

A AVE MARIA

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA PIEDADE E TEOLOGIA MARIANAS

Por Jorge Alves Barbosa

“Todas as gerações me proclamam bem-aventurada”. A expressão musical da devoção e teologia marianas vêm concretizando ao longo da História, esta profecia; as cenas vividas por Maria na sua casa de Nazaré e o encontro com Isabel definiram os parâmetros de desenvolvimento da dimensão musical do culto oficial e da devoção popular a Maria Santíssima com particular relevo para a saudação do Anjo Gabriel: a “*Ave Maria*”, juntamente com o *Magnificat*, afirmam-se como os veículos mais utilizados no relacionamento dos compositores com Maria, sem entraves ou barreiras de ordem geográfica, temporal, litúrgica ou teológica.¹

1. A *Ave Maria* e seu sentido teológico e musical

De entre as chamadas *antífonas marianas* destacamos, pela sua importância no contexto da produção musical ao longo dos tempos, a “*Ave Maria*” que nos oferece alguns elementos fundamentais da presença de Maria nos textos bíblicos. Já desde os tempos de S. Gregório Magno, a saudação do Anjo aparece associada às festas marianas; mais tarde, a tradição da Igreja haveria de acrescentar às saudações do Anjo e de Isabel a palavra “Jesus”; o texto foi ainda alvo de diversificados tratamentos ao nível dos “tropos” e, mais tarde, completada com a invocação “Santa Maria”.

1.1 O texto da “*Ave Maria*”

O texto da *Ave-Maria* tal qual hoje o conhecemos é o resultado de um conjunto de elementos de proveniência diversificada que se foi compondo com o tempo: compreende como elemento fundamental a saudação angélica referida por S. Lucas (Lc 1, 28), logo acrescentado com a saudação de Isabel (Lc 1, 42); foi este o texto que deu origem à antífona que, desde os tempos de S. Gregório Magno (séc. VII), aparece associada às festas marianas e ao cântico do Ofertório do IV Domingo do Advento. A tradição da Igreja haveria de acrescentar, na época da composição dos tropos (séc. XII), a palavra “Jesus”. A título de exemplo de obras musicais desse tempo, apontamos um

¹ JORGE ALVES BARBOSA, “*Alma Mater Musicae Maria*”, Conferência sobre o lugar de Maria no âmbito da produção musical, realizada no Centro Académico da Democracia Cristã da Universidade de Coimbra, a 8 de Dezembro de 2006, in *Estudos CADC*, Tomo 7, (Coimbra, 2007). Deste texto são retiradas as principais ideias da introdução do texto aqui apresentado.

belo poema e música de Santa Hildegard von Bingen, num poema que diz: *“Ave Maria, o auctrix vitae / raedificando salutem / quae mortem conturbasti / et serpentem contrivisti / ad quem se Eva erexit / erecta cervice cum sufflatu superbiae. / Hunc conculcasti / dum de caelo Filium Dei genuisti / quem inspiravit Spiritus Dei. / O dulcíssima atque amantíssima Mater, salve / quae natum tuum de caelo missum mundo edidisti. / Quem inspiravit Spiritus Dei”*.²

À medida que a importância musical desta antífona foi crescendo tal como a sua utilização no culto e na devoção cristã mariana, também este texto marcadamente laudatório foi crescendo, nomeadamente com o complemento da “Sancta Maria”, com um sentido mais interpelativo ou de intercessão. Desta, encontravam-se em uso, no séc. XVI, duas versões: uma é a mais frequente e que se usa hoje em dia; a outra é utilizada particularmente por Palestrina e diz: *“Sancta Maria, Regina coeli, dulcis et pia. O Mater Dei, ora pro nobis, ut cum electis te videamus”*.³

1.2 A música da “Ave Maria”

Do ponto de vista musical, a estrutura desta antífona segue a divisão tripartida do texto: as duas saudações da primeira parte e o complemento da “Santa Maria”. No repertório gregoriano, temos uma melodia de carácter silábico que se tornou ponto de referência para obras posteriores, já desde os tempos da “Ars Nova”, servindo de “cantus firmus” ou de tema parafraseado a *Motetes* de proporções mais alargadas e a algumas *Missas* em honra de Maria, nomeadamente no período renascentista. Quase não houve compositor que não se sentisse inspirado por este tema desde a belíssima “Ave Maria, Virgo serena” de Josquin Desprès, em que se cantam os diversos mistérios da vida de Maria na sua relação com o cristão, até às notáveis composições de Palestrina ou Vitória. Trata-se de um dos exemplos mais claros de uma teologia mariana predominantemente centrada na maternidade que, pouco depois, daria lugar a dimensões mais consentâneas com o humanismo renascentista. Vários compositores renascentistas se dedicaram à composição de obras baseadas neste texto e música, nomeadamente polifonistas como William Byrd, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luís de Vitoria ou o português D. Pedro de Cristo com uma *“Ave Maria” a 8 vozes*. A Vitória se atribui⁴ uma das composições mais conhecidas do repertório polifónico até

² Numa tradução livre: Ave Maria, autora da vida, que recuperando a salvação, tendo vencido a morte e esmagado a cabeça da serpente; para quem Eva se elevou, erguendo a cabeça que a soberba havia levantado. Tu que geraste o Filho de Deus vindo do céu e a quem o Espírito Santo inspirou. Salve, ó dulcíssima e amantíssima Mãe, que edificaste o que nasceu de ti e foi enviado ao mundo e a quem inspirou o Espírito de Deus.

³ “Santa Maria, Rainha do Céu, doce e piedosa; ó Mãe de Deus, roga por nós para que te vejamos com os eleitos”

⁴ A célebre *“Ave Maria”* de Vitoria não terá sido escrita por este compositor renascentista espanhol, mas por um autor do séc. XIX, ao estilo vitoriano, e terá sido deixada propositadamente ou por engano, por

para os coros amadores, constituída por uma “paráfrase” da melodia gregoriana que vai perpassando as diferentes vozes; por sua vez, a *Sancta Maria* adopta a homoritmia ternária, muito comum nos finais dos Motetes festivos, até que, na parte final – *Amen* – volta ao estilo contrapontístico. Palestrina, por sua vez, apresenta um significativo elenco de composições sobre esta antífona, onde adopta preferentemente o “cantus firmus”, nomeadamente nos motetes ao estilo “antigo”,⁵ e num contraponto mais elaborado.

Mudavam os tempos e o espírito humanista ditava então novas leis que orientavam para uma identificação de Maria com as dores e angústias da vida humana, inspirando poetas e compositores mais no sentido do “*Stabat Mater Dolorosa*” do que da saudação do anjo.⁶ Os ventos da Reforma exerciam também uma considerável influência neste campo, não admirando, por isso, que os períodos barroco e clássico nos ofereçam escassos e pouco significativos exemplos de obras sobre este tema. Na verdade, não temos então referências marianas de valor significativo, muito menos podemos ver a música da “*Ave Maria*”, na obra de autores barrocos tão significativos como Bach e Haendel, até porque a piedade mariana não tem o mesmo significado na teologia protestante, orientado para uma perspectiva pietista que levaria estes autores a tratar preferentemente os temas da Paixão de Cristo. Desta época, e entre os compositores católicos referimos apenas as obras de Giulio Caccini; já no período clássico, Mozart escreve um Canon “a capella” K 554 sobre a “*Ave Maria*” e Luigi Cherubini é também um autor digno de figurar no elenco de compositores que trataram esta antífona.

Só o período romântico voltaria a trazer à ribalta a importância desta invocação mariana, de Schubert a Franck, um interesse que haveria de perdurar até aos dias de hoje, passando por compositores como o próprio Igor Stravinskij.⁷ De Felix Mendelssohn-

Proske, possível autor da mesma e editor das obras de Vitoria, junto dos manuscritos do compositor avilense; posteriormente foi editada, por engano, pelo editor Pedrell, continuador da obra do anterior.

⁵ O “estilo antigo” consiste na utilização da melodia gregoriana das palavras “*Ave Maria*” como “cantus firmus” em notas mais longas servindo de referência para a elaboração das outras partes. Este “cantus firmus” pode passar pelas diversas vozes alternadamente, dando à composição uma tonalidade mais variada.

⁶ Note-se que esta mudança de paradigma devocional e teológico haveria de marcar a mentalidade ocidental mesmo no campo da liturgia e da teologia até aos dias de hoje, muito orientado para a dimensão redentora da Paixão e Morte de Jesus e menos para a Encarnação do Verbo de Deus, tema que permaneceu, apesar de tudo, na teologia e liturgia orientais. O Concílio Vaticano II e mesmo a sua reforma litúrgica haveriam de trazer algum equilíbrio a esta relação entre a encarnação e o acto redentor do Senhor e, por conseguinte a esta antífona mariana.

⁷ Não referimos aqui senão em nota alguns exemplos de “*Ave Maria*” que ficaram célebres e gozam dos favores do público e dos coros como a *Ave Maria* de Jacques Arcadelt que não é uma composição original, mas adaptação feita posteriormente por Ludwig Dietsch (1808-1865) de um madrigal de Arcadelt intitulado “*Nous voyons que les hommes*”; assim também a *Ave Maria* de Caccini parece ser adaptação de uma obra instrumental. Já no período romântico a célebre *Ave Maria* de Schubert não é mais que uma adaptação do texto mariano ao *Lied op 52, n. 6. “Ellen’s Gesang”*, com texto de Walter Scott onde as palavras “*Ave Maria*” aparecem apenas como invocação final; também a *Ave Maria* de Gounod consiste na adaptação do texto mariano a uma melodia instrumental com que Gounod comentou o Prelúdio n. 1 do *Cravo Bem Temperado* de Bach. O mesmo se pode dizer de uma versão da *Ave Maria* sobre a peça instrumental “*Intermezzo*” da ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni.

Bartholdy temos uma bela “*Ave Maria*” op 23, n. 2 para tenor solista, oito vozes solistas e coro a oito vozes, Órgão e Violoncelo, enquanto Johannes Brahms, em *Geistliche Chormusik*, op. 12, inclui uma *Ave Maria* para coro a quatro vozes mistas e Órgão e outra para a mesma formação vocal e orquestra; outros compositores românticos como, Franz Liszt, por várias vezes, Max Reger e César Franck também com mais que uma versão, abordaram-na em estilo simples “a capella” ou com acompanhamento das vozes, e mesmo compositores de ópera como Gaetano Donizetti, Pietro Mascagni e Ruggiero Leoncavallo lhe foram sensíveis. Também Giuseppe Verdi inclui nas suas *Quatro Peças Sacras* com que conclui a sua carreira de compositor, uma grande “*Ave Maria*” para coro misto, sobre uma escala enigmática.⁸ Um dos compositores mais sensíveis à música sacra e que já temos abordado a respeito de outros géneros musicais sacros e que não podia deixar de escrever uma *Ave Maria* é Anton Bruckner: uma primeira *Ave Maria* menos conhecida foi escrita em 1856, para soprano, contralto, coro e Órgão, e a segunda, composta em 1861, abre a série dos grandes *Motetes*: uma obra grandiosa para coro *a capella* que se estende até um âmbito de sete vozes.

Já no século XX, Maurice Ravel compõe uma *Ave Maria* op. 93, Gustav Holst escreve *Ave Maria*, op. 37 para coro duplo e orquestra, como também Zoltán Kodaly ou Heitor Villa-Lobos. Sergei Rachmaninoff escreve em língua eslava “*Bogoroditsye Dyevo*” op. 37, n. 6, e o mesmo faria mais tarde o compositor estoniano Arvo Pärt. Sobre o mesmo texto Igor Stravinskij escreveria também, dando a esta antífona um tom arcaico numa composição original “a capella”; mais tarde, em 1949, o próprio compositor adaptou lhe o texto latino da *Ave Maria* numa obra que corresponde à última expressão musical do seu regresso à igreja ortodoxa, depois de produzir obras da importância da *Missa* e da *Sinfonia dos Salmos*.

2. A *Ave Maria* no repertório musical sacro

Dos inúmeros exemplos que ao longo dos tempos demonstram a importância desta antífona para os compositores e de que acabámos de apontar alguns, fazemos uma seleção de umas quantas obras mais significativas, nomeadamente pela maior divulgação entre o grande público e que são, convenhamos, não só importantes do ponto de vista musical, mas também as que mais directamente chamam a atenção para este tema e para a devoção e sentido teológico e musical da figura da Virgem Maria.

2.1 A “*Ave Maria*” em canto gregoriano

⁸ Trata-se de uma escala proposta pela *Gazeta Musicale* que Verdi tomou como “cantus firmus” de um motete sobre a *Ave Maria*; aí, a mesma escala, em sentido ascendente e descendente, vai passando por todas as vozes, ao estilo antigo das obras “super voces musicales” de que é exemplo a *Missa “Hexacordale”* ou *Missa “Ut re mi fa sol la”* de Palestrina.

A antífona mariana com a saudação angélica foi revestida de música no repertório gregoriano com uma melodia altamente melismática, muito bela, num *Ofertório* para o IV Domingo do Advento onde a anunciação constitui o tema integrador da liturgia; mais tarde foram-lhe acrescentados os respectivos versículos que enquadram este texto no seu contexto da narrativa evangélica com o diálogo de Maria com o Arcanjo Gabriel. No entanto a *Ave Maria* gregoriana que habitualmente se canta e que foi motivo inspirador e estruturante para muitas composições posteriores é uma melodia meramente silábica estruturada a partir da entoação típica do I Modo.

1.

A -ve Ma-rí- a, * grá-ti- a pléna, Dóminus técum,
 benedícta tu in mu-li- é-ribus, et benedíctus frúctus vén-
 tris tú- i, Jésus. Sáncta Ma-rí- a, Máter Dé- i, óra pro
 nó-bis pecca-tóribus, nunc et in hó- ra mórtis nóstrae. Amen.

2.2 A “Ave Maria” de Tomás Luís de Vitória

S A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a
 A gra - ti - a ple - na, gra - ti - a
 T gra - ti - a ple - na,
 B gra - ti - a ple -

Mesmo não sendo, muito provavelmente, uma composição original do autor avilense, apresento-a aqui como exemplo paradigmático de uma paráfrase da melodia gregoriana anteriormente referida e com a qual se pode comparar. Por outro lado não deixa de ser um exemplo muito belo do estilo compositivo da renascença e uma das obras mais

executadas do repertório mariano. Na primeira parte, a melodia original, depois de uma entoação formada pela melodia gregoriana, vai progredindo com a utilização desse tema como referência em cada parte do texto, em estilo imitativo, vai progredindo pelas diferentes vozes.

Na segunda parte acontece mais ou menos a mesma coisa, mas a melodia gregoriana já serve mais de inspiração que de referência directa e é submetida ao esquema rítmico ternário mais festivo até ao “Amen” que retoma o estilo contrapontístico e um pouco mais elaborado, um “Amen” repetido [tal como na melodia gregoriana] mas prolongado do acorde anterior e serve como “nota pedal” à cadência plagal conclusiva. Podemos dizer que se trata de um caso em que uma versão mais ou menos “académica” e, como tal bem conseguida, se tornou num famoso motete que deu mais nome a Tomás Luís de Vitória que quase toda a sua magnífica música sacra.

2.3 A “Ave Maria” de Josquin Desprès

The image displays a musical score for Josquin Desprès' Ave Maria. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in a 3/2 time signature and includes the following lyrics: "A - ve Ma - ri - a, Gra - ti - a ple - ni - a, Gra - ti - a A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a." The Soprano part begins with a melodic line, while the other parts enter in a more rhythmic, imitative style. The score is marked with a tempo of "Allegretto" and a rehearsal mark [4 - C. 72].

O mais belo exemplo de composição sobre a Ave-Maria no âmbito da música renascentista, pese embora um certo primitivismo, que revela no seu modo de composição, é o que nos propõe o flamengo Josquin Desprès. Não se baseia na melodia gregoriana mas é de composição original embora com uma entoação que lembra as entoações do VIII modo.

O próprio texto não respeita a antífona original, mas trata-se de uma versão “tropada”, da saudação angélica tal como fazia parte dos devocionários flamengos pré-tridentinos. Aí se vai fazendo referência aos títulos de Maria bem como às festividades do calendário mariano que marcam diferentes etapas da vida de Maria [que aqui asinalamos a itálico]:

“Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Virgo serena. Ave cujus *conceptio* solemniter plena gaudio celestia terrestria nova replet laetitia; Ave cujus *nativitas* nostra fuit solemnitas; Ut lúifer lux oriens verum solem praeveniens; Ave pia humilitas, sine viru fecunditas, cujus *annuntiatio* nostra fuit salvatio. A segunda parte, em homorritmia ternária apresenta quase um novo motete com texto diferente também: “Ave vera virginitas immaculata castitas, cujus *purificatio* nostra fuit purgatio; Ave praeclara omnibus angelicis virtutibus, cujus fuit *assumptio* nostra glorificatio; O Mater Dei, memento mei. Amen”.⁹

Enquanto a primeira parte inicia com um *cânon* a duas vozes, à oitava, à medida que o tema avança vai-se adensando a textura contrapontística, com temas diferentes para as diferentes invocações, mesmo sem as elaboradas relações contrapontísticas de outras obras do autor e dos seus contemporâneos flamengos. A segunda parte continua no estilo imitativo e canónico, mas numa textura mais estreita, nomeadamente no *cânon* à oitava entre o soprano e o tenor. Termina com um belo tema em jeito de “coral” na invocação final “O Mater Dei”. É tão diferente da primeira que esta segunda parte é muitas vezes apresentada e executada como se se tratasse de um motete independente com o título “Ave, vera virginitas”. Esta obra vale em grande parte pela originalidade do seu texto e pela beleza dos seus temas que anunciam já muitos dos procedimentos contrapontísticos da polifonia posterior. Não é por acaso que Josquin é considerado por muitos o maior compositor renascentista, nomeadamente pelo carácter inovador da sua música depois um pouco simplificada pelos ditames da liturgia romana, nomeadamente no que toca à compreensão do texto, problema, aliás, que nesta obra não encontramos ainda.

2.4 A “Ave Maria” em Giovanni Pierluigi da Palestrina

Propositadamente acabo de escrever “em” e não “de” porque são muitas as versões desta antífona na produção musical do compositor romano. Só por isso o insiro aqui porque cada um dos exemplos é uma obra-prima, percorrendo as diferentes fases do seu estilo de composição na forma do Motete a que esta obedece também. Aponto, apenas a título de curiosidade um exemplo do tratamento da Ave Maria a partir do canto gregoriano, sempre inspirador deste mestre da polifonia e num dos exemplos do chamado “estilo” antigo, ou seja quando o tema é utilizado como “cantus firmus” e assim mais facilmente se pode identificar.

⁹ Numa tradução aproximativa: “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco; Virgem serena, Ave, tu cuja conceição deu uma grande e nova alegria à terra e ao céu; Ave, tu cujo nascimento foi a nossa grandeza; para que brilhasse como verdadeira luz o autêntico Oriente; Ave, tu, piedosa humildade que concebeste sem a acção do homem; cuja anunciação foi a nossa salvação”. “Ave, verdadeira virgindade, castidade sem mancha, cuja purificação lavou os nossos pecados; Ave, tu que és mais brilhante que todas as virtudes angélicas e cuja assunção foi a nossa glorificação; Lembra-te de mim, ó Mãe de Deus. Amen”

de diverso tipo e conhecemos-lhe várias *Ave-Maria* de entre as quais uma que vem gozando dos favores dos coros nos últimos tempos. Sobre o sentimento, um tanto romântico, com que Liszt vê a música religiosa encontrei uma citação que vale a pena transcrever: “Pode-se dizer que a música é essencialmente religiosa e, como a alma humana, naturalmente cristã. E, à medida em que se une à palavra, que mais legítimo emprego haverá da sua energia que cantar o homem a Deus e, assim, servir de ponto de encontro entre os dois mundos, o finito e o infinito? A música é a única arte que continua no Paraíso”. Por isso indicamos, de entre outras, esta como exemplo até de uma abordagem um pouco mais avançada e actualizada da música sacra num tempo em que o movimento ceciliano se pautava por um revivalismo que haveria de fazer recuar muito no tempo apesar de trazer surpresas como a já referida *Ave Maria* de Vitória... Ao contrário de outras do mesmo autor, não se trata, neste caso, de uma obra contrapon-tística, mas de uma composição homorrítmica, onde a harmonia nos oferece uma textura e densidade particularmente expressivas e um equilíbrio exemplar com o significado das diferentes frases do texto.

Andante pietoso. M.M. ♩ = 104. *p*

Sopran. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -
 Alt. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -
 Tenor. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -
 Baß. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple -

Orgel. *p dolce*

na, Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu - in mu - li - e - ri -
 na, Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu - in mu - li - e - ri -
 na, Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu - in mu - li - e - ri -
 na, Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu - in mu - li - e - ri -

2.6 A “Ave Maria” op. 23, n. 2 de Felix Mendelssohn-Bartholdy

A rara beleza desta obra grandiosa de Mendelssohn justifica a sua apresentação aqui, mas ela conta também como um dos exemplos mais notáveis do tratamento musical

dos seus *Motetes* que aqui nos ocupa. Trata-se de um exemplo particularmente expressivo no contexto da obra e da sensibilidade do compositor, onde se alia uma profunda contenção a uma grande expressividade e utilização dos recursos da música romântica e particularmente da música coral com o alargar da extensão das vozes quer do numero de elementos que constituem o coro a partir dos exageros propostos por Hector Berlioz.

Estamos perante uma obra cuja dificuldade e grandeza podem iludir um pouco os mais incautos já que um olhar superficial pela partitura poderá indiciar algo bem mais fácil do que realmente é. Por isso não são poucos os que efectivamente interpretam como deve ser esta obra de Bruckner.

Na prática, está escrita para dois coros, mesmo que apareçam misturados na partitura em quatro pautas, um pouco ao jeito de Palestrina que disfarça a policoralidade na forma como estrutura a partitura e depois distribui as diversas intervenções das vozes, como acontece na *Missa Papae Marcelli*. Inicia com uma invocação ou aclamação em que a voz superior canta a verdadeira melodia e as outras vozes agudas servem de acompanhamento, processo que se repete a seguir com as vozes inferiores. A transcrição que segue ajuda a compreender melhor a verdadeira estrutura da obra

Sopran
(c¹ - a²)

Alt I
(h - f²)

Alt II
(h - d²)

Tenor I
(f - g¹)

Tenor II
(e - f¹)

Baß I
(B - d¹)

Baß II
(F - f)

p *3* *5*

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum.
Hail, blessed Mar - y, full of com - pas - sion; God has been with you.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum.
Hail, blessed Mar - y, full of com - pas - sion; God has been with you.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum.
Hail, blessed Mar - y, full of com - pas - sion; God has been with you.

7 *f* 9 11

Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus
You are blest a-mong all women ev-ry-where,

Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus
You are blest a-mong all women ev-ry-where,

Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus
You are blest a-mong all women ev-ry-where

pp et be-ne-di-ctus fru-ctus ventris
and blest is he who came forth from your

pp et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris
and blest is he who came forth from your

pp et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris
and blest is he who came forth from your

pp et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris
and blest is he who came forth from your

À palavra “Jesus” com que termina a primeira parte, o Coro vai alargando até sete vezes reais e assim inicia a segunda parte: *Sancta Maria*. Num estilo quase veneziano, com coros numa “homoritmia concitata” ou coros batentes, reserva a parte mais expressiva para “nunc et in hora mortis nostrae” com o Coro a descer às regiões mais graves para depois novamente subir quando repete “Santa Maria” concluindo num verdadeiro estilo renascentista, quer com o retardo ornamentado da cadência quer com a “conferma” da cadência plagal: IV-I. Uma concessão à tradição que não encontraríamos em Liszt...¹⁰

2.8 A “Ave Maria” de César Franck

Tal como Anton Bruckner, também o belga, naturalizado francês, César Franck pautou a sua vida por uma enorme simplicidade, aliada a uma singular competência para a composição. Tendo bordado todos os géneros musicais tem um lugar especial no campo da música sacra nomeadamente por alguns motetes de inegável valor e simplicidade ao lado de uma produção para Órgão de primeira qualidade. Entre várias “Ave-Maria” que escreveu, pontifica a op. 62 pela simplicidade de escrita e compreensão ao lado de uma requintada harmonia como é próprio do seu autor e uma presença quase obsessiva da imitação canónica. Num simples acompanhamento para Órgão ou Harmónio, desenha-se uma tão clara trama polifónica que qualquer director de coro mais ou menos habilitado pode daí retirar com proveito uma versão para quatro vozes, como aliás alguns já têm feito. Em qualquer obra de César Franck, por mais simples que seja, como esta para uma Voz e Órgão (depois com algumas versões mais alargadas), há uma

¹⁰ Note-se que o crescendo que Bruckner propõe na execução da cadência plagal haveria de afectar negativamente toda a música sacra renascentista, ceciliana, etc. não se ouvindo uma cadência plagal sem este crescendo que é apenas romântico e se deve evitar absolutamente nos outros casos.

musicalidade, uma expressividade e uma união, diríamos, que tal como acontece com outras obras sacras do mesmo autor, lhe justificam o tipo de “*pater seraphicus*” com que os discípulos o designavam, fosse qual fosse a intenção.

The image shows a musical score for 'Ave Maria' by Gabriel Fauré. It is divided into two systems. The first system includes a Soprano Solo part (Sopranosolo) and an Organ part (Orgel). The Soprano Solo part begins with the tempo marking 'Lento' and the dynamic 'p'. The Organ part also starts with 'Lento' and 'p'. The lyrics 'A - ve Ma -' are written under the Soprano Solo part. The second system continues the Soprano Solo part with the lyrics 'ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne -'. The tempo marking 'Lento' is still present, but there are markings for 'poco rit.' and 'a tempo' above the Soprano Solo part. The Organ part continues with 'pp' (pianissimo) dynamics.

A segunda parte – *Sancta Maria* – escrita em tonalidade maior, desenvolve-se com uma estrutura canónica que lembra outras obras nomeadamente o “*Panis Angélicus*”. Talvez não tão conhecida entre nós como outras obras do género, merecerá uma maior atenção dos melómanos e dos cultores da música sacra tão marcados por outras obras de menos valor e sobretudo menos adequadas à liturgia.

2.9 A “Ave Maria” de Gabriel Fauré

The image shows a musical score for 'Ave Maria' by Gabriel Fauré. It features a voice part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante molto moderato' with a metronome marking of 76. The mood is 'Dolce'. The lyrics 'A - ve - Ma - ri - a gra -' are written under the voice part. The piano accompaniment starts with a dynamic of 'p e legato'.

A razão de apresentar aqui esta obracinha de Fauré prende-se, tal como a anterior, com o facto de ela representar uma forma de composição que alia uma enorme simplicidade a uma inquestionável qualidade. Tal como em outras mais elaboradas, aqui encontramos muitas das características do compositor que não precisa de se travestir de pseudo-litúrgico ou ceciliano para compor música de qualidade e sabor sacro como provou por várias vezes nomeadamente com o seu inconfundível *Requiem*. Pode-se fazer boa música e simples, para voz e Órgão. Fauré diz como se pode fazer. Compare-

se esta com tantas outras “ave-marias” que se cantaram nos primeiros anos do séc. XX com a pretensão de ser verdadeira música sacra.

2.10 A Ave Maria de Igor Stravinskij

Não deixará de causar alguma estranheza conhecermos uma *Ave Maria* deste compositor gozando de grande popularidade entre os coros mais capazes, uma obra com que o compositor revisita o estilo homofónico mas particularmente livre da música ortodoxa russa para a qual se volta no final da vida escrevendo várias obras sacras ou de pendor religioso.

The image displays a musical score for the Ave Maria by Igor Stravinsky. It is arranged for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. The vocal parts are homophonic, with each voice part having its own line of music. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation. The lyrics are in Latin: "Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, ple-na, Do-mi-nus te-cum be-ne-dic-ta tu in mu-li-eribus, ple-na, Do-mi-nus te-cum be-ne-dic-ta tu in mu-li-eribus." The score is divided into two systems, with the first system containing the vocal entries and the second system containing the piano accompaniment and the vocal parts continuing. The tempo marking is "♩ = 72".

Estruturada de forma claramente homorrítmica, e numa repetição do motivo inicial que não impede o autor de fazer cantar as vozes no contexto de uma harmonia “neo-modal” e com algumas liberdades que dão à obra essa dimensão de intemporalidade que caracteriza também os coros ortodoxos. Mesmo que se trate da adaptação do texto latino a uma versão anterior em língua eslava, o resultado é particularmente feliz na relação entre texto e música como se pode ver no excerto apresentado de seguida.

Tendo em conta o contexto em que esta obra foi composta e a sua relação com a tradição da música sacra ortodoxa russa, seria de evitar uma interpretação particularmente seca desta obra, afastando-a do estilo orquestral e de outras obras do seu autor. Pelo facto de ser Stravinskij não deixa de ser música sacra como acontece com outras obras do mesmo género e do mesmo autor.

3. Conclusão

O desenvolvimento do culto mariano representado no repertório musical reflecte a importância de algumas etapas e o sentido de alguns mistérios da vida de Maria, completados por uma relação estreita com alguns lugares que a história ou a lenda foram transformando em outros tantos centros de peregrinação ou focos de devoção: desde a invocação de *Santa Maria Maior* no Esquilino romano à veneração de Maria em muitos santuários e capelas espalhados pelo mundo, o nome de Maria vem progressivamente associado a espaços que, em si mesmos, se tornaram inspiradores para o canto e a poesia. A celebração dos mistérios da vida de Maria, da Natividade, Maternidade, Conceição Imaculada até à Assunção, antes chamada Dormição, ou "*Transitus Mariae*" (séc. III-IV), marcam o calendário litúrgico e, em termos marianos, o compasso do tempo em cada ano que passa. Os textos escriturísticos, canónicos ou apócrifos, o repertório homilético dos antigos Padres da Igreja, o património eucológico (orações), os prefácios, hinos, tropos, sequências, e tantos outros textos que povoam os livros devocionais, celebram de formas diversas os méritos e louvores de Maria com uma expressão poética e uma riqueza vocabular que nos deixam espantados perante uma maior frieza e racionalidade dos dias de hoje. Não admira, por isso, que também os compositores tenham sido sensíveis à ternura que dimana da figura de Maria Santíssima e do seu lugar na redenção da humanidade. Esta teologia no feminino que Maria nos proporciona encontra na arte musical talvez uma das suas melhores expressões sobretudo num tempo em que a figura de Maria não gozava da importância teológica que, hoje em dia, lhe conferimos. Foram afinal os compositores que, aliados a um particular "sensus fidei" estimularam, mais uma vez a reflexão teológica, enriquecendo, ao mesmo tempo, a arte musical com algumas das suas obras-primas. "Aliás, foi já a própria devoção popular à Virgem Maria, particularmente na invocação de Mãe de Deus, que levou os Padres do Concílio de Éfeso a proclamar solenemente a maternidade divina de Maria como consequência imediata da afirmação da unidade de pessoa em Jesus Cristo, como foi a devoção popular e a prática litúrgica que levaram, mais tarde, à definição de outros dogmas marianos como a Imaculada Conceição e a Assunção: é sempre a devoção popular que se adianta e estimula a reflexão teológica (...) A música em honra de Maria define, assim, os termos da caminhada histórica ao nível da religiosidade popular, da liturgia e da própria teologia sobre a Mãe de Deus. Essa música torna-se porta-voz da própria teologia, sublinhando ora este ora aquele aspecto em função das incidências da reflexão teológica ou da vitalidade da devoção popular. Daí o diversificado tratamento musical dos textos marianos, ora sublinhando a exaltação das virtudes de Maria, ora suplicando, pelo contrário, a sua intervenção ou a sua compreensão para a vida do compositor ou da comunidade que ele representa".¹¹

¹¹ JORGE ALVES BARBOSA, conferência citada.