

# O STABAT MATER

## A DIMENSÃO DRAMÁTICA DA DEVOÇÃO E DA FÉ

Por Jorge Alves Barbosa

“Verdadeiramente, ó santa Mãe, uma espada traspassou tua alma. Aliás, somente traspassando-a, penetraria na carne do Filho. De facto, visto que o teu Jesus – de todos certamente, mas especialmente teu – a lança cruel, abrindo-lhe o lado sem poupar um morto, não atingiu a alma dele, mas ela traspassou a tua alma. A alma dele já ali não estava; a tua, porém, não podia ser arrancada dali. Por isso, a violência da dor penetrou em tua alma e nós te proclamamos, com justiça, mais do que mártir, porque a compaixão ultrapassou a dor da paixão corporal”.<sup>1</sup> Estas palavras colocam-nos no ambiente que marca uma das formas musicais do repertório litúrgico que granjearam maior popularidade. O *Stabat Mater*, é uma daquelas músicas que, juntamente com obras marcantes da História da Música, como a *Missa “Papae Marcelli”* de Palestrina, o *“Messias”* de Haendel ou o *“Ave Verum corpus”* de Mozart, saem do panorama normal dos melómanos para se tornarem verdadeiros exemplos de uma certa democratização da arte musical ao ponto de não ser preciso ser músico ou mesmo conhecer as obras para se falar delas. Está neste caso o *Stabat Mater* de Pergolesi, uma entre centenas de outras obras musicais sob o tema das dores de Maria, cantadas desde a alta Idade Média e proclamadas por poetas e oradores.

### 1. A Sequência “*Stabat Mater dolorosa*”

“*Stabat Mater*” são as primeiras palavras da Sequência litúrgica “*Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa*”<sup>2</sup> (Chorando, de pé, junto da cruz, estava a mãe, dominada pela dor”), um poema que marcou os tempos medievais, nomeadamente a partir do séc. XIV, sendo depois suprimida pela reforma litúrgica tridentina, Mais tarde, em 1727, foi recuperada pelo Papa Bento XIII para a festa litúrgica de Nossa Senhora das Dores (15 de Setembro) constando actualmente como Hino da *Liturgia das Horas* para a mesma festa. Originalmente era um “planctus” de atribuição quase certa ao frade franciscano Jacopone da Todi (1228-1306), já que se situa claramente dentro do espírito devocional franciscano, embora seja também atribuída ao Papa Inocêncio III, ou ao também franciscano São Boaventura, ao próprio S.

---

<sup>1</sup> SÃO BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermão no Domingo da semana da Assunção*, Séc. XII.

<sup>2</sup> A Sequência é um poema / música próprio do gregoriano tardio, de ressonâncias populares que surge da necessidade de memorizar os melismas do *Alleluia* tal como acontecera com os tropos dos Kyrie. Tornaram-se muito populares como dimensão local da liturgia e foram produzidas às centenas até que uma duvidosa teologia de algumas levou à sua quase total supressão no Concílio de Trento.

Bernardo de Claraval,<sup>3</sup> e outros e terá sido composto entre os anos de 1302-1306. Primeiramente usada apenas no âmbito da devoção privada, tornando-se particularmente popular nos finais do séc. XIV, veio a ser introduzida na liturgia, sendo a primeira referência litúrgica ao *Stabat Mater* testemunhada pelo chamado *Breviário de Arezzo*, manuscrito de 1417.

Esta sequência é formada por um poema de 20 estrofes<sup>4</sup> de três versos onde se exprimem as dores de Maria, de pé, junto da cruz de Cristo, tal como no-la descreve a cena do Calvário no Evangelho de S. João, mas recuperando alguns temas dos outros evangelistas como o da “espada de dor que atravessa a alma de Maria” em Lc 2, 35. Tal como acontece com os crentes, nomeadamente no contexto de um devocionismo marcado pela contemplação das dores de Cristo e de Maria, no âmbito de uma espiritualidade centrada na dimensão mais cruenta da Paixão do Senhor, o que mais tocou, aos longo dos tempos, o coração dos compositores foi o sentimento de dor que assalta o coração do homem na contemplação das dores de Maria – “Qual o homem que não choraria ao ver a Virgem Maria envolta em tão grande dor?” – deixando de lado aquela imagem de Maria envolta numa certa heroicidade, ou num quase estoicismo, com que o texto joanino no-la apresenta. Aliás não está longe desta imagem de dor o papel desempenhado por Maria no contexto da Paixão nomeadamente nas populares “Procissões de Passos” e particularmente a pungente cena ou encenação do “Encontro” de Maria com Jesus a caminho do Calvário, o que dá origem também à devoção popular às sete dores de Maria.

Tratado musicalmente desde os tempos medievais, numa versão gregoriana, que remonta ao século XIII, foi mais tarde reconstituído com a melodia mais simples em forma de hino (a mesma melodia para todas as estrofes) que se encontra abaixo, pelo monge beneditino Dom Fontaine, e integrada no *Gradual* de 1908; esta melodia haveria de se popularizar bastante e ser utilizada por diferentes compositores como Franz Liszt na sua obra *Via Crucis* ou mesmo no *Oratório “Christus”*. O poema da sequência *Stabat Mater* haveria não só de inspirar outros poemas paralelos como o *Stabat Mater speciosa* (para o Natal) mas sobretudo de sensibilizar compositores de todos os tempos e estilos: polifonistas como Palestrina ou Orlando di Lasso; compositores do barroco como Vivaldi, Domenico Scarlatti e Pergolesi, entre outros; clássicos como Bocherini, Haydn e Mozart, românticos como Rossini, Schubert, Liszt e Dvorak; compositores mais recentes como Zoltán Kodály, Karol Szymanowski, Francis Poulenc e

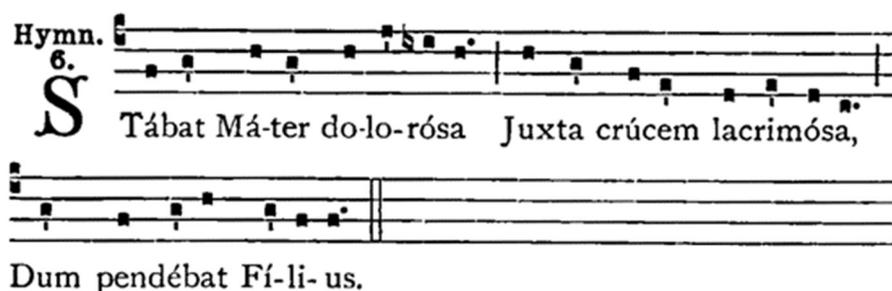
---

<sup>3</sup> Uma leitura atenta do Sermão já citado de São Bernardo de Claraval pode não provar com certeza que se trata do mesmo autor, mas uma coisa parece significar: há uma mútua influência dada a semelhança dos temas, mesmo que ambos tenham como referência as mesmas passagens da Sagrada Escritura: o Tema da espada que une os Evangelhos de João e Lucas é muito claro nos dois casos

<sup>4</sup> Não há uma versão fixa do texto, mas algumas variantes que podem surpreender o ouvinte ou analista de uma partitura. A mais utilizada hoje em dia é a chamada versão “vaticana” com algumas diferenças nomeadamente a estrofe 19 totalmente diferente que diz: “*Christe cum sit hinc exire, Da per matrem me venire ad palmam victoriae*” (Ó Cristo, quando eu daqui partir, faz com que Maria me venha conduzir à palma da vitória”; ao contrário, da mais ouvida nos tradicionais “Stabat” que diz: “Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, confoveri gratia” (Proteja-me a cruz de Cristo, a sua morte me defenda e a sua graça me converta). Recordo-me perfeitamente de ter cantado em miúdo, no Seminário Menor, um *Stabat* de A. Antonelli com o citado texto vaticano.

Krzysztof Penderecki, isto para citarmos apenas os mais importantes e mais conhecidos de entre uma lista de obras que ultrapassará as seiscentas.<sup>5</sup>

Hymn.  
6.  
**S** Tábát Má-ter do-lo-rósa Juxta crúcem lacrimósa,  
Dum pendébat Fí-li- us.



## 2. O Texto da Sequência “Stabat Mater”

Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, a atribuição do texto do *Stabat Mater* não é totalmente segura tal como não o é o seu conteúdo, já que existem algumas variantes consideráveis entre as diferentes recensões do mesmo. Serve-nos como referência o texto chamado vaticano assumido para a versão litúrgica por vezes bastante distante do que escutamos nas diferentes versões musicais. A referência histórica para o poema é a da *Analecta hymnica mediiaevi*, um trabalho resultante do estudo comparativo das diferentes versões mais antigas. Formado, como se disse por 20 estrofes de três versos podemos estruturar o texto em duas partes: I – “Stabat Mater”... até “dum emisit spiritum” a que podemos chamar *narrativa* pois o poeta contempla a cena da Paixão, e II – “Eia, Mater fons amoris” ... até “paradisi gloria” a que podemos chamar *suplicante* pois o poeta dirige-se agora a Maria

### I

Stabat mater dolorosa  
juxta Crucem lacrimosa,  
dum pendeat Filius.

Cuius animam gementem,  
contristatam et dolentem  
pertransivit gladius.

Estava a mãe dolorosa  
junto da cruz, lacrimosa,  
enquanto o Filho pendia.

Com sua alma agoniada  
Pela dor despedaçada  
ferida por uma espada.

---

<sup>5</sup> Entre os compositores poder-se-ão contar os portugueses Pedro de Escobar, António Carreira, Estêvão de Brito, João Rodrigues Esteves, José Joaquim dos Santos, Joaquim Casimiro Júnior, João José Baldi, Frederico de Freitas, Manuel Ferreira de Faria e Joaquim Gonçalves dos Santos que o inclui na sua *Paixão Segundo São Lucas*, escrita à maneira da homónima de K. Penderecki.

O quam tristis et afflicta  
fuit illa benedicta,  
mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat,  
pia Mater, dum videbat  
nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,  
matrem Christi si videret  
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari  
Christi Matrem contemplari  
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis  
vidit Iesum in tormentis,  
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem Natum  
moriendo desolatum,  
dum emisit spiritum.

## II

Eia, Mater, fons amoris  
me sentire vim doloris  
fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum  
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide.

Tui Nati vulnerati,  
tam dignati pro me pati,  
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,  
crucifixo condolere,  
donec ego vixero.

Oh! Quão triste e quão aflita  
entre todas, Mãe bendita,  
vendo o Filho envolto em dor.

Ela sofrendo tremia,  
enquanto como Mãe sentia  
as penas do Filho seu!

Que homem não choraria  
ao ver a Mãe de Jesus  
em tão grande suplício?

Quem haverá que resista  
se a Mãe assim se contrista  
padecendo com seu Filho?

Por culpa de sua gente  
Viu seu Jesus inocente  
Ao flagelo submetido:

Vê agora o seu amado  
pelo Pai abandonado,  
entregando seu espírito.

Faz, ó Mãe, fonte de amor  
que eu sinta o espinho da dor  
para contigo chorar:

Faz arder meu coração  
como Cristo na paixão  
p'ra lhe poder agradecer.

Ó Santa Mãe faz-me isto:  
que eu traga as chagas de Cristo  
gravadas no coração:

Do teu Filho que por mim  
se entrega à morte assim,  
divide as penas comigo.

Dá-me que enquanto viver  
com Cristo possa sofrer  
e possa chorar contigo.

Juxta Crucem tecum stare,  
et me tibi sociare  
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
mihi iam non sis amara,  
fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,  
passionis fac consortem,  
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,  
fac me Cruce inebriari,  
et cruore Filii.

Inflamatus et accensus,  
per te, Virgo, sim defensus  
in die iudicii.

Christe, cum sit hinc exire,  
da per Matrem me venire  
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,  
fac, ut animae donetur  
paradisi gloria. Amen.

Junto à cruz eu quero estar  
quero o meu pranto juntar  
às lágrimas que tu derramas.

Virgem, que às virgens preclara,  
não sejas comigo avara  
deixa-me chorar contigo.

Que eu traga de Cristo a morte,  
que a sua Paixão suporte,  
acolhendo suas chagas .

Por elas seja eu ferido,  
pela Cruz inebriado,  
pelo sangue de teu Filho!

No Julgamento consegue  
que às chamas não seja entregue  
quem por ti é defendido.

Quando do mundo eu partir  
faz-me ó Cristo conseguir,  
por tua Mãe a vitória.

Quando meu corpo morrer  
possa a alma merecer  
do Reino Celeste, a glória. Amén.

### 3. A Música do *Stabat Mater*

#### 3.1 O *Stabat Mater* na melodia gregoriana original

VI

1. Sta- bat ma-ter do- lo- ró-sa iuxta cru- cem lacri- mó- sa,  
cum pendé- bat Fí- li- us. 2. Cu- ius á- nimam geméntem, con-  
sterná- tam et do- léntem pertransí- vit glá- di- us. 3. O quam  
tristis et afflícta fu- it il- la bene- dícta ma- ter U- ni- gé-

### 3.2 O Stabat Mater de Palestrina

O estilo polifónico renascentista é representado pelo *Stabat Mater* de Palestrina, para dois coros a quatro vozes, num estilo próximo do *responsorial* muito do agrado de outros polifonistas coevos como Ingegneri e Vitoria. Como se pode ver, os dois coros vão dialogando com os diferentes versos do poema seguindo um pouco a estrutura da versão gregoriana. Palestrina é o único compositor que respeita a estrutura do poema em duas partes, ao mesmo tempo que vai alternando os coros com a utilização simultânea dos dois coros em algumas passagens, nomeadamente nos finais de cada parte e em momentos mais marcantes do texto como “*O quam tristis et afflicta*”, “*Nati poenas incliti*”, “*Sancta Mater istud agas*”.

The image displays two systems of musical notation for the Stabat Mater by Palestrina, arranged for two choirs of four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system covers the first two lines of the score, and the second system covers the next two lines, starting at measure 9. The lyrics are in Latin and are written below the corresponding vocal staves.

**System 1:**

- Line 1:** Sopranos: Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa dum pen-de - bat; Altos: Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa dum pen-de - bat; Tenors: Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa dum pen-de - bat; Basses: Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa dum pen-de - bat.
- Line 2:** Sopranos: lux - ta cru - cem la - cry - mo - sa; Altos: lux - ta cru - cem la - cry - mo - sa; Tenors: lux - ta cru - cem la - cry - mo - sa; Basses: lux - ta cru - cem la - cry - mo - sa.

**System 2 (starting at measure 9):**

- Line 3:** Sopranos: fi - li - us,; Altos: fi - li - us,; Tenors: fi - li - us,; Basses: fi - li - us,.
- Line 4:** Sopranos: cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - sta - tam et do - len - tem; Altos: cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - sta - tam et do - len - tem, et do - len - tem; Tenors: cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - sta - tam et do - len - tem; Basses: cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - sta - tam et do - len - tem.

### 3.3 O Stabat Mater de Pergolesi

Seria, no entanto, o período barroco e o estilo de melodia acompanhada ou arioso o que melhor se prestaria para cantar as dores de Maria e por isso não admira que encontremos neste período o maior número de compositores que se dedicaram a tal poema. É nesse contexto que se encontra um dos exemplos mais célebres do *Stabat Mater*, precisamente o do italiano Giambatista Pergolesi.

The image shows a musical score for the beginning of the *Stabat Mater* by Pergolesi. The tempo is marked "Grave". The score includes parts for Soprano and Alto (both marked "Chor ad lib.") and a piano accompaniment for strings and continuo. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The piano part begins with a "dolce" marking and features a prominent bass line with eighth-note patterns. The vocal parts are mostly rests in the first few measures. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 8, and 12 indicated. The piano part includes dynamic markings such as "dolce", "più dolce", and "forte".

"Tomando a religião como fonte de experiência emotiva onde a divindade se revela através da tensão e plenitude de sentimentos" o *Stabat Mater* de Pergolesi prefigura uma visão que o romantismo haveria mais tarde de aprofundar. Mas para este autor, a composição do *Stabat Mater* representa a expressão do seu modo de estar perante a vida e perante a morte. Efectivamente é no final de uma curta vida, de 26 anos apenas, que Pergolesi, depois de ter saboreado algumas efémeras alegrias, depois de ter feito sorrir o mundo de então e o futuro com a composição de óperas como "*O frade enamorado*" ou "*A Criada-Patroa*", olha para a Cruz, e, no Calvário despido encontra apenas Maria e seu pranto. A este pranto de Maria se

associa o compositor assumindo-o como lamento de alguém que se sente abandonado pela sorte e mesmo pela vida, alguém que se descobre isolado do mundo e, em vez de buscar a comunhão com os outros, se deixa ficar só sem sequer pensar que há outros que no mundo estão tanto ou mais abandonados que ele. A simplicidade da versão pergolesiana do Stabat é notória: uma pequena orquestra de cordas com o Baixo Contínuo de Cravo e Órgão acompanha um duo de solistas (Soprano e Alto) – ou um Coro conforme algumas versões – que cantam ora em *duetto* ora a *solo*. Predomina o estilo arioso, bastante inovador para a época em que a simplicidade da melodia, marcada por intervalos amentados, e uma harmonia que explora as possibilidades da dissonância então toleradas, tomavam o lugar das elaboradas polifonias, onde um estilo mais simples e acessível suplanta as elaboradas e virtuosísticas Áreas dos famosos “castrati” que dominavam os gostos operísticos de então. Uma sequência de Árias de carácter diferente é interrompida apenas por dois pequenos trechos de sabor arcaico e contrapontístico em “*Fac ut ardeat cor meum*” e no “*Amen*” com que a obra termina. Um sentimento profundamente doloroso é impresso no ouvinte por alguns processos estilísticos como *sin copas* e *contratemp os*, intervalos diminutos de quinta e sétima e por um emprego obsessivo da cadência Interrompida que aqui melhor justificaria a designação italiana de “*cadência de engano*”.

### 3.4 O Stabat Mater de Rossini

Gioachino Rossini conta entre os “pecados de velhice” de que pede perdão a Deus com a sua *Petite Messe Solennelle*, o de ter escrito um *Stabat Mater* no mais puro estilo operístico de que é exemplo paradigmático a Ária “*Cujus animam gementem*”, uma obra que escandalizou meio mundo, nomeadamente aqueles que consideravam a Sequência como meramente litúrgica, pelo que esta obra não se poderia enquadrar nesse contexto.

The image shows a page of a musical score for the beginning of Rossini's *Stabat Mater*. The tempo is marked "Allegro maestoso". The score is written for Organ (ORGUE) and a basso continuo part. The organ part is in the upper staves, and the basso continuo is in the lower staves. The music is in a minor key and 3/4 time. The organ part features a prominent melodic line with a descending interval of a fifth, characteristic of the "cadência de engano". The basso continuo part provides a harmonic foundation with a steady rhythm. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo), and a section marked *rit.* (ritardando). The organ part is marked "ORGUE" and the basso continuo part is marked "Bdo. ff".

Trata-se, mesmo assim, de uma obra-prima no seu género, famosíssima e frequentemente interpretada, mesmo que de proporções quase gigantescas onde se alternam Coros, Árias para diversos solistas, Duetos, para concluir em “*Quando corpus morietur*” no mais puro estilo *a capella* seguido de uma grandiosa *Fuga*, no Final, em que utiliza o texto “*In sempiterna saecula. Amen*”, no mais perfeito estilo tradicional. Não falta uma adesão forte e sincera ao sentido dramático do texto, mesmo que a exuberância solística por vezes possa suplantar o recolhimento e drama que o poema procura inspirar. Como bem gosta de explorar o marketing discográfico, esta obra recorda e evoca musicalmente muitas das representações plásticas da cena do Calvário, desde a célebre *Pietà* de Miguel Ângelo às representações de Maria junto à cruz ou com o Filho morto nos braços, em pintores como Rubens, Charles Le Brun, Annibale Carracci, Giovanni Bellini, Van Gogh e outros.

### 3.5 O *Stabat Mater* de Antonin Dvorak

Muito provavelmente a obra mais grandiosa sobre este tema seja a de Antonin Dvorak que também representa a mais conhecida obra sacra do seu autor, e uma expressão musical de fé numa época particularmente trágica da sua vida em que perdeu os seus três filhos, em circunstâncias trágicas também. Essa experiência trágica, mas religiosamente profunda, marca não só a linguagem musical do *Stabat Mater*, mas também a própria estrutura da composição orientada no sentido de uma resignação perante a tragicidade da Paixão de Cristo e da sua própria vida e a esperança que renasce no final. Como escreve Tess Crebbyn, “trata-se de uma obra profundamente comovente, provávelmente muito mais do que qualquer outra obra com o mesmo nome, dado estar marcada pela dor do próprio compositor, não porque a dor marque o carácter da obra, mas porque permanece como um pano de fundo continuamente presente. Especialmente marcante é o prelúdio wagneriano que dura mais de cinco minutos. A obra inicia com a tranquilidade das notas longas a que se vão progressivamente ajuntando outras mais breves até formarem uma melodia descendente ligada ao sentido trágico, enquanto a orquestra vai ganhando cada vez mais força e a melodia se torna cada vez mais intensa”.<sup>6</sup>

Trata-se de uma composição que se afirma pela expressividade dos seus coros, por uma orquestração brilhante, como é próprio do compositor, mas também muito próxima do cromatismo wagneriano, tendo com o elemento central um elemento que marca, por assim dizer, a confiança de Dvorak na Virgem Maria e a sua leitura de crente face aos acontecimentos trágicos da sua vida pessoal. O tema “*Eia, mater, fons amoris*”.

---

<sup>6</sup> TESS CREBBYN, *Dvorak and his Stabat Mater op. 58, a Choral Masterpiece*





Cruz”. Maria é a Senhora das Dores, a “Mater Dolorosa” precisamente na medida em que se une à dor de seu Filho, mas ainda mais na medida em que no sofrimento dele vê espelhado o sofrimento humano e também a responsabilidade humana pelo sofrimento de Jesus. Maria sofre, assim, porque os cristãos seus filhos fazem sofrer o seu filho Jesus, numa dualidade de sofrimento que torna mais profunda ainda a sua relação com a Paixão de Jesus e com o seu acto redentor. Com seu gesto maternal, Maria convida cada cristão a assumir a solidariedade com os outros seus irmãos que sofrem, ao mesmo tempo que nos mostra que a “palma da vitória” que lhe pedimos “quando o corpo morrer” se consegue precisamente percorrendo o caminho da participação no sofrimento de Jesus e dos outros cristãos. Assim, cada um de nós tem uma participação no acto redentor da humanidade, realizando desta forma uma das mais profundas dimensões do mistério da Igreja.

Foi esta dimensão espiritual, implicado todos e cada homem, que esteve e está presente nas diferentes formas de abordagem musical do texto do “*Stabat Mater*”, na medida em que o compositor se sente, no acto de compor, comprometido não só com toda a carga emocional mas também com toda a carga espiritual e teológica deste poema. Sendo verdade que a música que vem do coração poderá chegar aos corações, muito mais quando essa música se inspira no que de mais profundo existe no coração humano: a capacidade de se compadecer, de partilhar o sofrimento do outro, numa “*syn+pathia*” que se torna também redentora na medida em que prolonga o gesto daquele e daquela que por todos nós sofreram.