

# A música da ressurreição

Pedro Monteiro\*

## 1. Introdução

O tema, amavelmente proposto pela Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto, é, naturalmente, denso e desafiante. Por um lado, para um artista formado em Música Sacra, o desafio implica não apenas capacidade de síntese como alguma pesquisa multidisciplinar; neste sentido, o escopo empregue varia entre as panorâmicas gerais e alguns casos particularmente focados, contando com contributos da Musicologia, da Análise Musical e, evidentemente, da Teologia.

Por outro lado, o exercício quotidiano da atividade musical nas celebrações da Igreja, por missão e convicção, exige uma cada vez maior necessidade de reflexão sobre as intrincadas relações entre Música e Teologia. Evidentemente, não se trata apenas de uma curiosidade ou de um capricho mas de uma necessidade intrínseca ao aprofundamento das relações entre Arte e Fé, cuja dimensão é particularmente relevante nas condições de criação e interpretação do denominado “tesouro musical da Igreja”.

Assim, proponho-me abordar o tema da Música da Ressurreição através de dois pilares: um deles, o contraste dos extremos e dos limites no seu absoluto – Morte e Vida; o outro, a Ressurreição de Cristo como ato supremo de Redenção, na sua dimensão dramática, solene e participativa. Nesse sentido,

\* Escola das Artes e CITAR da Universidade Católica Portuguesa – Porto.

abordarei alguns aspetos relevantes desde a música paleocristã, através dos tempos, até ao século XX.

## 2. Ressurreição na História da Música

### 2.1. Música paleocristã

As primeiras anotações conhecidas sobre as práticas musicais paleocristãs remontam a meados do século V. Nestes documentos encontram-se numerosas disposições que incluem os repertórios – salmodias, hinos e diversas aclamações – e orientações variadas sobre a atitude do cristão perante a música litúrgica e até sobre a natureza teórica e filosófica da própria música enquanto arte.

Porém, com o final da idade de ouro da Patrística e a queda do Império Romano do Ocidente, os laços culturais com a Antiguidade são cortados. Em consequência da desagregação regional, as práticas litúrgicas institucionais são divididas, bem como as suas expressões musicais próprias; esta fragmentação litúrgica acaba por somar-se à fragmentação linguística já existente. Assim, para além dos ritos em latim, acabam por segregar-se os ritos em língua siríaca e grega. Em suma, a ausência de uma força centrípeta sediada em Roma deixa de fazer convergir as tradições paleocristãs anteriores propiciando a sedimentação dos ritos regionais<sup>1</sup> moçárabes, galicanos e ambrosianos, para além dos romanos.

As práticas institucionais romanas – particularmente os costumes litúrgicos imperiais – parecem ter influenciado decisivamente as tipologias das celebrações paleocristãs. Esta influência pode ser apurada na arquitetura das primeiras basílicas, nas relações entre o celebrante e a assembleia e, claro, na utilização ritual da música. Não obstante, a importância da tradição judaica tem sido objeto de grande discussão.

Na realidade, apesar da etnia judaica dos primeiros cristãos romanos, da importância da derivação das suas formas salmódicas nas primeiras celebrações e até do uso de instrumentos musicais judaicos, é de salientar que o cristianismo surge em Roma como uma seita do Judaísmo. Por isso, no contexto prévio ao Édito de Milão, muitas das práticas litúrgicas judaicas terão

<sup>1</sup> Num outro plano, a música dos ritos copta e arménio desenvolver-se-á mais tarde, dentro de características que lhes são muito próprias. Note-se que, no caso do rito copta, o desenvolvimento da salmodia e himnodia monásticas originou a criação de um dos repertórios originais mais bem conservados de toda a Cristandade.

sido deliberadamente abandonadas. Neste sentido, sabemos hoje que muitos dos ritos sinagógicos terão sido organizados apenas a partir de 70 d. C., após as primeiras correntes de evangelização. Assim, a prática salmódica formalizada em Israel não terá chegado a Roma antes do surgimento das primeiras gerações de convertidos romanos<sup>2</sup>.

Outra diferença fundamental entre as primeiras celebrações cristãs e os ritos judaicos corresponde à natureza do seu carácter sacrificial. Tanto nas celebrações do Templo como em diversas celebrações religiosas da Antiguidade, era usual o sacrifício de animais. Não obstante, nas liturgias paleocristãs, a ênfase foi colocada na refeição, na ceia. Adicionalmente, a ligação entre os ritos da palavra e do sacramento sofreu evoluções distintas, de acordo com as culturas dos participantes nas celebrações das comunidades emergentes.

Justamente no contexto destas celebrações domésticas, as primeiras manifestações musicais surgem como contribuições individuais – portanto multiétnicas – e salmodia judaica, de acordo com as práticas israelitas. Existem vários testemunhos que comprovam a prática de um canto ritual durante a refeição. Na sua 1.<sup>a</sup> Carta aos Coríntios, Paulo adverte para a importância da celebração e para a sua ligação com a Última Ceia<sup>3</sup>. Neste ato, a reflexão e a renovação tornam-se prioritárias. No mesmo sentido, no Cap. XIV (26 e 27), Paulo refere-se a este ato de reflexão chamando a atenção para o encontro e o respeito das expressões de cada um, de entre as quais, a música.

As formas iniciais incluíam a recitação cantada individualmente com breves respostas da restante congregação, tais como o *Halleluja*, o *Maranatha* ou o *Amen*. No Cap. 16 da sua Carta a Donato, S. Cipriano de Cartago refere-se à alegria pela Ceia. No mesmo relato, o autor alude ao canto dos Salmos, destacando a necessidade de boa memória e boa voz como um enriquecimento espiritual e reconfortante dos cristãos. É de salientar que estas práticas musicais nas primeiras celebrações nunca foram entendidas como ornamentações ou acréscimos “solenizadores” mas sim como expressões rituais em si mesmas.

Já no decurso do século IV, com o final das perseguições e após alguns períodos de controvérsia – particularmente no estabelecimento de limites à entrada de expressões musicais pagãs –, a Salmodia passou a ocupar um papel progressivamente mais importante na liturgia<sup>4</sup>. Tanto nos Mosteiros como nas Catedrais, os salmos passaram a ser cantados ao longo dos seis primeiros

<sup>2</sup> Em consequência, a influência dos rituais judaicos na *domus ecclesiae* deverá ser investigada tendo em conta, particularmente, os anos anteriores à Diáspora.

<sup>3</sup> 1 Coríntios 11, 31-32. Esta é a primeira referência à Última Ceia.

<sup>4</sup> O que é particularmente evidente nos movimentos monásticos em franco crescimento, como parte integrante da prática do recém-criado Ofício.

dias da semana; no sétimo, a assembleia reúne-se para uma celebração mais elaborada onde se incluem, além do canto de salmos, execuções de hinos e respetivas antífonas, logo nas primeiras horas da manhã. Na forma musical da Missa, ainda em sedimentação, os salmos serão igualmente inseridos. Porém, atendendo à importância central do momento da Ceia, herdada dos tempos da clandestinidade, a introdução dos salmos como formas musicais variáveis não começa pela Liturgia da Palavra mas sim pelo momento da Comunhão.

Não obstante, a introdução da recitação cantada de salmos na liturgia da Palavra, tal como nas celebrações judaicas, parece não ter sido empreendida desde logo. Na realidade, os primeiros salmos recitados entre leituras terão sido, também eles, lidos. Só gradualmente, com o progressivo aumento do interesse nos momentos centrais no ano litúrgico, a prática da salmodia cantada passa a ser associada à liturgia da Palavra. A esta recitação cantada, particularmente em contexto pascal, são rapidamente acrescentadas as respostas em *Halleluja* por toda a congregação.

No mesmo sentido, para além de hinos em forma irregular como o *Gloria*, desenvolvem-se outros hinos de métrica regular, resultantes da criação de textos litúrgicos novos. A composição de novos hinos foi sendo direcionada, igualmente, para as grandes festas da Igreja, como o Domingo de Páscoa. Para além do "Hino de *Oxyrhyncus*", o mais antigo cuja notação sobreviveu até hoje, outros hinos passaram a figurar na liturgia eucarística; o *Sanctus* e alguns excertos do Diálogo do Prefácio estão entre os primeiros a serem musicados<sup>5</sup>.

## 2.2. Do canto gregoriano à polifonia

O vastíssimo repertório gregoriano, transmitido através do tempo pela memorização, estava ligado a uma crescente uniformização dos ritos europeus a partir do rito romano, principalmente pela intervenção de Pepino o Breve e Carlos Magno. Neste contexto, com a fixação da forma da Missa, a Igreja procedeu a uma dupla divisão dos ciclos temporais: por um lado, a organização da semana, com a missa dominical; por outro, a organização do ano litúrgico, com base nos dois grandes mistérios: a Incarnação e a Ressurreição. Assim, a missa foi articulada em torno de uma estrutura fixa – o ordinário –, repetida em todas as celebrações, e de uma estrutura variável que acompanha as diversas fases do ano litúrgico, as festas dos santos e outros – o próprio. Com efeito, desde cedo a dramaturgia dos diferentes estágios de densidade litúrgica, orientada a partir dos momentos culminantes, adquire

<sup>5</sup> Estas primeiras composições musicais com textos novos seriam muito simples: um âmbito reduzido, uma melodia diatónica e um carácter silábico.

grande influência no número de partes destinadas ao canto, na extensão dessas partes e até nos seus matizes específicos de composição. Em consequência, frutos de práticas litúrgicas unificadas no espaço mas diversificadas no tempo, são produzidos diferentes livros litúrgicos: sacramentário, lecionário, gradual, missal, processonário, tropário, etc.

Uma outra prática medieval particularmente associada às ocasiões de grande solenidade é o canto do *Jubilus*. Sendo um costume de raízes pagãs, associado ao canto sem palavras, de carácter bastante ritmado e lírico, o *Jubilus* não foi incentivado pela patrística mas acabou por estar em voga durante a Idade Média. No canto gregoriano, aparece como um longo melisma associado à última sílaba da palavra *Alleluia*.

Mas, mais concretamente, o canto do *Jubilus* deve ser inserido num outro padrão recorrente nas práticas litúrgicas da Idade Média, a “tropização”. Mais uma vez, nos grandes momentos da vida cristã os textos litúrgicos sofriam alterações de cariz musical.

- aos melismas das palavras *Kyrie*, *Gloria*, *Alleluia* ou *Amen*, eram acrescentados novos textos, em língua latina ou vernácula;
- muitas vezes, à aplicação de um novo texto, correspondia a aplicação de uma nova melodia;
- outras vezes, dar-se-ia apenas a aplicação de uma nova melodia a um texto já introduzido.

Surge assim a sequência, um caso particular do tropo que deriva diretamente do *Jubilus* do *Alleluia*. Algumas das sequências mais populares estavam precisamente relacionadas com a temática da Morte e Ressurreição.

- *Dies Irae* (sequência do *Requiem*): com texto de Tomás Celano;
- *Victimae Paschalis laudes* (sequência do Domingo de Páscoa): com texto de Wipo de Borgonha;
- *Stabat Mater*: introduzida apenas em 1727.

Para além do desenvolvimento das formas do ordinário e do próprio da Missa, uma outra forma musical se desenha a partir da popularização das celebrações pascais, a Paixão<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Na sua peregrinação no século IV, Egéria visitou Jerusalém, onde constatou o ambiente especialmente festivo e fervoroso em que decorriam os ritos da Semana Santa. Isto mesmo acabou por ser defendido no Ocidente pelo próprio Santo Agostinho, tendo sido implementado nas sucessivas reformas litúrgicas.

Na sua forma original, a Paixão era narrada apenas por um cantor, o *dia-kon*. Porém, o uso das chamadas *litterae significativae* revelou, desde cedo, um cuidado especial com o texto e com a sua dramaturgia própria. Neste sentido, podemos encontrar, na mesma narração, três perfis distintos:

- secções tipicamente narrativas: *celeriter, mediocriter, tonus directaneus, etc.*
- secções de Cristo: (escritas a vermelho) *tenere, iusum inferius, bassa voce, deprimatur, dulcis, lente, suaviter, augere, etc.*
- turba e outras personagens: *sursum, altius, levare, fortiter, etc.*

Gradualmente, para além das *litterae significativae* que permaneceram em uso, as alturas de cada nota começaram a ser fixadas com recurso a neumas e letras. As secções de Cristo passaram a ser cantadas a partir das notas mais graves e as da turba nas mais agudas. Por seu lado, as partes do evangelista passaram a ocupar uma tessitura intermédia. Adicionalmente, para além da distinção entre âmbitos e cordas de recitação, o carácter doce e calmo das intervenções de Jesus passou a contrastar cada vez mais com os gritos e o choro dos judeus.

Já a partir do século XIV, as distintas secções acabam por ser distribuídas por diferentes cantores. Esta divisão propicia pois um maior contraste tímbrico e uma espacialização específica das diversas personagens. O aumento sucessivo de carga dramática, a *compassio*, é defendido tanto por Bernardo de Clairvaux como pelos franciscanos a partir dos seus ideais de sofrimento e piedade.

A crescente popularização das celebrações pascais acabou por propiciar o aparecimento de elementos dramáticos de carácter secular. Neste sentido, as celebrações do Tríduo Pascal passaram a conter verdadeiras representações, os chamados "Dramas pascais", que colocavam a sua ênfase no realce do conteúdo dito "comovente". Este tipo de representação que tem sido apontado por alguns autores como um dos precursores da Ópera, acabou por ser banido das igrejas. Porém, por se tratar de uma manifestação popular em vernáculo e com um forte carácter doutrinal, foi permitido e até encorajado localmente, passando a ser representado logo a seguir às grandes celebrações litúrgicas, nos adros das igrejas.

Os "Dramas pascais" incluíam toda a ação decorrida na Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo e beneficiavam da inclusão de elementos descritivos abundantes, oriundos das quatro narrativas evangélicas. Em S. Gall, importante centro de cultura monástica na Suíça, foram escritas novas sequências, hinos, litánias e outros tropos, os quais tinham grande acolhimento e eram inclusivamente objeto de habituais romagens.

### 2.3. Renascimento e Barroco

No século XV, a *compassio* passou a ser referida como *imitatio Christi*. Ou seja, a principal ideia da composição da Paixão era a experiência, em primeira mão, dos derradeiros eventos da vida terrena de Cristo. Assim, não é de estranhar que as formas se tenham tornado mais dramáticas e contrastantes, mais extensas e descritivas.

A polifonia, introduzida no final da Idade Média, em particular nas celebrações festivas da Igreja, passou a ser aplicada às partes da turba. De igual modo, são de destacar as inclusões de um *exordium* e uma *conclusio*, com texto novo. Efetivamente, as mais antigas paixões polifônicas datam de meados do século XV<sup>7</sup> e pertencem a S. Lucas (integral) e S. Mateus (fragmento), sendo compostas por autores anónimos. Nestas obras, encontramos inclusivamente episódios polifônicos da turba em estilo descante a três vozes.

Avançando um pouco mais no tempo, registamos que, a partir do século XVI, são já compostas Paixões em três géneros fundamentais:

- 1) textos completos de apenas um evangelista;
- 2) *Summa Passionis*: composições que reúnem textos de todos os evangelistas, *exordium* e *conclusio* e ainda outros elementos dramáticos como as sete últimas palavras de Cristo na Cruz;
- 3) adaptação ou redução do texto de um evangelista.

No mundo católico renascentista, a Paixão concentra-se nos textos de S. Mateus e S. João. No caso da Itália, o estilo polifónico paralelo em fabordão é alargado a todas as partes; em alguns exemplos, podemos encontrar intervenções de Jesus em estilo polifónico, algo que constitui uma importante novidade. Neste contexto, a polifonia deve ser entendida como um efeito estilístico e não num recurso contrapontístico de oposição de vozes. Por outro lado e talvez por herança medieval, o principal contraste dramático é atribuído à espacialização das partes, e não ao contraste entre as técnicas de composição empregues.

Por oposição, as Paixões não italianas são menos coloridas. A voz de Cristo permanece solista, dada a importância atribuída à sua *ratio*. Porém, as técnicas empregues são mais variadas: estilo fabordão, coral, polifónico, contrapontístico, etc., como podemos comprovar através da obra de O. Lassus.

Na Península Ibérica é dada especial atenção à ação dramática, particularmente no contraste emocional de passagens icónicas, entre as quais: o *tristis est anima mea*, o *mulier ecce filius est* ou o *consumatum est*.

<sup>7</sup> A primeira Paixão polifónica protestante data do mesmo período e provém do sul da Alemanha.

Em latitudes mais a norte, na Europa protestante, a Paixão conhece um grande desenvolvimento, particularmente no início do século XVII. Apesar de uma rejeição inicial pelas Paixões católicas, cantadas e comovedoras, Lutero acabou por ceder face à rápida popularização desta forma. Eventualmente, foi o próprio quem enfatizou a necessidade de uma Paixão plenamente vivida. Neste sentido, a prática do canto coral de toda a congregação, típica das celebrações protestantes, acabou por estender-se à narrativa da Paixão. Os seus textos, inicialmente em latim e depois em alemão, eram interpolados entre um solista e toda a congregação.

Porém, a importância da música na Semana Santa rapidamente escapou aos planos iniciais de Lutero. As celebrações tornaram-se cada vez mais solenes e intensas gozando de uma popularidade ainda superior à verificada no mundo latino. Foram mesmo incluídos alguns textos escritos na época no corpo da Paixão, juntamente com o *exordium* e a *conclusio*.

Na primeira metade do século XVII, os modelos responsoriais mantiveram-se como principal suporte formal. Contudo, por influência norte-alemã, passaram a ser incluídos instrumentos, para além do tradicional e omnipresente órgão. Estes instrumentos, organizados em pequenas formações de câmara ou em verdadeiras orquestras, e coordenados a partir do baixo contínuo, passaram a integrar as composições como partes em *obligato*.

Estas novas paixões em "estilo oratório" e língua vernácula incluíam, para além da narrativa, episódios de reflexão com textos novos, sinfonias instrumentais, outros textos bíblicos, motetes madrigalescos e hinos. Mais tarde, são ainda incluídas sinfonias corais, árias, árias corais e o recitativo barroco.

Dos quatro estilos de Paixão do período barroco – o estilo antigo, a "Paixão-Oratória", a Paixão em estilo operático e a meditação sobre a Paixão –, é sobretudo o segundo aquele que mais atrai os grandes compositores. Neste género de composição, altamente desenvolvida, regista-se uma grande ligação retórica com o texto e é empregue um conjunto de técnicas que engloba, não só a tradição da Paixão mas também alguns dos novos recursos empregues na Oratória italiana.

A forma musical da nova Oratória consiste pois numa composição musical sobre um texto bíblico ou piedoso que reúne elementos dramáticos e narrativos. O termo *oratorio* provém da palavra latina *oratio* e designa não apenas a ação de orar mas também o local onde esta é realizada. Segundo a tradição, ela entrou no léxico musical por ocasião das reuniões de Filippo Neri com músicos, pensadores e outros artistas da época, no espírito renascentista, para a execução de eventos musicais sobre textos sacros. Quando estes eventos se tornaram muito populares, o espaço teve de ser ampliado com a construção de um Oratório. Nesse sentido, com o aval do Papa, foi inclusivamente criada

a denominada *Congregazione dell'Oratorio* que se tornou num importantíssimo centro de convívio entre a doutrina contrarreformista e a arte.

Embora as suas origens tenham sido diferentes, a Oratória e a Ópera do século XVII reúnem bastantes características comuns com a exceção da origem dos textos, da representação e dos elementos cénicos. As Oratórias têm as suas origens mais remotas nas narrativas litúrgicas dramáticas da Idade Média, sobretudo nas Paixões e nos Dramas pascais. Na transição entre Renascimento e Barroco, a Oratória herda várias das formas empregues na Ópera, como as árias, os recitativos e o estilo madrigalista em voga nas composições corais profanas. No decurso do século XVII, são ainda introduzidas secções instrumentais e o estilo policoral veneziano. O agrupamento instrumental cresce, a partir do contínuo, com a adição de mais famílias de instrumentos, sobretudo nas cordas, particularmente populares em Itália. *La Resurrezione* de Haendel é disto um claro exemplo.

Ao contrário da Paixão, na Oratória a ligação direta com a liturgia não é tão evidente; assim, os textos empregues não têm de ser inteiramente decalcados dos ritos. Por isso, sendo permitida maior liberdade literária, tornou-se popular a figura do "libretista", tal como acontecia na Ópera.

Em muitas Cortes católicas de importantes cidades europeias, a Oratória pascal serve até como substituto da Ópera, em crescente procura nas classes aristocráticas. Em Viena, no século XVII, surge o *Sepolcro*, um género decalcado da Ópera e desenrolado a partir da temática dos acontecimentos da Paixão. O elemento principal no cenário era, obviamente, o próprio Sepulcro.

Por outro lado, na Europa protestante, a crescente introdução de elementos italianos conhece diferentes velocidades. Se os elementos de carácter madrigalesco e o baixo contínuo são rapidamente assimilados e integrados, regista-se maior relutância na integração da dramaturgia operática. É simultaneamente importante notar que, ao contrário do Sul, o Centro e o Norte da Europa foram devastados por diversas guerras, e o recurso a meios mais dispendiosos não era de todo viável fora das cortes dos príncipes mais poderosos.

Embora o denominado "estilo oratório" tenha acabado por ser implementado pela Igreja luterana, o principal destaque continuaria a pertencer à Paixão. Apenas num segundo grau, encontramos as outras *historiae* – termo pelo qual são designadas as formas musicais surgidas da narração de textos litúrgicos – do Natal e da Páscoa. Contudo, no decurso do século XVII e sobretudo no século XVIII, regista-se uma cada vez maior convergência entre os géneros da Paixão e da Oratória. A Oratória de Páscoa de J. S. Bach reflete justamente esta realidade, mas convoca ainda a entrada de outro género litúrgico, particularmente usado na Alemanha protestante, a Cantata. Na sua essência, esta composição de Bach advém do diálogo entre quatro personagens e tem a

duração de uma grande Cantata, mas, em termos de diversidade de técnicas e abordagem litúrgica, deverá ser considerada uma Oratória.

Já em Inglaterra, encontramos um género de Oratória de características bastante diferentes. Por ação de G. F. Haendel, a Oratória inglesa, em particular a sua grande Oratória "Messias", em três atos, revela uma grande proximidade com o espírito da Ópera italiana. Na realidade, as Oratórias de Haendel foram apresentadas tanto em Igrejas como em Teatros.

O "Messias" apresenta um conjunto de histórias que se concentram em Cristo: a primeira parte apresenta a profecia da Sua vinda, a segunda descreve os eventos da Paixão e Ressurreição e a terceira reflete sobre a Redenção. A obra era habitualmente executada no Domingo de Páscoa e foi precisamente essa a intenção do compositor. Porém, o "Messias" é hoje apresentado em várias ocasiões, em todo ou em parte. É de especial destaque o contraste obtido com o famoso *Halleluja*, que marca a Ressurreição e a inclusão de várias reflexões posteriores sobre a Redenção e a Vida Eterna. No final, o coral que antecede o *Amen*, reflete novamente sobre o sacrifício de Cristo como instrumento da Redenção do Homem.

O "Messias" inclui textos bíblicos mas não reúne os habituais elementos dramáticos da Paixão ou da Oratória italiana. Na realidade, Haendel preferiu socorrer-se de textos do Antigo Testamento, na sua maioria, do Novo e das escrituras apócrifas. Outro aspeto importante dos seus critérios de recolha foi a procura de episódios populares em que os ingleses pudessem sentir-se identificados com os judeus como "povo escolhido". Haendel recorreu ainda ao uso de composições prévias que tivessem sido bem acolhidas. O uso do coro, particularmente intensivo nesta Oratória, foi ao encontro do gosto inglês pelo canto coral.

No outro extremo, tanto em recursos disponíveis como em prática litúrgica, podemos destacar as Cantatas de J. S. Bach. Sendo apreciável o número de Cantatas de Quaresma e de Semana Santa, para além das Cantatas fúnebres, existe um grande número de Cantatas para todo o tempo pascal, desde o Domingo de Páscoa ao Pentecostes.

Nas Cantatas do tempo pascal *Christ lag in Todes Banden* (uma das primeiras), *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (base para o *Crucifixus* da Missa em si menor) e *Ich hatte viel Bekümmernis* (a mais extensa de todas), existe uma transformação entre as sinfonias iniciais, lentas e penosas, os primeiros números e o final, marcadamente alegre e festivo. O contraste não é súbito mas subtilmente criado e progressivamente intensificado.

Se a composição de Cantatas fazia parte do conjunto de obrigações semanais de Bach, enquanto músico de igreja, a composição de Paixões estava no outro lado da escala em termos de investimento em tempo e em recursos por

parte das igrejas. As Cantatas eram composições destinadas à liturgia dominical e estavam intimamente ligadas com a liturgia da palavra; por isso, eram organizadas de acordo com os diferentes anos litúrgicos. Não obstante, as Paixões estavam integradas na liturgia de Sexta-feira Santa e incluíam toda uma logística que as tornava dispendiosas e particularmente difíceis de executar. É de referir que a duração das Paixões de Bach está estimada entre 2h30m e 3 horas. Neste sentido, é fácil entender a atenção dada ao momento e a dimensão que este significava na vida da comunidade. Bach terá escrito cinco destas Paixões sobre os textos dos quatro evangelistas. Porém, apenas as Paixões segundo S. João e S. Mateus sobreviveram na íntegra, bem como excertos de uma Paixão segundo S. Marcos. As duas restantes terão sido infelizmente perdidas.

O termo musical correto para descrever estas formas será, porventura, a Paixão-oratória, uma vez que se trata de grandes Oratórias sobre a narrativa da Paixão. Estas obras foram escritas com base em libretos da época e com algumas adições do próprio compositor, para além da reprodução fiel das narrativas evangélicas e textos para o *exordium* e a *conclusio*.

Em termos gerais, o texto é narrado em forma de recitativo, com baixo contínuo, pelo Evangelista, um tenor. As diversas personagens, Pilatos, Pedro, etc., são entregues a diferentes cantores. O papel de Jesus é cantado por um baixo e possui um acompanhamento diferenciado. Por exemplo, na Paixão segundo S. Mateus, todas as intervenções de Jesus são acompanhadas apenas por cordas. Outras intervenções solistas são entregues a diversos cantores de todos os naipes e constituem reflexões ocasionais sobre a ação em decurso. As intervenções corais, em estilo contrapontístico e imitativo, pertencem à turba. Não obstante, algumas reflexões são também entregues ao coro, em forma de corais conhecidos, e é bem possível que fossem cantadas por toda a comunidade, como instrumento da sua participação, tão incentivada por Lutero. Embora não existam números apenas para instrumentos, muitos dos coros e árias de maior importância são introduzidos por grandes prelúdios instrumentais que preparam e enquadram a ação. Neste mesmo raciocínio, a escolha dos instrumentos solistas e dos naipes de cantores, as técnicas utilizadas, as tonalidades, compassos e efeitos sonoros criados são coordenados a partir da interpretação do compositor sobre os textos e não são, em nenhuma medida, devidas ao gosto pessoal ou às sonoridades em voga.

## 2.4. Classicismo e Romantismo

No período clássico, o estilo operático, cada vez mais popular, originou Oratórias e Paixões que dificilmente se poderiam enquadrar em contexto litúrgico. Em consequência, o interesse pelo género nos grandes compositores

foi decaindo. Outro importante aspeto de realce é a progressiva diminuição do interesse popular na Música Sacra, em pleno período iluminista. De facto, com a procura centrada na música concertante e na Ópera, agora firmemente sediadas nos teatros, o fosso entre a música de carácter litúrgico e a de cunho meramente sacro ou religioso vai sendo cavado. A importância da arte musical na liturgia declina, em função de uma incapacidade e, porque não, uma estranheza entre o mundo das artes e a Igreja; algo que nos deveria preocupar hoje por se tratar de um fenómeno que, salvo raras exceções, subsiste.

Nas celebrações da Paixão e Ressurreição era frequente o recurso a versões reduzidas ou apenas partes de obras mais antigas. Para além de diversas obras da prole de J. S. Bach, das quais se destacam a "Ressurreição e Ascensão de Jesus", de C. P. E. Bach, a "Ressurreição de Lázaro" de J. C. F. Bach, a Oratória "Cristo no Monte das Oliveiras" de L. v. Beethoven, "As sete últimas palavras de Cristo" de F. J. Haydn e o *Requiem* de W. A. Mozart, poucas são as referências a grandes obras nesta temática. Muita da produção de nova música litúrgica centrar-se-á nas Missas por encomenda.

Com a chegada do século XIX, a Música Sacra conhece um interesse renovado, não só na aplicação da linguagem musical da época aos géneros tradicionais, particularmente na Oratória, como na redescoberta de grandes obras do passado. Não será alheio a este facto o interesse pela temática da Morte (mais do que da Ressurreição) e uma redescoberta historicista do antigo, do ancestral e do misterioso. Este reaparecimento da Música Sacra é claramente destinado ao concerto e não à liturgia: note-se que a redescoberta da Paixão segundo S. Mateus de J. S. Bach, mais de cem anos após a sua estreia, por Felix Mendelsshon-Bartholdy, foi levada para as salas de espectáculo e não de novo para as igrejas. Entretanto, vários compositores, já na época consagrados, escrevem Missas de *Requiem* genéricas ou em homenagem. Alguns deles são Berlioz, Schumann, Donizzeti, Bruckner, Dvorak, Fauré, Gounod, Liszt, Reger, Saint-Saëns ou Schubert. No caso do "Requiem Alemão" de Brahms, não se verifica funcionalidade litúrgica em sentido estrito, uma vez que o próprio compositor escolheu os textos a seu arbítrio, a partir de fontes bíblicas e apócrifas, em alemão. No entanto, o compositor optou por uma exaltação daqueles que, por Cristo, são redimidos e com Ele vivem, eternamente. Esta obra, uma das mais importantes do século XIX, foi escrita para Solistas, Coro e Orquestra com o recurso a formas clássicas, como a sonata, ou mais antigas, como a própria fuga, mas revestidas de harmonia e afeto românticos.

Num espectro totalmente diferente, encontramos o *Requiem* de G. Fauré. A composição de Fauré foi destinada ao uso na Missa de Defuntos e escrita

em latim. Porém, o compositor referiu-se à sua obra como uma perspectiva diferente da Morte<sup>8</sup>, uma “canção de embalar” para o Eterno Repouso. São de especial destaque dois dos últimos números: *Agnus Dei*, e *In Paradisum*. No *Agnus Dei*, específico da Missa de Defuntos, Fauré coloca a ênfase na ideia de eterno descanso – *sempiternam requiem* – e, em ligação com o início da *Communio*, a luz eterna – *et lux aeterna luceat eis*. O *In Paradisum* é habitualmente cantado na procissão para o local de enterro. No texto, é especialmente referida a viagem, não para a sepultura mas sim para o Paraíso, pela mão dos anjos, em direção à vida eterna, tal como Lázaro. Na obra de Fauré, tudo sugere um outro ambiente onde soam os coros de anjos, através dos sopranos, e o tempo parece parar. Finalmente, todo o coro regressa na palavra *Jerusalém*, conotada justamente com o Paraíso.

Outros géneros dramáticos usados no Romantismo são o *Stabat Mater*, onde se destacam as contribuições de Dvorak, de Rossini e de Schubert, e o *Via Crucis*, como o de F. Liszt. No género da Oratória devem ser destacados *Christus* de Liszt, juntamente com *Paulus* e *Elias* de Mendelssohn.

## 2.5. Século XX

Na transição entre o século XIX e o século XX, é gerada grande controvérsia em virtude da introdução de elementos operáticos nas composições litúrgicas. Na Europa latina, era frequente o uso de melodias de árias famosas de Óperas veristas com letras mais ou menos adaptadas. Porém, o *motu proprio Tra le Sollicitudini* de Pio X veio consagrar o crescente Movimento Cecilianista. Este movimento pretendia precisamente devolver à liturgia o canto gregoriano, praticamente abandonado desde o período barroco, juntamente com a polifonia renascentista, na altura executada estritamente *a cappella*.

Este impulso marcará a música litúrgica até ao Concílio Vaticano II. Um exemplo da renovação gregoriana pode ser encontrado no *Requiem* de M. Durufié. A obra, encomendada em 1947 e dedicada a seu pai, foi escrita a partir da reinterpretação rítmica do cantochão da Missa de Defuntos. Paradoxalmente, Durufié incluiu uma harmonia de cariz marcadamente impressionista, como a de Debussy ou Ravel, plena de sensibilidade e sensualidade, e uma orquestração de abundantes contrastes descritivos. Tal como no *Requiem* de Fauré, Durufié termina com o número *In Paradisum*. Na sua interpretação deste texto, o compositor opta também por reservar a melodia aos sopranos, acompanhados por lentas mas complexas mudanças harmónicas nas cordas. Porém, a entrada do coro surge precisamente nas palavras

<sup>8</sup> Fauré foi organista durante toda a sua vida e tocou em incontáveis funerais.

*chorus angelorum*. Um aspeto extremamente significativo é o acorde final de 9.<sup>a</sup> maior, inconclusivo, que evoca uma abertura para a vida eterna.

No entanto, tal como no século XIX e salvo raras exceções, os grandes compositores do século XX focam o seu interesse na Música Sacra não litúrgica. No género *Requiem*, encontramos várias obras de grande interesse como o “Requiem de Guerra” de B. Britten ou os *Requiem Canticles* de I. Stravinsky. Encontramos outros exemplos de autores como Hindemith, Martin, Penderecky, Pizzeti, Poulenc, Puccini, Schnittke, Verdi ou Tavener. Destaque-se o densíssimo *Requiem* de G. Ligeti, de 1965. No século XX, foram escritas algumas Paixões de grande fôlego mas com utilização litúrgica algo complexa. Podemos encontrar exemplos em compositores como H. Distler, F. Martin, com o *Golgotha*, ou Penderecky, com a sua Paixão segundo S. Lucas. Na denominada “Paixão segundo S. Bach”, de M. Kagel, firmemente assente na tradição da Oratória, o compositor é apresentado – em contornos que o próprio consideraria uma verdadeira blasfémia – como o sofredor e redentor pela sua vida e música.

Sobre a temática da Morte de Cristo encontramos ainda alguns *Stabat Mater* como os de F. Poulenc, G. Verdi ou A. Pärt. Este último compositor, atualmente vivo e ativo, escreveu também uma Paixão segundo S. João de contornos simultaneamente inovadores e tradicionais. Arvo Pärt pode ser inserido na corrente de compositores denominada *mystic minimalism* que, dentro das tendências minimalistas do último terço do século XX, sustenta um regresso ao tonalismo e modalismo, sobre grande economia de meios e recursos e envolta num conteúdo espiritual, místico e religioso marcado. Pärt, em particular, inspirado na polifonia medieval, desenvolveu um método de composição denominado *tintinnabuli* onde as vozes são divididas em dois grupos: um grupo move-se por grau conjunto e o outro por harpejos baseados na tónica. A *Passio*, terminada em 1982, é inteiramente escrita sobre a narrativa da Paixão de S. João e inclui uns brevíssimos *exordium* e *conclusio*. Todo o tratamento do texto é silábico e a sua figuração é mínima. A personagem do evangelista é atribuída a diversas combinações dentro de um quarteto solista – em vez de apenas um cantor – que é acompanhado por um quarteto instrumental com violino, oboé, violoncelo e fagote. As outras personagens são entregues a Jesus e Pilatos, que cantam em harmonias marcadamente contrastantes e valores mais longos. Finalmente, todas as outras personagens, incluindo a turba, são entregues ao coro, acompanhado pelo órgão.

A evolução harmónica da obra, de efeitos minimalistas, está relacionada com três grandes momentos: a narrativa até à morte de Cristo, em lá menor, que ocupa a quase totalidade da obra, o *et inclinatio capita* na nota lá, em uníssono e, por último, a *conclusio* em ré maior: *qui passus es pro nobis, miserere*

*nobis; Amen*. O enorme contraste é dado pelas proporções das secções e pelo acréscimo de tensão concentrado em harmonias que durante tanto tempo parecem não evoluir.

A temática exclusiva da Ressurreição não foi abordada com tantas contribuições; porém, devem destacar-se as obras de G. Mahler, 2.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> sinfonias, de J. Tavener, recentemente falecido, *Fall and Resurrection* e *Resurrection*, e o incontornável O. Messiaen, com várias obras entre as quais podemos destacar *Et exspecto resurrectionem mortuorum* e *Les corps glorieaux*.

### 3. A Missa e o Credo

Ponto culminante do ano litúrgico e pedra angular do corpo teológico do Cristianismo, a Vigília Pascal apresenta uma interligação única entre densidade ritual e conteúdo musical. Esta convergência não se revela apenas na solenidade ritual, engrandecida pelo numeroso aporte musical mas também pela expressão direta de uma alegria que não cabe em palavras, a alegria da Ressurreição. A música é, por excelência, o veículo da sua singularidade litúrgica.

Esta é uma Missa diferente de todas as outras: inclui não só as liturgias da palavra e eucarística como o lucernário e a liturgia batismal, todos eles com expressões musicais particulares. Se outras partes da liturgia são cantadas de forma particularmente solene ou em grande número – como é o caso dos Salmos –, outras partes, omitidas na Quaresma, regressam, contribuindo para um contraste formal mais decisivo.

Porém, este contraste está igualmente presente nas Missas de todos os outros domingos, particularmente no Credo. No centro da profissão de fé podemos encontrar três momentos que, seguidos, constituem uma unidade teológica que resume os principais mistérios do Cristianismo:

- *Et incarnatus;*
- *Crucifixus;*
- *Et resurrexit.*

Sendo invocados os mistério da Encarnação e da Ressurreição, do ponto de vista cristológico, tal como refere Christoph Wolff<sup>9</sup>, este tríduo constitui o clímax de toda a oração. Aliás, do ponto de vista musical, a importância simbólica desta sucessão foi reconhecida desde o Renascimento. Na tradição,

<sup>9</sup> WOLFF, Christoph: "Bach the Cantor, the Capellmeister, and the Musical Scholar: Aspects of the B-Minor Mass". Bach 20, 1989: 55-64.

o *Crucifixus* é apresentado como o mais negativo, triste e trágico momento de toda a forma. Mais do que no *Et incarnatus*, nele se invoca, diretamente, a Paixão e sofrimento de Cristo na Cruz, como símbolo do Cristianismo.

Em geral, do ponto de vista musical, a forma do Credo é dividida em três partes, ocupando o *Crucifixus* o final da segunda e o *Et resurrexit* o início da terceira. Apesar de se tratar do momento musical mais extenso da celebração, dada a grande quantidade de texto a tratar, o Credo foi abordado com grande reflexão pela maioria dos grandes compositores. O cuidado com os contrastes dos momentos que referimos é conseguido através de todo o tipo de artifícios composicionais e retóricos: andamento, harmonia, melodia, contraponto, instrumentação, motivos (em particular o motivo da Cruz), tonalidades ou proporções, etc.

No caso da Missa em si menor de J. S. Bach, descrita por Alberto Basso<sup>10</sup> como “um dos mais assombrosos encontros espirituais entre a Glorificação católica e o culto luterano da Cruz”, este tríduo é confiado ao coro, não se registrando quaisquer partes solistas. O material do *Crucifixus*, centro das nove secções com que Bach divide o Credo, provém da Cantata de Páscoa *Weinen Klagen Sorgen Zagen* e é rearranjado de acordo com o texto latino, transposto e alterado, justamente no final. Deste modo a evolução harmónica destas três partes discorre entre a tonalidade de si menor (*Et incarnatus*<sup>11</sup>), com cadência picarda, a de mi menor (*Crucifixus*) culminado no acorde de sol maior. Finalmente, surge o *Et resurrexit* em ré maior. Este ciclo de tonalidades em intervalos de 5.<sup>a</sup>, tons próximos de sol maior, sim – (mim-solM) – réM, simboliza precisamente a passagem de Cristo pela Terra.

#### 4. Morte e Ressurreição: do contraste à retórica musical

A retórica musical corresponde, genericamente, à interligação entre as denominadas *ars dicendi* e a música. Este tipo de ligação entre as artes de orador e a música, embora sempre presente, conheceu períodos de particular densidade, sobretudo no Barroco e, de forma menos intensa, no Romantismo.

Tal como em tantos outros domínios, a teoria chegou bem mais tarde que a *praxis*. Na realidade, a retórica musical surge de uma integração da razão da palavra, no significado do seu tempo, no discurso da própria música. Talvez pelo seu carácter idiossincrático, a retórica musical acabou por sobreviver ao declínio das *ars dicendi* no final da Idade Média.

<sup>10</sup> Cf. HERREWEGHE, Philippe: “The ‘Great Mass’ in B minor”. Notas à gravação de “Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent” – Harmonia Mundi, HML5901614.15, 1999.

<sup>11</sup> Uma das últimas adições de J. S. Bach à Missa em si menor cuja compilação data de 1749.

Este carácter prático advém certamente dos padrões medievais de memorização na preservação do património musical. Porém, a retórica acrescia à música uma *auctoritas* que a relacionava mais diretamente com o conteúdo semântico que pretendia retratar, sobretudo na música vocal. É de lembrar que a *arsis-thesis* do canto gregoriano, que engloba diversas variáveis do discurso musical, advém da pronúncia do latim. Já no século XV, a retórica na música passa a ser entendida como uma forma de colorir as palavras. Embora tenha sido a Alemanha a principal precursora na criação de ligações entre ornamentos e figuras de retórica, foi em Itália que esta prática adquiriu matizes de verdadeiro academismo como uma música reservada. Todavia, no século XVII, a ligação entre estes âmbitos cresceu a partir da ornamentação e foi alargada a todos os domínios, culminando no ideal barroco da chamada *musica pathetica*, a música que pode induzir ou alterar os estados emocionais.

Algumas das principais tipologias das denominadas figuras de retórica musical incluem a repetição melódica, a imitação fugal, particulares estruturas dissonantes, determinados intervalos em contexto, descrições<sup>12</sup>, figuras sonoras e figuras de silêncios.

A *anaphora*, figura de repetição muito utilizada no *Et resurrexit* da Missa em si menor, visa repetir um estrato melódico em várias vozes ou partes de modo a conferir importância ao texto. Mas, no âmbito do contraste continuamente procurado entre Morte e Ressurreição, podemos encontrar outras figuras baseadas em estruturas dissonantes como a *cadentia duriuscula*, que procura criar uma dissonância forte antes do início da cadência. Encontramos também a *ellipsis*, que omite uma nota consonante para a criação de uma dissonância dura, ou a *catachresis*, que procura resolver uma dissonância noutra dissonância; esta figura em particular é relacionada com momentos de emoção extrema.

Outras estruturas de intervalos são particularmente significativas, no domínio da Morte (como o *passus duriusculus* do *Crucifixus* da Missa em si menor) ou em temáticas de alegria esfuziante e momentos de suma importância (como a *exclamatio*). No caso do *Et incarnatus*, a repetição "anaphorica" de estruturas descendentes realça o movimento da descida de Deus à Terra na figura de Jesus e, ao mesmo tempo, confere-lhe toda a importância associada à *exclamatio*.

O mesmo contraste pode ser encontrado nas figuras descritivas como a *anabasis*, que consiste num movimento de subida, frequentemente de grau conjunto ou, em oposição, a *catabasis*, movimento de descida. Se a primeira é

<sup>12</sup> Em particular, as figuras da família *Hypotyposis* que visam descrever de forma vívida ações, cenas ou eventos.

de louvor e exaltação, a segunda é de tristeza e angústia. No *Crucifixus* encontramos o movimento "catabático" do *passus duriusculus* que descreve o caminhar doloroso de Cristo em direção ao Gólgota, acompanhado de permanentes intervalos de 2.<sup>a</sup> descendente ligados a *suspiratio*.

O abundante número de figuras da retórica musical barroca é ainda hoje objeto de estudo detalhado e permanece como uma informação de suma importância para a interpretação da ligação entre música e texto, em particular no contexto da Música Sacra.

Mas o uso generalizado da retórica musical pode ser enquadrado, a larga escala, numa procura de artistas, filósofos e outros intelectuais pela natureza da emoção. Esta procura, tão cara ao período barroco, não visava apenas conhecer as emoções mas também racionalizá-las e mesmo descobrir como provocá-las. Este tipo de abstração retórico-artística de racionalização e este-reotipização emocional, desemboca na conhecida Teoria dos Afetos.

Praetorius discute, no seu *Syntagma Musicum*, a necessidade da interpretação musical em "contagiar o coração do ouvinte". Mais ousado, Werkmeister sugeriu mesmo uma hipótese de uma convergência entre afeto e matemática que permitisse objetivar o campo emotivo da música. Embora não seja precisamente essa a abordagem de J. S. Bach, este contributo é de extrema relevância para a análise da intrincada estrutura supramusical<sup>13</sup> de muitas das suas obras. Se, no período iluminista, a influência da retórica – agora deslocada para o discurso escrito – baixou consideravelmente, a nova importância dada à interpretação individual e ao simbolismo terá consequências importantes no ressurgimento dos afetos no século XIX. As formas românticas do poema sinfónico e, em particular, os *leitmotiv* fazem ressurgir toda a retórica dos afetos. Porém, estes afetos são muito mais do que ornamentos ou estereótipos, são verdadeiras imagens sonoras da abstração sobre as emoções.

Na sua teoria *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806), Christian Schubart dá-nos conta do significado afetivo das diversas tonalidades. Muito para além do habitual estereótipo que separa menor e maior em termos de tristeza/alegria, lento/rápido, etc., a atribuição de valores aparentemente simbólicos a diferentes tonalidades tem uma base acústica e até fisiológica

<sup>13</sup> No *Et incarnatus*, que representa o Mistério da Encarnação, os motivos descendentes que representam a descida de Deus feito Homem incluem o motivo da Cruz demonstrando a razão deste vinda. Porém, nas passagens *ex Maria virgine* e *et homo factus est* o motivo aparece em direção ascendente. No *Crucifixus*, escrito na forma de Passacaglia, o baixo é repetido treze vezes, com toda a correspondente carga simbólica. Finalmente, na cadência final para *et sepultus est* as vozes mais agudas atingem a sua tessitura mais grave. No *Et resurrexit*, o ritmo rápido e ternário dançante simboliza claramente um corte com as estruturas anteriores. Por outro lado, a ordem de imitação no *incipit* B-T-A-S representa uma subida e simboliza o reerguer de Jesus do mundo dos mortos.

baseada no temperamento da escala dos instrumentos de tecla órgão e cravo. Na tendência geral de associar tonalidades consonantes e emoções positivas e vice-versa, podemos constatar um verdadeiro catálogo de emoções e estados afetivos atribuídos a cada uma das doze tonalidades nos seus modos maior e menor, tão brilhantemente sedimentadas nos dois volumes do Cravo bem Temperado de J. S. Bach.

Neste sentido, o contraste entre o momento da Morte e o Momento da Ressurreição não poderia ser maior. No caso da Missa em si menor<sup>14</sup>, encontramos a tonalidade de mi menor no *Crucifixus* que pode ser associada a um "lamento ponderado" (sendo que a Cantata *Weinen Klagen* estava escrita em tonalidade particularmente escura, fá menor). *Et resurrexit*, porém, aparece na tonalidade do triunfo, da alegria nos céus e do *Halleluja* do Messias de Haendel, ré maior.

A terminar esta secção, referindo-nos à instrumentação, devemos constatar que esta desempenha, de forma ainda mais evidente, um papel importante na diferenciação afetiva entre Morte e Ressurreição. Não se trata apenas de uma questão de dinâmica, com instrumentos mais ou menos sonoros, mas das qualidades tímbricas e até do seu carácter simbólico na história do cristianismo e do próprio judaísmo. Deste ponto de vista, podemos destacar os metais, particularmente os trompetes, em conjunto típico com os tímpanos, como naipes de especial relevância na sua conotação com a vitória nas batalhas, como instrumentos de anúncio e de poder. É de notar a sua inclusão no *Et resurrexit* da Missa em si menor ou nos números finais das Cantatas de Páscoa, acima referidas. Em contraste, as árias mais íntimas das Paixões são geralmente acompanhadas de instrumentos delicados como a flauta, o oboé de amor, o violoncelo, a flauta ou o violino.

## 5. Casos de estudo

### 5.1. G. Mahler

A temática da Redenção, tão típica no Romantismo, é naturalmente muito cara a G. Mahler. No caso do compositor austríaco, é concebível a ideia de uma dupla inspiração: por um lado, a redenção pelo amor humano, do Tristão e Isolda de Wagner; por outro, a redenção pelo amor divino, em Cristo. Duas das obras mais populares de Mahler, a 2.<sup>a</sup> e a 8.<sup>a</sup> sinfonias, curiosamente

<sup>14</sup> Tonalidade associada à submissão aos desígnios de Deus.

ambas corais, incidem sobre o tema da Redenção. Porém, no caso da 2.<sup>a</sup> – a obra favorita de João Paulo II –, o título<sup>15</sup> é claro: “A Ressurreição”.

Esta obra, de dimensões e meios sem paralelo até à data da sua estreia, incluía uma orquestra sinfónica altamente reforçada, a adição de uma banda fora de palco, uma grande secção de percussão, o órgão de tubos e um coro massivo, para além das duas solistas, soprano e alto. Por outro lado, os efeitos dinâmicos, percussivos e espaciais introduziram um tipo de som completamente novo.

Inicialmente a ideia de escrever uma sinfonia coral, face ao peso histórico da 9.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven, provou ser intimidatório. Em adição, foi bastante difícil encontrar o texto certo. Porém, ao ler o poema *Die Auferstehung* (“A Ressurreição”) de Friedrich Gottlieb Klopstock, Mahler decidiu arriscar, reunir todo o seu material e escrever o derradeiro andamento coral. Ao sentir a necessidade de tratar mais especificamente o tema da Ressurreição, Mahler decidiu ser ele próprio a completar o texto com versos de sua autoria.

A intenção de Mahler é bem patente no programa privadamente confidenciado a Natalie Bauer-Lechner e Max Marschalk. A Sinfonia teria cinco andamentos com os seguintes subtemas:

- I *Allegro maestoso* (Marcha Fúnebre): “Haverá vida para além da Morte?”;
- II *Andante moderato*: “A lembrança dos tempos felizes”;
- III *In ruhig fliessender Bewegung*: “As atividades sem sentido na vida”; baseado no “Sermão de Santo António aos peixes”;
- IV *Urlicht* (“A Luz primordial”): “Desejo de libertação da vida”; baseado no poema homónimo;
- V *Im Tempo des Scherzos*: “Das trevas à vida”.

Numa descrição mais elaborada aos seus amigos, Mahler refere-se ao último andamento como «Novo confronto com todas as terríveis questões e o ambiente do final do primeiro andamento. A voz do que chama é ouvida: o fim de todos os seres vivos está próximo, o Juízo Final é anunciado e todo o horror desse dia se instala. A terra treme, os túmulos abrem-se, os mortos levantam-se e caminham em filas intermináveis. Os grandes e pequenos desta Terra, reis e pedintes, justos e infiéis, todos são peregrinos. O Apocalipse desenrola-se até que um sentimento de amor, todo-poderoso, os ilumina com ser e saber abençoados.»

<sup>15</sup> É de referir que Mahler recusava a atribuição de títulos às suas Sinfonias. Porém, no caso da 2.<sup>a</sup> Sinfonia, o compositor não exerceu qualquer objeção.

Assim, podemos constatar que a 2.<sup>a</sup> Sinfonia de Mahler incide sobre a figura do Homem redimido pelo sofrimento. Tal como referia o teórico americano contemporâneo de Mahler, Lawrence Gilman, «[...] é uma alegoria tonal da vida do homem – um profundamente sentido e solene retrato dos seus sofrimentos, desesperos, felicidades, aspirações, da sua morte, ressurreição e triunfo espiritual»<sup>16</sup>.

Este homem, centro da trama, é redimido pelo seu sacrifício. Da tragédia da morte, no 1.<sup>o</sup> andamento, ao Juízo e Ressurreição, no 5.<sup>o</sup>, ele é apresentado como um lutador incansável que, através das suas escolhas e da Graça de Deus, é capaz de tudo. A este propósito, surge uma comparação entre a luta pela redenção e a luta de Jacob com o Anjo: «Não te deixarei ir se não me abençoares»<sup>17</sup>. A primeira parte do último andamento, correspondente a dois terços da sua extensão, é totalmente instrumental e descritiva. Gradualmente, são introduzidos episódios – alguns deles evocativos de andamentos anteriores – que se tornarão importantes no último terço. Em primeiro lugar, o grito de desespero, seguido da visão do juízo final. A secção “de longe” refere-se ao “que clama no deserto”. A encerrar a secção surge o coral de metais com o tema do *Dies irae*. Finalmente, o “Grande Apelo” – com a trombeta do apocalipse. De resto, esta visão dantesca do apocalipse já tinha atraído compositores como Mozart e Berlioz.

Na segunda parte, entra finalmente o coro *a cappella*, com o poema “A Ressurreição”:

Ressuscitareis, sim ireis ressuscitar,  
Cinzas minhas, depois de um curto repouso!  
A vida imortal ser-vos-á dada  
Por Aquele que vos chamou!

Um pouco mais à frente, nas primeiras frases escritas por Mahler, com o texto:

O que aconteceu tem de passar.  
O que morreu tem de ressuscitar!  
Deixa de tremer!  
Prepara-te para viver!

<sup>16</sup> In GILMAN, “Lawrence: Concerning Mahler”. *The North American Review*, vol. 214. July, 1921. The University of Iowa, pp. 122-128.

<sup>17</sup> O texto, proveniente do Livro do Génesis 32:30, *Vidi dominum facie ad faciem; et salva facta est anima mea*, está incluído no 3.<sup>o</sup> Noturno das Matinas do segundo domingo de Quaresma.

Segundo Thomas F. Bertonneau, eminente professor de Literatura Comparada na Universidade de Nova Iorque, Mahler ter-se-á inspirado<sup>18</sup> precisamente na 1.ª Epístola de Paulo aos Coríntios 15,42 – «Assim será com a ressurreição dos mortos. O corpo que é semeado é perecível e ressuscita imperecível; se há corpo natural, há também corpo espiritual» – e 15,51 e 52 – «E agora vos digo um mistério: na verdade, nem todos dormiremos, mas todos seremos transformados. Num momento, num abrir e fechar de olhos, ante a última trombeta; porque a trombeta soar, e os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados».

## 5.2. G. Ligeti

Tal como Mahler, Ligeti descendia de judeus. Porém, o compositor húngaro assistiu aos horrores da II Guerra Mundial. Os seus irmãos e seu pai foram deportados para um campo de concentração, onde acabaram por ser executados; apenas a sua mãe sobreviveu.

Não se tendo notabilizado pela composição de Música Sacra, as escasas composições de sua autoria que evocam o género têm sido, no entanto, objeto de grande estudo e especulação. O seu *Requiem*, de carácter não litúrgico, é radicalmente diferente de todos os seus precursores. Imerso numa teia micropolifónica, vai evoluindo gradualmente entre o aparente caos inicial de sonoridades próximas do *cluster* cromático, percorrendo os extremos da tessitura de coro (a vinte vozes), solistas e orquestra, e a delicada *Lacrimosa* que parece retomar uma direcção. Contudo, nesta obra encontramos apenas a secção inicial da Missa de *Requiem*: o introito, o *Kyrie* e um segmento da sequência *Dies irae* que inclui *De die iudicii* e a *Lacrimosa*.

O contacto com o *Requiem* aponta para uma quase completa ausência de pontos de referência, de estrutura aparente e mesmo de compreensibilidade do texto. Ele remete para um contacto o mais direto possível com a Morte. No entanto, Ligeti compôs mais uma obra ligada ao *Requiem*, o motete *Lux aeterna*, escrito apenas para dezasseis vozes solistas a *cappella*. Nesta obra de 1966, o compositor retoma técnicas antigas de cânone em uníssono e a isoritmia, inspiradas na *Missa Prolationum* de J. Ockeghem, combinando-as com texturas de densidades estáticas, crescentes ou decrescentes. O texto é quase por inteiro impercetível, para além das palavras audíveis nos extremos do desenho em cruz: no início, *Lux*, na sobreposição central, *Requiem*, e, no final, de novo, *Lux*. Separando as três secções básicas da obra, encontramos a

<sup>18</sup> In BERTONNEAU, Thomas F.: "A Conservative Obligation: Gustav Mahler's Second Symphony in C-minor, 'Resurrection'". *The Brussels Journal*, 27-10-2009.

palavra *Domine*, cantada na mesma estrutura harmónica, momentaneamente estática e apenas por três vozes. De certa forma, *Lux aeterna* confere sentido e esperança ao assolador *Requiem*. Outro aspeto sumamente importante deste motete reside na sua textura contínua, sem quaisquer cortes, que acresce à obra uma dupla ideia de eternidade, confirmada aliás pelo próprio Ligeti: por um lado, algo que é perpétuo e contínuo e, por outro, algo em que cada instante contém o todo. O compositor não se limitou a aventurar comentários mais ou menos inspirados, criou efetivamente uma teia de estruturas sobrepostas onde todos os processos formais se relacionam e, juntos, oscilam à volta das palavras mais importantes do texto.

Esta elaboradíssima construção não se reporta apenas a um conjunto de relações arquiteturais ligadas ao processo mas define um resultado sonoro audível. Isto pode ser confirmado através de uma análise do espectrograma sonoro onde se apura que as palavras *Lux*, *Luceat* e *Requiem* correspondem aos estágios de maior densidade da obra.

Na sua relação simbólica com a cruz, com o canto gregoriano, com a ideia de eternidade, com a luz e com o carácter específico da *Communio* da Missa de Defuntos, *Lux aeterna* atesta o profundo conhecimento de Ligeti sobre a Música Sacra cristã.

### 5.3. O. Messiaen

Certamente, num extremo conceptual litúrgico e teológico oposto, encontramos Messiaen. Segundo Andrew Shrenton, «para Messiaen, a música era uma forma de expressão de fé». Tal como J. S. Bach, o compositor francês colocou no centro da sua criação a sua própria fé. Reconhecidamente eclético e grande conhecedor da música de vanguarda do pós-guerra – é de lembrar que foi professor de Boulez, Stockhausen, Nono ou Xenakis –, Messiaen desenvolveu a sua própria linguagem musical, em parte baseada na tradição, em parte inovadora. Esta linguagem é imersa num vasto sistema simbólico-teológico de acordo com as suas necessidades expressivas. Todavia, perante a retórica e os signos mutuamente reconhecidos como afetos, Messiaen recuou. A espiritualidade da sua música advém diretamente da sua interpretação das verdades da fé, interessada e informada é certo, porém plenamente individual.

Nesta abordagem, Messiaen usou títulos específicos, epígrafes e até programas no sentido de ilustrar as ligações para ele tão claras entre teologia e música.

Alguns dos principais aspetos da linguagem musico-teológica de Messiaen são os seguintes:

- modos de transposição limitada: com base em processos de harmonia simétrica e distancial e ligações sinestésicas;
- sistema rítmico: o fascínio de Messiaen pela eternidade levou-o a estudar meticulosamente as expressões rítmicas de povos de todo o mundo;
- canto gregoriano: com vários exemplos como o *Haec Dies* da Missa Pascal;
- canto dos pássaros: a ideia da ausência de intervenção humana no deleite da simples contemplação da natureza;
- cor dos sons: Messiaen era um sinestésico famoso;
- *langage communicable*: um sistema de codificação de letras em notas.

Na ideia de que a música não comunica, apenas sugere ideias, sentidos ou sentimentos, o compositor francês criou identificações entre teologia e música, posteriormente sintetizadas em três domínios:

- o amor de Deus na dádiva de Jesus;
- o amor humano como o de Tristão e Isolda;
- a criação de Deus: a Natureza e, particularmente, o canto dos pássaros.

Abordemos alguns exemplos, na extensa obra de Messiaen.

#### a) *Les Corps glorieux*, 1939

Segundo o subtítulo de Messiaen, a obra para órgão a solo apresenta "Sete pequenas visões sobre a vida dos Ressuscitados". São elas: a "subtileza dos Corpos na Glória", "as águas da Graça", "o Anjo dos Perfumes", o "combate entre a Morte e a Vida", a "força e agilidade dos Corpos Gloriosos", a "alegria e esplendor dos Corpos Gloriosos" e o "mistério da Santíssima Trindade". No centro desta obra, encontramos o número mais longo, o "combate entre a Morte e a Vida".

Para escrevê-lo o compositor concentrou-se numa secção da Sequência *Victimae Paschalis laudes*: «A Morte e a Vida travaram entre si singular combate; e o Autor da Vida, havendo morrido, reina agora vivo.» A peça está estruturada, tal como sugere o texto, em duas partes: uma tocata e um epílogo, sendo que o material temático de ambos advém de uma única linha melódica.

A tocata, que representa a Morte e o derradeiro combate, é baseada em diversas interpolações entre o tema e um conjunto de acordes em passagens rápidas com a armação de clave de dó maior. O tema é apresentado na região

mais grave e vai reaparecendo sucessivamente, em cânone. Todo o conjunto é aditivamente complexificado, emulando o recrudescimento do conflito até ao repouso na nota grave, dó#.

Paradoxalmente, no epílogo, o tema da Morte é transformado no seu oposto, o tema da Vida. Messiaen, coloca-o no registo agudo, em pianíssimo, sobre um fundo de acordes estáticos e com transformações subtilíssimas. Mas, na realidade, a transformação é iniciada antes da entrada de qualquer nota, com a mudança da armação de clave para fá# maior – o contraste mais pungente do sistema tonal. Esta oposição entre dó e fá#, advinda do próprio sistema harmónico distancial de Messiaen, é, ela própria, o símbolo da oposição entre Morte e Vida. O epílogo, tal como é descrito pelo compositor – «extremamente lento, suave, sereno, na soalheira paz do amor divino» –, representa justamente a transformação da Morte em Vida, pela Ressurreição.

#### b) *O Quarteto para o fim dos tempos*, 1941

Escrito pouco depois de *Les Corps glorieux*, o seu contexto é sumamente diferente. Tal como refere Alex Ross<sup>19</sup>, «a estreia de uma das mais etereamente belas composições do século XX foi ouvida pela primeira vez numa noite gelada de janeiro, no Stalag VIIIA, em Görlitz, Alemanha». De facto, Messiaen foi capturado junto com alguns dos seus colegas soldados e levado para o cativeiro na Silésia.

Como é sugerido pelo nome da obra, Messiaen baseou-se no Livro do Apocalipse, nomeadamente no Cap. 10, versículos 1-2 e 5-7:

«E vi outro anjo forte, que descia do céu, vestido de uma nuvem; e por cima da sua cabeça estava o arco celeste, e o seu rosto era como o sol, e os seus pés como colunas de fogo; [...] E pôs o seu pé direito sobre o mar, e o esquerdo sobre a terra; [...] E o anjo que vi estar sobre o mar e sobre a terra levantou a sua mão ao céu, e jurou por aquele que vive para todo o sempre, [...] que não haveria mais Tempo; Mas nos dias da voz do sétimo anjo, quando tocar a sua trombeta, se cumprirá o segredo de Deus.»

Como é apreciável na obra, a visão do Apocalipse em Messiaen é bastante diferente da de Mahler ou da de Ligeti. No centro da sua conceção está a eternidade: «não haverá mais tempo.» Nesse sentido, não deixa de ser assinalável que, sujeito a condições tão degradantes, numa das horas mais tristes

<sup>19</sup> In ROSS, "Alex: Revelations: Messiaen's Quartet for the End of Time". *The New Yorker*. Março de 2004.

da Humanidade, o compositor tenha escolhido concentrar-se numa visão do Amor Eterno<sup>20</sup>.

A ideia de tempo em Messiaen, patente no Quarteto, não é a ideia do tempo humano mas do tempo da Eternidade, ora estático, ora elástico, continuamente escapando à sua perceção. Ele joga um papel simbólico mas central na relação do Homem com a Vida Eterna, através do Sacrifício Redentor de Cristo.

A obra divide-se em oito números. O primeiro, "Liturgia de Cristal" refere-se às horas madrugadoras do dia, quando surgem os rouxinóis. Segundo Messiaen, este canto corresponde ao "harmonioso silêncio dos céus". Os segundo e sétimo números são dedicados à figura do Anjo. Para além do terceiro, "o Abismo dos Pássaros" e do quarto, Interlúdio, os restantes números, quinto e oitavo, são dedicados, respetivamente, à Eternidade e Imortalidade de Cristo.

Estes últimos, particularmente lentos e meditativos – como fora do tempo –, completam o sentido da relação entre a Vida Eterna e a Ressurreição de Cristo.

#### c) *Livre du Saint Sacrement*, 1984

Na sua última e mais longa composição para órgão, Messiaen reúne um conjunto de peças dedicadas ao Sacramento da Comunhão. Neste ciclo podemos encontrar algumas improvisações suas, gravadas ao longo do tempo, juntamente com obras mais elaboradas e outras mais simples. Os dezoito números podem ser divididos em três temas principais:

- 1) adoração de Cristo;
- 2) a vida de Cristo;
- 3) a Transubstanciação e a Comunhão.

Foquemo-nos pois nos últimos episódios da vida terrena de Cristo. Começando pelo número 7, *Les Ressuscités et la lumière de Vie*<sup>21</sup>, inspirado no Sermão do Pão da Vida (João 6:22-35), Messiaen associa o Maná do Deserto à Comunhão e projeta ambos na anunciada Ressurreição. Nos primeiros acordes do número, através da *langage communicable*, podemos ler, acorde a acorde, a palavra *Resurrection*. A utilização da registação *tutti* é uma marca evidente da "Ressurreição", que será usada alguns números mais à frente, quando aplicada diretamente à "Ressurreição de Cristo".

<sup>20</sup> Segundo reza a lenda, o amor de Deus, aquele que transcende o Tempo e que Messiaen quis retratar, cativou os corações não só dos prisioneiros mas também dos muitos guardas que assistiam ao concerto. Na realidade, a audição ocorreu em péssimas condições, com instrumentos em estado miserável e em temperaturas muito baixas.

<sup>21</sup> «Celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de vie.»

«Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et je le ressusciterai au dernier jour.»

No número seguinte, *Institution de l'Eucharistie*<sup>22</sup>, Messiaen foca mais diretamente a Última Ceia. O carácter especialmente dado a esta secção é solene e, ao mesmo tempo, extremamente simples em termos de linguagem musical. Messiaen escolhe estruturas harmónicas consonantes e delicadas e canto de pássaros. Porém, o compositor dá especial destaque aos dois momentos centrais: “este é o meu Corpo” e “este é o meu Sangue”.

No número 9, *Les Ténèbres*<sup>23</sup>, Messiaen adota o carácter dramático das antigas Paixões. São-nos apresentadas três versões das trevas:

«Todos os dias Eu estive convosco no templo e não estendestes as mãos contra mim. Contudo, esta é a vossa hora, quando as trevas dominam. Pedro nega a Jesus» (Lucas 22, 53).

Para esta frase Messiaen utiliza transposições dos seus Modos, com cores progressivamente mais marcadas e dissonantes. – Traição.

«E, quando chegaram ao lugar chamado a Caveira, ali o crucificaram, e aos malfetores, um à direita e outro à esquerda» (Lucas 23, 33).

Nesta fase, o compositor optou por concentrar-se nos flagelos aplicados a Cristo que culminaram na sua crucificação. De novo, recorre ao *tutti* para descrever os gritos. – Sofrimento.

«E houve trevas sobre toda a terra, do meio-dia às três horas da tarde» (Mateus 27, 45).

Na última fase, Messiaen opta por *clusters* nas regiões mais graves da tessitura do órgão, numa descrição das trevas e desolação na Terra. – Morte.

No décimo número, *La Résurrection du Christ*<sup>24</sup>, subitamente faz-se luz. Inspirado de novo pelo Evangelho de S. Lucas (Lucas 24, 5), Messiaen medita sobre o texto «Porque buscais o vivente entre os mortos?». Utilizando em pleno todas as potencialidades dinâmicas e tímbricas do órgão, o compositor descreve o momento da Ressurreição, recorrendo a estruturas harmónicas extremamente coloridas, no âmbito da sua linguagem musical sinestésica. Nestas estruturas são de realçar o azul celeste e todas as cores do arco-íris, precisamente as presentes na descrição do anjo do Cap. 10 do Apocalipse.

<sup>22</sup> «Ceci est mon corps. Ceci est mon sang.»

<sup>23</sup> «Jésus leur dit: c'est ici votre heure et la puissance des ténères.» «Arrivés au lieu appelé Golgotha, ils le crucifièrent!» «De la sixième heure à la neuvième heure, les ténères se répandirent sur toute la terre.»

<sup>24</sup> «Pourquoi cherchez-vous parmi les morts Celui qui est vivant?»

## Bibliografia

- ANTUNES, José Paulo da Costa. *Soli Deo gloria: um contributo interdisciplinar para a fundamentação musical da liturgia cristã*. Vol. 10. Biblioteca Humanística e Teológica. Universidade Católica Portuguesa, 1996.
- BERTONNEAU, Thomas F. "A Conservative Obligation: Gustav Mahler's Second Symphony in C-minor, 'Resurrection'". *The Brussels Journal*, 27-10-2009.
- BRANDES, Heinz. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Tritsch & Hunter, 1935.
- CAMERON, Jasmin Melissa: "The Crucifixion in Music: an analytical survey of settings of the Crucifixus between 1680 and 1800". *Contextual Bach Studies*, no. 1. The Scarecrow. Oxford, 2006.
- GILMAN, Lawrence. "Concerning Mahler". *The North American Review*, vol. 214. July, 1921. The University of Iowa.
- ROSS, Alex: "Revelations: Messiaen's Quartet for the End of Time". *The New Yorker*. Março de 2004.
- SHENTON, Andrew. *Olivier Messiaen's System of Signs: notes towards understanding his music*. Ashgate Publishing Limited. England, 2008.
- SCHUBART, Christian. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, 1806.
- TRANCHEFORT, François-René. *Guia da Música Sinfónica*. Trad. Joaquim Machado Silva e Regina Louro. Gradiva, 1998.
- TRANCHEFORT, François-René. *Guide de La Musique sacrée et chorale profane*. Fayard, 1993.
- WOLFF, Christoph. *Bach the Cantor, the Capellmeister, and the Musical Scholar: Aspects of the B-Minor Mass*. Bach 20, 1989.