores onde se encontram várias irregularidades do ponto de vista modal que não foram de todo corrigidas na versão mais recente.

²² A música, de sabor claramente tonal, embora aproximada ao canto do Prefácio, foi escrita pelo P. José de Sousa Marques e publicada num caderninho com músicas para a Vigília Pascal a usar pelo Coro do Seminário.

até ao aparecimento da primeira versão oficial.²³ No ano de 1992, era finalmente publicada a primeira versão, com carácter definitivo, do *Missal Romano*, o que implicava a publicação também, quer do texto quer da música, da versão oficial do *Precónio Pascal*.²⁴ Com a revisão posterior do *Missal Romano*, foi publicada, em 2015, uma versão final do *Precónio Pascal* em notação moderna, como haveria de acontecer uns anos mais tarde com as melodias que integram a versão actual do *Missal Romano*, publicado e com entrada em vigor na Quinta-feira Santa de 2022. É esta que se encontra actualmente em vigor, tanto no *Missal Romano* como em opúsculos separados para uso dos cantores.

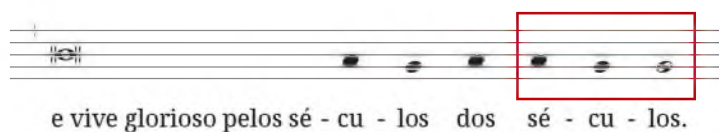
A versão actual do texto do *Precónio Pascal* em língua portuguesa, aproximada ao texto original latino, apresenta variantes que, em meu entender, o empobrecem um pouco, relativamente à força expressiva e ao significado histórico-litúrgico de expressões e palavras do texto latino e até das versões provisórias. No que respeita à música e, ao contrário do que aconteceu com outras línguas,²⁵ na versão portuguesa optou-se por uma aproximação quase estrita à melodia gregoriana o que não terá sido também a melhor das opções por vários motivos: 1) a prosódia e acentuação latinas não são as mesmas da língua portuguesa, pelo que é difícil aplicar um texto em língua portuguesa a uma melodia de sabor gregoriano; 2) o texto apresenta algumas variações na ordenação das palavras e frases, pelo que a música escrita para palavras e expressões concretas da língua latina não se adequa às palavras sobre que caem algumas notas ou neumas; 3) as fórmulas de entoação – com excepção da

²³ Não tenho conhecimento dos procedimentos utilizados em outras dioceses, mas presumo que tenha também havido tentativas de uma versão musical do *Precónio Pascal*, tal como o fizemos nós. O texto então utilizado era bastante mais aproximado ao original e, em vários aspectos mais rico do que aquele que haveria de ser publicado como versão oficial em língua portuguesa. Em 2016, porque não queria pôr definitivamente de lado a música então escrita, decidi adaptá-la à nova versão oficial do texto, apesar de implicar uma considerável perda, em força e expressividade, relativamente ao anterior, muito mais próximo do original latino. Encontrei uma versão musicada pelo dominicano André Gouzes traduzida para língua portuguesa que, para além de a tradução não ser a oficial, a relação do texto com a música é francamente medíocre.

²⁴ Foi publicado inclusivamente um pequeno livro de Cantor com uma apresentação cuidada do *Precónio Pascal*, em sintonia com a dignidade e a solenidade que reveste o respectivo canto. Foi escrito, tal como as melodias do *Missal*, em notação quadrada o que, sendo prático para os versados na mesma notação, implicava sérias dificuldades para os não familiarizados com ela. Um pouco mais tarde, eu mesmo apresentei uma versão transcrita para notação moderna, em clave de sol, realizada a pedido de um meu aluno leigo que o iria cantar numa paróquia e depois foi disponibilizada mesmo pelo Secretariado Nacional de Liturgia em PDF. Apresento essa versão aqui, em Apêndice.

²⁵ Cheguei a cantar em Roma a melodia proposta pelo *Missal* italiano, uma melodia de que gostei bastante, mas que não recordo nem tenho disponível agora. Incluí uma participação da Assembleia por meio de uma aclamação que também está sugerida na versão portuguesa. A sua inclusão é contestada por alguns autores porque não favorece a dimensão global e ininterrupta própria da estrutura deste hino. Para o caso italiano: “Ouve-se até fazer em pedaços o canto do *Precónio*, com aclamações intercaladas do povo. Será de perguntar se este modo de proceder não colide com a verdadeira natureza do anúncio que deve ser simplesmente escutado” (VALENTINO DONELLA, *Musica e Liturgia. Indagini e Riflessioni Musicologiche*, Bergamo 1991, p. 241).

inicial, onde a palavra escolhida “*Exulte*”²⁶ soa praticamente igual – aplicadas à versão em português soam estranhas e pouco consentâneas com a respectiva acentuação; 4) a aplicação da mesma fórmula a textos parecidos realizada de modo diferente, como acontece com a linha melódica de “ressoem hinos de glória” e no paralelo “e ressoem neste templo” onde a acentuação da palavra “ressoem” aparece deslocada na segunda vez, provocando sérias dificuldades ao cantor.²⁷ 5) algumas fórmulas de entoação foram alteradas ou cortadas, perdendo muito da sua expressividade: logo no início, foi suprimido o “tórculos” de 5.^a ascendente “ré-lá” que seria colocado na primeira sílaba de “Para anunciar o triunfo”;²⁸ na fórmula das entoações “Esta é a noite”²⁹ e “Oh!...”, inexplicavelmente, foi suprimida a primeira nota “lá”. Já nem falamos da completamente errada cadência final em “sol” quando deveria ser em “lá” – Deuterus – como se pode ver na versão latina que deveria ser transcrita como tal.³⁰



E poderíamos ir muito mais longe na análise da relação texto-melodia desta versão portuguesa, mas ficamo-nos por aqui.³¹ Porém, muitas destas alterações acabam por provocar maiores dificuldades a uma execução clara e correcta deste canto.

²⁶ Na versão anterior lia-se “Cantai de alegria multidões de anjos” ao passo que agora se diz; “Exulte de alegria a multidão dos anjos”, procurabdo estar mais perto da sonoridade original latina.

²⁷ Neste caso concreto, bastaria escrever duas notas “ré” nas sílabas “e res-” e depois colocar a clivis na sílaba “so” com as notas “dó-si” e não “si-lá” e tudo estaria certo; mas tal não foi feito o que denota alguma desatenção. É de notar ainda que, na mesma fórmula melódica, porventura a mais difícil de executar, muito por causa da existência do trítone descendente “si-fá”, o acento cai de cada vez em sítio diferente: no “dó” na primeira vez (ressoem), no “ré” à segunda vez (luz) e “si” à terceira vez (ressoem).

²⁸ Este é um dos casos em que a ordem original do texto foi alterada, pois este *tórculos* correspondia à palavra “Tuba” que é substituída por “hinos” e no verso anterior.

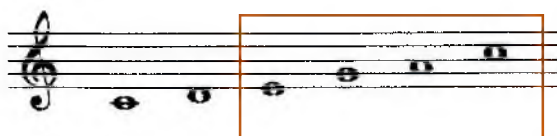
²⁹ É apenas respeitada em “Oh! noite bendita”, certamente por confissão com as entoações “Oh” que não incluem a nota aguda “ré”...

³⁰ Isto só se pode entender por uma grave confusão modal pensando tratar-se do VIII tom salmódico (Cadência em “sol”) como melodia de referência e não do IV tom (Cadência em Lá”).

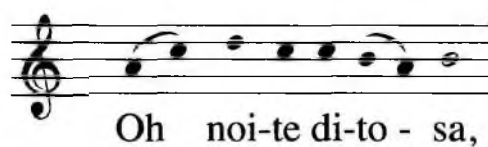
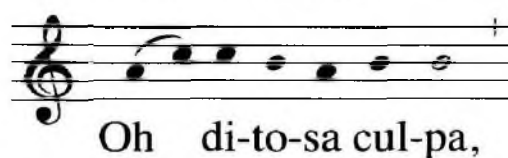
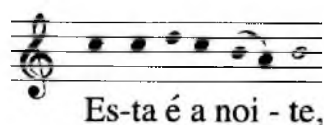
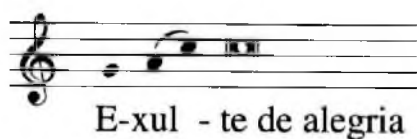
³¹ É o caso de ditongos lidos como uma só sílaba em “Deus” “cí-rio” cortando uma nota ao “clímacus”, ou, pior ainda, atribuindo uma nota à terceira sílaba em “gran-de Rei”, provocando alteração no perfil melódico da cadência de Deuterus: “sol-fá-mi-mi”. Esta é apenas respeitado em “mun-do”. Inexplicável a repetição da entoação em “consagrado ao vosso nome” quando deveria continuar em *recto tono* mudando em “trevas da noite”. O mesmo se diga de “aquele astro que não tem ocaso”, com um elemento novo completamente desenquadrado da fórmula.

4. A performance do *Precónio Pascal*: algumas indicações

Uma correcta, acessível e eficaz execução do *Precónio Pascal*, mesmo na versão portuguesa, assenta no conhecimento claro da estrutura e no modo de construção do texto e da melodia. Entendidos os elementos estruturais do texto, de que falámos anteriormente, relativamente à melodia deveremos ter em conta o seguinte: a base da estrutura melódica, tal como acontece com as Orações do *Missal Romano*, os Prefácios e outros cânticos e Aclamações, assenta num elemento particularmente simples, uma escala pentatónica, que constitui a base da entoação do modo *Deuterus* ou de Mi, facilmente identificável pela melodia do *Tantum ergo* e transcrita no canto do *Pai Nosso* proposto pelo *Missal Romano* em português.



Será importante interiorizar esta fórmula que perpassa a música do *Precónio Pascal* em toda a sua extensão, muito raramente subindo à nota “ré” aguda, em fórmulas facilmente identificadas. Em segundo lugar, poder-se-á praticar com a entoação das Orações do *Missal Romano* e sobretudo dos Prefácios. A estes elementos será de acrescentar de seguida as diferentes fórmulas melódicas de Entoação – que seguem a mesma base estrutural – facilmente identificáveis, e que vão assinalando as diferentes partes constitutivas do canto.



Um segundo elemento importante a ter em consideração, porventura o mais difícil para os menos entendidos, é a relação entre a acentuação das palavras e a rítmica da melodia, sobretudo nas passagens em canto silábico. Tal como acontece com as melodias gregorianas, não existe aqui uma métrica definida e uniforme, mas podemos seguir aqui a proposta da rítmica gregoriana apresentada por Dom Mocquereau – a chamada *rítmica solesmense* – que, sendo discutível em muitos dos seus aspectos, nos pode ajudar consideravelmente. Em resumo, podemos dizer que a melodia gregoriana se vai organizando em pequenos elementos de duas ou três notas – e

sílabas no canto silábico – organizadas de acordo com a acentuação do texto, por forma a que o acento tónico caia, sempre que possível, no apoio métrico, ou seja, para usarmos linguagem simples, no primeiro tempo de cada pequeno compasso.³² Por isso mesmo, o estudo prévio, a realizar pelo cantor, será o de marcar os pontos de apoio da melodia, por forma a que a acentuação da palavra saia correcta e o canto perfeitamente articulado, equilibrado e desenvolvido, cuidando depois a articulação e entoação das palavras mais importantes, alguma expressividade, alteração de movimento, variação dinâmica, etc. Tudo isso contribuirá para o melhor resultado e efeito esperado deste canto, especialmente belo, mas também especialmente exigente e longo.³³ Apresento um pequeno exemplo desta organização rítmica de que falei: cada sinal representa o que seria o primeiro tempo de um elemento *binário* quando a seta está inclinada para a direita e *ternário* quando está inclinada para a esquerda. Um bom treino será o de começar por cantar a melodia contando 1-2; 1-2-3; 1-2-1-2, etc... libertando-se progressivamente desta rigidez. Repare-se, a título de curiosidade, que, em “celes-tes res-so-em hi-nos de...”, temos três grupos binários seguidos; o mesmo em texto corrido de “pa-ra a-nun-ciar o tri-”.

The image shows a musical score for three lines of Latin text. Each line consists of a treble clef, a series of notes, and blue arrows pointing to specific notes. The arrows indicate the first beat of a binary or ternary unit. The text is:

Line 1: E - xu - te de alegria a mul - ti - dão dos An - jos, e - xul - tem as assemblei -

Line 2: as ce - les - tes, res - so - em hi - nos de gló - ria, para anunciar o tri -

Line 3: un - fo de tão gran - de Rei. Re - ju - bi - le também a ter - ra, inundada por tão

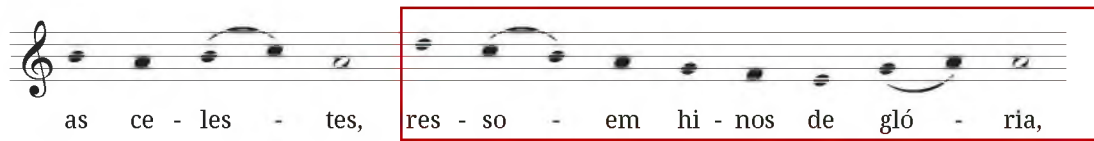
Após esta preparação, aplicando o mesmo princípio a todo o canto, não será difícil chegar até àquela naturalidade e *souplesse* que se exige numa clara, correcta e bela interpretação.

Finalmente, será de preparar cuidadosamente algumas passagens mais difíceis, nomeadamente a fórmula de sétima descendente “ré-mi” que surge três vezes na invocação inicial, com os elementos irregulares de que falámos anteriormente. Será oportuno preparar esta secção de modo especialmente cuidado, decorando cada uma

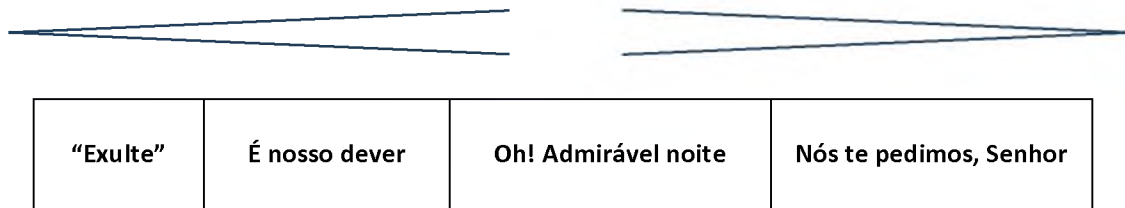
³² É evidente que, para os entendidos na rítmica gregoriana e particularmente na semiologia que marca os contornos da modalidade e rítmica gregorianas, esta linguagem pode soar estranha e até herética... Todavia, ela serve perfeitamente para o efeito aqui pretendido. Por outro lado, a interpretação semiológica dos neumas sangalenses ou metenses, proposta desde os estudos de Dom Eugène Cardine, não contradiz estes elementos, mas apenas os supera em melodias mais elaboradas. No canto silábico, ou mesmo neumático, as coisas nada mudam.

³³ O facto de se tratar de um canto particularmente longo exige um grande cuidado com a técnica de respiração, com o aproveitamento das cadências para retomar o fôlego, variando um pouco a entoação, aproveitando os momentos cantados em âmbito mais grave, e a dinâmica, de modo a não se manter numa posição de esforço continuado.

das três apresentações desta fórmula melódica para que não haja problemas. Não se esqueça que é no início que se “dá o tom” para todo o *Precónio Pascal* e se coloca – ou não – a Assembleia presente em sintonia – e empatia – com o Cantor.



Aos elementos preparatórios que acabamos de apresentar, poderíamos acrescentar algumas considerações nomeadamente o estudo de cada “estrofe”, procurando uma palavra-chave, pelo seu significado teológico ou litúrgico, de modo a estabelecer uma dinâmica de *crescendo* até à mesma e de *diminuendo* até ao final. A essa dimensão dinâmica e rítmica deverá obedecer cada elemento, individualmente considerado numa análise. O mesmo se diga da articulação e relação entre as diferentes estrofes no plano global do *Precónio Pascal*. Por outro lado, não é difícil identificar o sentido especial de exultação, de proclamação, marcado por uma dimensão mais histriónica da secção inicial, em contraste com o carácter mais narrativo da secção em estilo de Prefácio bem como do tom lírica e expressivamente mais relevante da secção em “Oh!”, ao lado da dimensão impetratória e conclusiva da última, em *decrescendo* relativamente às anteriores.



5. Conclusão

Qualquer cântico litúrgico deve ter em consideração o enquadramento litúrgico, a função de louvar a Deus e de congregar o povo nesse mesmo louvor. Ora, se isto é verdade para qualquer cântico litúrgico, muito mais o é para um cântico que, como o *Precónio Pascal* é, ele mesmo, uma acção litúrgica no seu pleno sentido, um momento único em todo o ano litúrgico, representando o ponto culminante da celebração do Tríduo Pascal. Momentos como este não devem ser deixados ao acaso, ao que sai à última hora, à improvisação. Mais do que para qualquer outro cantor ou grupo, não se deveria nunca aplicar a este cântico o lamento de um rabino: “Infelizmente, hoje, nas sinagogas, os cantores ou cantam para se exhibir, ou cantam por dinheiro; apenas alguns cantam pela fé e com fé” ... Como recorda Giacomo Baroffio que nos transmite

esta mensagem, “cantar com fé pressupõe preparação, cultivar a técnica e a arte do canto, estudar as fontes e o sentido daquilo que se canta, no sentido de ajudar a comunidade a celebrar com fé e decoro os santos mistérios. Mais ainda quando esta preparação se destina a celebrar a Páscoa da ressurreição e a entrada na perene novidade da verdadeira vida em Jesus Cristo ressuscitado. Para tal, é preciso aprender a música, lê-la cantando cada nota, passar com segurança de uma nota a outra pois limitar-se a ir adivinhando os intervalos provoca execuções inseguras e atabalhoadas. O cantor deve fazer música, deve ser e sentir-se protagonista de um processo criativo, no canto que executa. As notas são um elemento necessário, sem dúvida, mas fazer música é outra coisa, é muito mais do que solfejar. No estudo de um cântico – e particularmente deste, com todas as suas implicações e exigências – o cantor deve trabalhar, submeter-se a uma rigorosa disciplina, não deixando espaço à mera espontaneidade. Esta espontaneidade não será um caminho de liberdade, mas uma condenação a ser esmagado num beco. Todas as faculdades devem ser orientadas no sentido de levar a uma boa compreensão do que se canta, pelo que é fundamental dedicar-se ao estudo de texto e música, ao ponto de se lhe tornarem familiares. O cantor litúrgico deve ver com clareza o horizonte do seu compromisso que não é primariamente musical, mas espiritual: cultivar uma familiaridade com a Palavra de Deus a fim de, a cada dia que passa, ele poder tornar-se melhor naquilo que é: filho de Deus. Saborear o som da Palavra, consciencializando as palpitações do Seu coração de Pai, Filho e Espírito Santo; perder-se em Deus e deixar que a Sua Palavra se transforme na nossa palavra, no nosso pensamento, na nossa oração”.³⁴

Meadela, 4 de Abril de 2024 (na Oitava da Páscoa)
Jorge Alves Barbosa

³⁴ Cfr. GIACOMO BAROFFIO, *Appunti di igiene cantoriale*, texto completado em 2022 e facultado por cortesia do seu autor, meu antigo professor de Canto Gregoriano e então director do Pontifício Instituto de Música Sacra e da *Schola Cantorum Romana* de que fiz parte, durante três anos, como cantor e solista.