

“ALMA MATER MUSICAE, MARIA”

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA TEOLOGIA MARIANA

Jorge Alves Barbosa

“Quando o Verbo de Deus ressoou... aquele som tornou-se vida em cada ser vivo”. É nesta linguagem, marcada pela ambiência musical, que uma das maiores místicas e compositoras dos tempos medievais, Hildegard von Bingen, nos oferece uma nova perspectiva para a teologia da criação e, particularmente, para a teologia da música. O livro de Génesis diz-nos que o mundo foi criado pela palavra, e S. João canta o Verbo criador, mas é o som musical que melhor nos pode falar da criação, o mesmo som que, de acordo com muitas outras religiões, é a centelha divina que os deuses deixaram escapar.¹ Foi esse mesmo som inicial, esse mesmo Verbo de Deus que, um dia, à voz do Arcanjo Gabriel, incarnou no seio de Maria; logo começaram a vibrar as primeiras ondas sonoras de um novo canto, imediatamente transformado numa explosão de música, de alegria, de bênção!...

Numa aldeiazinha recatada, nos arredores de Jerusalém – Ain-Karin – a presença de Maria e do Verbo de Deus criaram de imediato um clima de felicidade que só poderiam ter origem nessa explosão de música com que se exprime a espontânea exultação de Isabel e de João Baptista. “Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre!” – exclama Isabel; João Baptista, na impossibilidade de encontrar outra forma de se unir à voz da mãe, “salta de alegria”, executando um primeiro movimento de dança que é, afinal, a

¹ Esta relação da música com a ideia de Deus em Hildegard von Bingen encontra-se particularmente presente no seu cântico “*Laus Trinitati*” cujo texto diz “*Laus trinitati quae sonus et vita ac creatrix omnium in vita ipsorum est...*” (Seja louvada a Santíssima Trindade que é *som*, vida e poder criador em tudo o que existe).

espontânea reacção infantil ao ambiente musical circundante. A resposta de Maria não poderia ser outra que a de se deixar envolver e de amplificar aquele ambiente de júbilo, colocando-se em sintonia com o mistério da presença de Deus – *que olhou para a humildade da sua serva* – com a História do seu povo – *acolheu a Israel seu servo* – e particularmente com o futuro – *todas as gerações me proclamam bem-aventurada* – traçando de imediato as grandes linhas de uma história de louvor, de gratidão, de música e de canto.

A relação da música com o culto, a devoção e a teologia marianas ao longo da História concretiza, por assim dizer, esta profecia; as cenas de Nazaré e da casa de Isabel definiram os parâmetros de desenvolvimento da dimensão musical do culto oficial e da devoção popular a Maria Santíssima: a "*Ave Maria*" e o "*Cântico do 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.

A relação do culto da Virgem Maria com a música, e particularmente a música sacra, coloca-nos de imediato perante a questão da música e da poesia como lugares teológicos; a história desta relação diz-nos que, como em outros casos, também no culto mariano, a "lex orandi" veio estimular o desenvolvimento da "lex credendi",² ou seja, a liturgia oficial e a veneração popular de Maria estimularam consideravelmente a reflexão teológica, chamada a esclarecer as verdades afirmadas pelo canto litúrgico e devocional. Com efeito, "a linguagem poética e musical movem-se na esfera da intuição e da emotividade, não se deixando envolver por esquemas, e deixando-se antes expandir por âmbitos inéditos, enfrentando mesmo o risco de

² O exemplo do culto a Maria Santíssima é apresentado como paradigmático deste princípio pelo teólogo Leo Scheffczic, referindo-se a um tema que abordaremos mais adiante: "Já muito antes de o título de Mãe de Deus poder entrar no testemunho de fé e na doutrina da Igreja, evidentemente por causa do perigo da confusão da figura de Maria com as divindades maternas pagãs, aparece no início do séc. III, na mais antiga oração mariana da cristandade, o *Sub tuum praesidium*, no qual Maria, sob o apelativo "Theotokos" é honrada com o título de Mãe de Deus". (LEO SCHEFFCZIK, "Lex orandi – lex credendi, La liturgia norma di fede" in *Musica Sancti Spiritus Numine Sacra*, a cura di Gabriel Steinschulte, Libreria Editrice Vaticana, 2001, p. 42).

incompreensão. Aos olhos do teólogo – que frequentemente enfrenta o mistério com escandalosa desenvoltura – tal linguagem tem, para além do mais, um forte limite: é decididamente fragmentária. O património poético-musical da liturgia é um imenso *Liber Scintillarum*, cuja finalidade não é a de proporcionar uma introdução sistemática aos diversos âmbitos da realidade teológica, mas antes o de arrancar o coração e a inteligência da sonolência, da rotina que cansa, arrastando-se pelos livros sem conseguir viver uma experiência de fé”.³

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, os prefácios, hinos,⁴ tropos, sequências, e tantos outros textos que povoam os livros devocionais, celebram de formas diversas os méritos e louvores de Maria com uma expressão

³ GIACOMO BAROFFIO "*Filia, Virgo et Mater, appunti di Mariologia liturgica*" texto de conferência inédito.

⁴ Na produção de Hinos Marianos destaca-se, desde logo, o diácono da igreja Síria, Santo Efrém, cujos hinos tiveram uma enorme influência na devoção popular. Isto aconteceu particularmente quando Nestório colocou em causa a Maternidade divina de Maria que, juntamente com a Virgindade, eram os mais populares atributos de Maria na Igreja primitiva. Esta polémica estaria na origem do Concílio de Éfeso.

poética e uma riqueza vocabular que nos deixam espantados perante uma maior frieza e racionalidade dos dias de hoje.⁵

Esses textos e o repertório musical que inspiraram representam uma genuína expressão da fé e devoção do povo de Deus, são resultado do fogo que aqueceu e iluminou particularmente os corações do crente medieval, são ainda a imagem de uma arte de orar que foi capaz de impelir a reflexão teológica e sacudir os eventuais receios de um exagerado compromisso com a cultura pagã de cada tempo, sempre em relação dialéctica com as afirmações do credo cristão.

Tudo isto porque Maria é "Senhora, Mãe e Irmã, porque nos sentimos impelidos a olhar para ela nos momentos em que urge superar aquela insegurança e timidez que nos invadem diante de Cristo: temos mais facilidade em abordar Maria porque a consideramos uma de nós. É por isso que dirigimos a ela as últimas palavras de cada dia, no Ofício de Completas com as *Antífonas Marianas*: "*Ave Maria gratia plena*", "*Salve Regina*", "*Alma Redemptoris Mater*", "*Ave Regina caelorum*", e "*Regina caeli, lætare*".⁶ Não temos referências seguras sobre o que ou como efectivamente se cantava nos primeiros séculos em honra de Maria; supomos ter sido muito lenta a integração do culto mariano na liturgia oficial da Igreja, particularmente no ocidente. Mesmo que a consciência da Igreja sobre a maternidade divina de Maria nunca tenha esmorecido, a afirmação dogmática da "*Theotokos*" apenas haveria de surgir no Concílio de Éfeso, em 451. Este acontecimento constituiria um marco fundamental para a instituição do culto e para o desenvolvimento do repertório musical mariano.⁷

⁵ Em GIACOMO BAROFFIO "*Filia, Virgo et Mater, appunti di Mariologia liturgica*", é-nos oferecido um elenco considerável destes títulos.

⁶ A estas acrescenta-se hoje o "*Sub tuum praesidium confugimus*" de que se falará adiante.

⁷ Um sermão de Proclo, afamado orador de Constantinopla, foi fundamental para a tomada de posição dos Padres de Éfeso. Ele recorreu particularmente à tradição já afirmada pelas intervenções e homilias de outros Padres dos séculos anteriores.

Muito antes, porém, já o oriente cristão nos brindava com aquele que será o mais antigo cântico mariano chegado até nós, numa afirmação inequívoca dum diálogo oriente-ocidente que iluminou o pensamento e a troca de informações ao nível da teologia e da liturgia e que tão fecundo se viria a revelar nos primeiros séculos. Trata-se do "tropárium" bizantino "*Sub tuum praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix*". Esta invocação "*Dei Genitrix*" ou "*Theotokos*", consagrada no Concílio de Éfeso, em oposição à heresia nestoriana e numa afirmação clara da unidade de pessoa em Jesus Cristo, afirmava-se também como forma de inculturação da fé cristã, no confronto com as religiões do antigo Egito, atribuindo à Mãe de Jesus o mesmo título com que os egípcios veneravam a Isis, a Mãe de Deus. Do ponto de vista musical, as ressonâncias orientais são evidentes nomeadamente pela semelhança com algum repertório ambrosiano, cuja matriz oriental é conhecida.

Sub tuum praesidium⁸

Esta antífona é um dos mais antigos cantos marianos, versão latina de um original grego, recuperado de um papiro egípcio do séc. III. A invocação "debaixo do teu amparo nos refugiamos ó Mãe de Deus" constitui a primeira afirmação da maternidade divina de Maria em termos que só a teologia alexandrina poderia utilizar, seguindo uma invocação que atribuía o mesmo título de "theotokos" à deusa Isis. A melodia "gregoriana" utiliza alguns intervalos que revelam a origem oriental deste canto, nomeadamente pela proximidade de estilo com o canto ambrosiano da fracção do pão "*Corpus tuum frangitur Christe*" ou com o Transitorium "*Te laudamus Domine omnipotens*".⁹ Relativamente ao repertório posterior, não são muitas as referências que encontramos para o tratamento desta antífona. Palestrina compôs um *Motete* "*Sub tuum praesidium*" a 4 vozes; Mozart também compôs "*Sub tuum praesidium*" K. 198, para dois sopranos, cordas e órgão César Franck dá-nos uma versão para duas vozes e Heitor Villa-Lobos um motete para coro a quatro vozes "a capella".

⁸ As partes em tipo mais reduzido não foram lidas na Conferência de 8 de Dezembro de 2006.

⁹ Essa relação musical vê-se pela insistência nas notas "si-do-ré" e particularmente na cadência que desce à sub-tónica.

De finais do séc. V é também o conhecido *Hino "Akathistos"*,¹⁰ um canto em louvor de Maria, proveniente da explosão devocional à Mãe de Deus, subsequente ao Concílio de Éfeso e transformado em autêntica acção litúrgica, afirmando-se ainda, nos dias de hoje, como um dos exemplos mais significativos da importância de Maria no diálogo ecuménico. Do mundo bizantino, o ocidente recolheu também aquela dimensão misteriosa da inspiração musical, pela qual o compositor se sente equiparado ao profeta, enquanto receptáculo de uma particular revelação: "Assim como o autor dos ícones se adequa aos arquétipos iconográficos e se coloca como alguém que perpetua o dogma da encarnação, o compilador dos textos e da música sacra encontra-se perante um trabalho directamente ditado pelo mundo angélico cuja estrutura compositiva deve respeitar. O exemplo do compositor e intérprete Romano "O Melodista" (+572) é apresentado, nas origens, como alguém incapaz de cantar e compor, até que uma miraculosa intervenção da Virgem Maria, anunciada em sonhos na noite de Natal, lhe permite vencer a vergonha e o sarcasmo dos clérigos, seus confrades, transformando-o em importante hinógrafo".¹¹

O período de composição, e organização do repertório litúrgico, entre os sécs. V e IX, está envolvido numa onda de mistério: encontramos perante uma tradição oral, transmitida no recolhimento de conventos e escolas de catedral, veículo de uma prática musical cada vez mais complexa, orientada para a promoção do canto solístico e afastando progressivamente a participação do povo. No momento em que a transcrição musical permitiu conhecer algo do que se cantava, estávamos já numa fase adiantada, quase decadente, do repertório; eram os alvores de uma época em que novos parâmetros estéticos e

¹⁰ Trata-se de um hino anónimo que terá sido composto em acção de graças a Maria por ter defendido a cidade de Constantinopla da invasão persa.

¹¹ LUIGI GARBINI, *Breve Storia della Musica Sacra*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 78. Esta ideia será depois retomada por Afonso X nas "*Cantigas de Santa Maria*".

litúrgicos, aliados à uniformização dos ritos, vieram colocar algumas barreiras à espontaneidade e criatividade características de tempos anteriores. Se este facto condiciona o nosso conhecimento do repertório musical sacro a que, hoje em dia, chamamos gregoriano, muito mais condiciona o conhecimento do repertório mariano já de si escasso e especialmente confinado aos cânticos do Ofício.

No que diz respeito ao culto da Virgem Maria o repertório gregoriano não é muito vasto, revelando características de um canto recente, o que não é para admirar, face à entrada tardia das grandes festas marianas na liturgia. No repertório da Missa, poderemos apontar o *Ofertório "Ave Maria"*, no IV Domingo do Advento, uma peça de rara beleza e, mais ainda, se lhe acrescentarmos os respectivos versículos que nos colocam no contexto litúrgico de finais do Advento, quando a presença de Maria se torna mais notória;¹² ali se evoca a Anunciação, envolvendo a saudação angélica num dos mais belos "júbilos" do repertório mariano. Este trecho vem representado nos manuscritos de *Laon 13* e de *Einsiedeln 12*, constando também em quatro dos *Antifonários* do "*Sextuplex*",¹³ o que nos dá ideia da sua importância e antiguidade bem como da presença do episódio da Anunciação na liturgia. Todas as outras peças que a liturgia mariana da missa nos apresenta são recentes e recalçadas de "idiomelos"¹⁴ anteriores, pelo que não as vamos ter em consideração.

No Ofício, o repertório mariano também não é muito abundante. Em primeiro lugar, apontaremos alguns *Hinos*, composições poético-

¹² É o tempo marcado pelas chamadas "Antifonas do O" onde a oração insistente pela vinda do Messias ali representado pelos diversos títulos de ressonância vetero-testamentária aparece associada à maternidade de Maria e a uma gestação adiantada, representada pela letra O.

¹³ RENÉ-JEAN HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, obra que apresenta uma sinopse dos textos dos seis mais antigos Antifonários, hoje uma obra de referência para avaliar a antiguidade de um trecho litúrgico. São eles os antifonários de Monza, Rheinau, Compiègne, Mont-Blandin, Corbie e Senlis, todos do séc. IX.

¹⁴ "Idiomelo" é o mesmo que melodia original, ou seja uma melodia escrita propositadamente para aquele texto. Pode, depois, ser aplicada a outros textos.

musicais surgidas no oriente, a meados do séc. IV, em contextos marcadamente apologéticos e trazidos para o ocidente por influência de Santo Hilário de Poitiers e Santo Ambrósio de Milão, mas só utilizados na liturgia romana pelo do séc. XII. São os Hinos que nos permitem a identificação de alguns dos compositores mais antigos, uma vez que o anonimato era até então a característica fundamental do repertório litúrgico e forma de este ser reconhecido como verdadeiro património comum. No "*Comum de Nossa Senhora*", o hino *Ave maris stella*, com várias versões musicais, é porventura o mais conhecido e cuja música se tornaria referência para os compositores dos séculos futuros.

O repertório hinológico antigo caracteriza-se pela presença de alguns modelos bastantes simples, de modo a poder ser cantado pelo povo. Algumas das melodias de hinos tornam-se numa espécie de "standard", o que permite uma fácil divulgação e utilização, mesmo com textos diferentes. Assim, o hino "*Quem terra pontus aethera*", de Venantius Fortunatus é seguido por outros como: "*O virgo, mater, filia*", "*Jam, caeca vis mortalium*" de Prudentius, "*Veni praeclsa Domina*", "*Aurora velut fúlgida*" de Petrus Damiani e "*Te dicimus praeconio*" atribuído a Leão XIII. Por sua vez, o hino "*O gloriosa Domina*" de Venantius Fortunatus é seguido por "*Beata Dei genitrix*" de Petrus Damiani, "*O Sancta mundi domina*", "*Veniens, mater ínclita*" (séc. XVI), "*Praeclara custos virginum*" (séc. XIX), "*Maria quae mortalium*", "*Quae caritatis fulgidum*" e "*In plausu grati carminis*". A acrescentar a estes, e sem qualquer relação entre si, os hinos "*Gaudium mundi, nova stella coeli*" de Petrus Damiani, "*Solis, o Virgo, raddis amicta*" de Victorius Genovesi e "*Concito gressu*" petis. Como se pode ver, são os compositores Venâncio Fortunato e São Pedro Damião as referências para os hinos marianos que encontramos na liturgia.

Mais tarde, no contexto da liturgia da missa, haveriam de surgir as "*Sequências*", um mundo onde a presença de Maria é particularmente marcante com relevo para "*Stabat Mater dolorosa*". Então dá-se largas à imaginação na procura de títulos, invocações, atributos que possam afirmar a grandeza de Maria, para o que, tanto poetas como compositores, não desdenham lançar mão de meios idênticos aos utilizados para cantar as qualidades da mulher. Estamos no período trovadoresco quando, a par do canto das virtudes da mulher amada, muitas vezes inacessível, se canta a devoção a Maria, camuflando ou sublimando também, a exaltação de eventuais amores proibidos. É neste contexto que podemos enquadrar a obra dessa figura ímpar do

séc. XII que foi a abadessa, mística, médica, poetisa, compositora e santa Hildegard von Bingen (1098-1179) e também o controverso Pedro Abelardo cujas composições e atitudes amorosas lhe haveriam de trazer não poucos dissabores.

Para além da conhecida Sequência "*Stabat Mater dolorosa*", atribuída a Jacopone da Todi, apresentamos outras, dentro dos limites dos elementos disponíveis: *Ave praeclara margarita*, *Ave praeclara maris*, *Ave sidus lux dierum*, *Ave virgo virginum*, *Fecunda verbo tu virginum*, *Felix valde o Maria*, *Gaude mater luminis*, *Laudamus te rex Maria*, *Post partum virgo Maria*, *Sancta Dei mater*, *Virginis Mariae laudes intonant*, *Virginis venerandae de numero*.¹⁵ A estas poderemos acrescentar várias Sequências de Hildegard von Bingen e outro repertório daqui derivado como o "*Planctus*" da Virgem Maria no contexto dramático da Paixão de Cristo. De facto "o repertório da Paixão, prerrogativa das *confraternitas* marianas tem uma função determinante no interior das assembleias, de cuja actividade virá a emergir a *lauda mariana*".¹⁶

Serão, porém, as *Antífonas Marianas* o verdadeiro objecto do interesse dos compositores, desde a "tropagem" dos textos,¹⁷ à elaboração do repertório coral ou organístico mais significativo ao longo dos séculos. De uma forma ou de outra, umas mais outras menos, estas antífonas representam o núcleo central do repertório musical mariano a que podemos juntar o repertório tropado; deste, são exemplo a *Missa IX* gregoriana, chamada "*Cum júbilo*", o *Gloria "Spiritus et alme orphanorum paraclete"*, impropriamente chamado *Glória de Nossa Senhora*,¹⁸ e alguns cânticos do Próprio da Missa, nomeadamente o *Intróito "Salve sancta parens"*, do "Commune Festorum B.V.M.", mesmo que não original.¹⁹ Toda esta literatura

¹⁵ Ver LANCE BRUNNER, "*Catalogo delle Sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*", in *Rivista Italiana di Musicologia*, 20(1985), p. 191-276.

¹⁶ Cfr. LUIGI GARBINI, *op. cit.* p. 128.

¹⁷ Ver GIACOMO BAROFFIO-EUN JU KIM, *Cantemus Domino Glorioso*, Cremona, 2003, p. 162-163.

¹⁸ O texto deste Glória mariano, utilizado pelo antigo rito bracarense diz: "'Glória in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. *Spiritus et almae orphanorum paraclete*. Domine Deus Agnus Dei Filius Patris, *Primogenitus Mariae Virginis Matris*. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. *Ad Mariae gloriam*. Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. *Mariam sanctificans*. Tu solus Dominus. *Mariam gubernans*. Tu solus Altissimus. *Mariam coronans* Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen. (Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, "A Música na Liturgia bracarense, nos séculos XII e XIII" in *Modus*, vol. III, 1989-1992, p. 253).

¹⁹ Efectivamente trata-se de um Intróito elaborado sobre a música do Intróito da Epifania, "*Ecce advenit dominator Dominus*" (Einsiedeln 50), tal como o Intróito "*Gaudeamus omnes*" da Missa da Assunção e

poética e musical se desenvolve em parceria com as referências bíblicas a Maria, com relevo para o *Canto do "Magnificat"*, sempre presente no Ofício de Vésperas, e um sem número de acomodações e interpretações de outros textos bíblicos com que a homilética e a oratória²⁰ aplicavam a Maria os feitos heróicos das personagens femininas do Antigo Testamento.²¹

1. As Antífonas Marianas

Ao promover o culto mariano para os nossos dias, o Papa Paulo VI referia com propriedade que "a *Liturgia das Horas* contém eloquentes testemunhos da piedade cristã para com a Mãe do Senhor como as *antífonas* que encerram o ofício divino de cada dia, implorações líricas às que se acrescentou o célebre *tropário "Sub tuum praesidium"*, venerável pela sua antiguidade e admirável pelo seu conteúdo".²² Destas antífonas marianas destacamos, em primeiro lugar, a "Ave Maria" que nos apresenta alguns elementos fundamentais da presença de Maria nos textos bíblicos. Já desde os tempos de S. Gregório Magno que 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"; foi ainda alvo de

da Missa de Nossa Senhora do Carmo que é decalcado sobre o mesmo intróito da Missa em honra de Santa Águeda (Laon 28 e Einsiedeln 75). O Intróito "*Gaudens gaudebo*" da festa da Imaculada é elaborado sobre o Intróito "*Voce[m] jucunditatis*" do Tempo Pascal (Laon 114 e Einsiedeln 233).

²⁰ Normalmente os sermões patrísticos eram narrativos, parafrazeando os textos escriturísticos e comentando as palavras-chave dos mesmos com referências a outros textos da escritura ou à própria cultura popular. Veja-se o exemplo de um sermão em honra da Virgem Maria, atribuído a S. João Crisóstomo e a S. Gregório Niceno, sobre o texto da saudação do Anjo: "Chega o Anjo junto da Virgem Maria e entrando onde ela estava, disse: "Salve Ó cheia de graça". Chamou senhora àquela que era serva como ele, como se fosse a Mãe do Senhor. A tua primeira mãe, Eva, por ter transgredido o mandato, recebeu o castigo de dar à luz com dor; a ti te corresponde, pelo contrário, a saudação da alegria. Eva gerou Caím, gerando assim a inveja e o homicídio; tu gerarás um filho que dará a vida e a incorruptibilidade a todos. Alegra-te e pisa a cabeça da serpente; Ave Maria, Cheia de Graça!".

²¹ É a evocação de figuras como Sara, Rute, Judite ou Ester, e as citações da literatura profética utilizadas pelo próprio Novo Testamento como a "*Ave Maria*" (de Sof 3, 14-15, Zac 2, 14 e Rut 2, 4) e o "*Magnificat*" (de 1Sam 2,1-10) e pelos Padres da Igreja.

²² PAULO VI, *Exortação Apostólica "Marialis cultus"*, n. 13.

diversificados tratamentos ao nível dos “tropos” e mais tarde completada com a invocação “Santa Maria”.

A *Ave-Maria* compreende a saudação angélica referida por S. Lucas (Lc 1, 28), acrescentado da 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 Ofertório já citado 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 apontamos uma bela “Ave Maria” de Hildegard von Bingen, num poema que diz: “Ave Maria, o auctrix vitae /raedificando salutem / quae mortem conturbaasti / 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”.

Esta antífona mariana recebeu diversos tipos de tratamento musical, ao mesmo tempo que foi surgindo o complemento da “Sancta Maria”. Dela se encontram 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*”.

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” 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 pelo tema da “Ave Maria”, 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, Tomas Luís de Vitoria ou o português D.

Pedro de Cristo com uma "Ave Maria" a 8 vozes. A Vitória se atribui²³ uma das composições mais conhecidas do repertório polifônico até 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, 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",²⁴ e num contraponto mais elaborado. Adopta, para a segunda parte, o texto de que falámos anteriormente. Uma referência do repertório polifónico é a belíssima "Ave Maria" do flamengo Josquin Desprès. Nesta, encontramos apenas o texto da saudação angélica "tropado", tal como fazia parte dos devocionários flamengos pré-tridentinos, onde se vão referindo as diversas festividades que marcam as etapas da vida de Maria: "Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Virgo serena. Ave cujus *conceptio* solemnè plena gaudio celestia terrestria nova replet laetitia; Ave cujus *nativitas* nostra fuit solemnitas; Ut Iúifer lux oriens verum solem praeveniens; Ave pia humilitas, sine viru fecunditas, Cujus *annuntiatio* nostra fuit salvatio. A segunda parte, em homoritmia 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".

Compositores seiscentistas musicaram também esta antífona com relevo para Monteverdi. A conhecida *Ave Maria* de Jacques Arcadelt não é uma composição original, mas uma adaptação feita posteriormente por Ludwig Dietsch (1808-1865) de um madrigal de Arcadelt intitulado "Nous voyons que les hommes".

Mudavam os tempos e o espírito humanista ditava agora novas leis que orientavam para uma identificação de Maria com as dores e angústias da vida humana, inspirando poetas e compositores; os ventos da Reforma exerciam também uma considerável influência neste campo, não admirando, por isso, que o período barroco e o 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, orientados já para uma perspectiva pietista que os levaria a tratar preferentemente os temas da Paixão de Cristo. Apenas o período romântico voltaria a trazer à ribalta a importância

²³ 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 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.

²⁴ 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.

desta invocação mariana, de Schubert a Franck, chegando a compositores do nosso tempo e da craveira de um Igor Stravinsky.

Referimos apenas as obras de Guilio Caccini e, mais tarde, de Mozart que escreve um Canon "a capella" K 554 sobre a "Ave Maria"; Luigi Cherubini é também um autor digno de figurar no elenco de compositores que trataram esta antífona. Já o mesmo não se pode dizer do período Romântico: uma evocação de Maria no Lied op 52, n. 6. "*Ellen's Gesang*", com texto de Walter Scott, transformou-se na célebre "*Ave Maria*" de Schubert com adaptações futuras do texto latino nem sempre de grande eficácia; de Mendelssohn temos uma bela "*Ave Maria*" para tenor solista, coro a oito vozes, órgão e violoncelo nos *Motetes op. 23* enquanto que Johannes Brahms compõe o seu op. 12 com uma versão da mesma antífona para coro a quatro vozes mistas e órgão e outra para a mesma formação vocal e orquestra; compositores românticos como, Franz Liszt, Max Reger e César Franck abordaram-na em estilo simples "a capella" (este por três vezes) e mesmo compositores de ópera como Gaetano Donizzetti, Pietro Mascagni e Ruggiero Leoncavallo lhe foram sensíveis tal como Giuseppe Verdi que escreveu uma grande "Ave Maria" para coro misto, sobre uma escala enigmática.²⁵ Anton Bruckner escreveu duas "Ave Maria": a primeira 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. Depois, Maurice Ravel com "Ave Maria" op. 93, e Gustav Holst, com "Ave Maria", op. 37 para coro duplo e orquestra; Sergei Rachmaninoff escreve em língua eslava "*Bogoroditsye Dyevo*" op. 37, n. 6, texto sobre o qual Stravinskij escreveria também, dando a esta antífona um tom arcaico numa composição original "a capella", em estilo homorrítmico. Mais tarde, em 1949, o próprio compositor adaptou o texto latino da "Ave Maria" a esta composição que corresponde à última expressão musical do seu regresso à igreja ortodoxa, depois de produzir obras da grandeza da *Missa* e da *Sinfonia dos Salmos*.

Outra antífona, ligada ao espírito de Advento, assinala a profundidade teológica da maternidade e da virgindade de Maria: "*Alma Redemptoris Mater*". Reflete a orientação estética que, na escultura, representa Maria com o Menino Jesus ao colo, tão características do românico ou do gótico e expressão marcante do período litúrgico do Advento e Natal. Esta Antífona tornou-se num dos temas preferidos da literatura polifónica quer como motete desde Guillaume Dufay, quer como "cantus firmus" de algumas das mais belas missas do repertório renascentista. O estilo melismático das duas versões da Antífona – uma mais simples e outra mais elaborada – revela já o divórcio entre os cantores e um povo progressivamente afastado do serviço litúrgico e remetido para as devoções aos santos e a uma

²⁵ 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.

devoção mariana que tomava já outros caminhos. O melisma inicial desta antífona é um exemplo eloquente da exaltação da maternidade de Maria e do sentido estético que marcou a arte gótica: a elevação do espírito para as alturas ao jeito de um arco em ogiva.

Atribuída ao monge Hermann Contractus e baseada em textos patrísticos, aclama a Virgem Maria com diversos títulos: Mãe do Redentor, Porta do Céu, Estrela do Mar, ao mesmo tempo que é portadora de um profundo sentido teológico com os trocadilhos "genuisti Genitorem tuum" e "Virgo prius ac posterius Gabrielis ab ore". Destas características do texto advém a sua localização litúrgica no tempo do Advento e Natal até à festa da Purificação quando é substituída pela *Antífona "Ave Regina Coelorum"*. No repertório gregoriano há duas versões, revestindo a solenidade própria de um V modo: uma solene e mais elaborada, nomeadamente no belo melisma da palavra "Alma", seguindo depois um estilo neumático, enquanto a outra é marcadamente silábica. Esta antífona foi objecto de tratamento polifónico por compositores da renascença como John Dunstable, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht e Josquin Desprès, que faz uma "paráfrase" da melodia gregoriana. Giovanni Pierluigi da Palestrina também parafraseia a melodia gregoriana, na sua versão simples, resultando num motete muito belo e acessível. Entre os portugueses temos uma "*Alma Redemptoris Mater*" de Ayres Fernandes e outra de António Marques Lésbio. Foi também tema de várias Missas dos compositores flamengos, o que revela a sua grande popularidade na época. No período barroco, Johann Adolph Hasse (1699-1783) compõe uma "*Alma Redemptoris Mater*" faz uma obra para Contralto solo e cordas. Muito tempo se passou até que voltássemos a encontrar, em autores de referência, o tratamento desta antífona. É o caso de Roger Ducasse (séc. XX) em *Trois Motets* que nos dá uma versão para Soprano Solo, Coro e Órgão e Marcel Dupré com *Alma Redemptoris Mater*, op. 53.

A mudança de tempo litúrgico e particularmente a festa da Purificação de Maria implicam a substituição desta antífona pela "*Ave Regina coelorum*". Porém, não se trata apenas de uma exigência da liturgia; depois do período renascentista, salvo raríssimas excepções, não voltamos a encontrar esta antífona no repertório musical. Os meios agora facultados aos compositores não se adequavam muito à figura de uma mulher simples com uma criança ao colo. Nesta época de finais da renascença e inícios do barroco, "quando se trata de representar o clima e os efeitos da música sacra, a referência é imediatamente o canto dos anjos e a serenidade dos céus; mas quando se trata de traduzi-los em termos instrumentais, o modelo de referência não são as visões celestes, mas as possibilidades e características do instrumental da época: com tímpanos, palhetas,

metais, etc. Por isso a imagem de Maria-Mãe vai dando lugar a uma figura mais hierática, mais solene, mais adequada à representação de uma rainha. O mesmo carácter se pode encontrar no texto e na música desta antífona que preenche o tempo que percorre toda a Quaresma até à festa da ressurreição do Senhor – um tempo marcado pelo "*Stabat Mater*" de que falaremos mais adiante – bem como das seguintes: "*Regina coeli laetare*" e "*Salve Regina*".

O repertório gregoriano tem duas versões desta antífona: uma solene e mais elaborada em estilo neumático,²⁶ que remonta ao séc. XI, e a outra em estilo silábico que é composição do séc. XVIII. O seu texto foi objecto de tratamento quer a partir "cantus firmus" retirado da melodia gregoriana quer em melodia de criação livre pelos polifonistas da renascença, nomeadamente Guillaume Dufay, William Byrd, Orlando di Lasso, Gesualdo da Venosa e Palestrina. Mais tarde Joseph Haydn compôs "*Ave Regina Coelorum*" para soprano solista, coro e orquestra, Hob XXIIIb 3. Trata-se de uma bela composição em estilo arioso para o soprano, entrando o coro na parte final com o texto "Gaude Virgo gloriosa". No período romântico, Anton Bruckner compôs, em 1885, uma "*Ave Regina coelorum*" para coro.

A antífona "*Regina Coeli laetare*" é um cântico eminentemente pascal, que vem a substituir, na liturgia, a antífona anterior e tomar também o seu lugar nas preferências dos compositores. Liturgicamente era executada entre o dia de Páscoa e o de Pentecostes, quando dava lugar à "*Salve Regina*". Tem origem no século XIII, aparecendo pela primeira vez como antífona do *Magnificat*, nas Vésperas do dia de Páscoa. Uma melodia mais solene em *sexto tom* com o si bemol apresenta alguns melismas em palavras-chave como "portare" e particularmente no "alleluia" final. No séc. XVIII surgiu a versão mais conhecida desta antífona, em estilo silábico, e já muito perto da tonalidade de fá maior.

Foram muitos os compositores de "*Regina coeli laetare*", nomeadamente os polifonistas da renascença Heinrich Isaac, Orlando di Lasso, Palestrina, Lotti, Cristobal de Morales e o mais conhecido e mais popular de todos, o "*Regina coeli*" de Gregor Aichinger. Entre os portugueses, temos os "Regina coeli" de D. Pedro de Cristo, de João Rodrigues Esteves e de João Lourenço Rebelo, já num estilo que marca a transição para o barroco. No período barroco, aparece como grande

²⁶ O estilo neumático é aquele em que há mais que uma nota para cada sílaba, pelo menos em algumas das sílabas, mas não com o número elevado de notas que justificaria a designação de canto "melismático"; o estilo silábico caracteriza-se pela presença de uma nota por cada sílaba, ainda que uma ou outra possa ter mais que uma, nomeadamente na cadência.

motete para coro, solistas e orquestra em compositores como Michel Richard Delalande, Louis-Nicolás Clérambault ou os portugueses João Rodrigues Esteves²⁷ e António da Silva Leite.

Wolfgang Amadeus Mozart haveria de compor três "*Regina Coeli*": o KV 108 para coro a quatro vozes, órgão e grande orquestra, e KV 127 para coro, órgão e orquestra mais reduzida, e o KV 276 para coro, órgão e orquestra, no que seria seguido por inúmeros compositores de música para a liturgia, dado o seu carácter marcadamente pascal. Podemos ainda assinalar de Johannes Brahms "*Regina coeli*" op. 37, n. 3 para soprano, contralto e Coro feminino e, mais recentemente, Charles Marie Widor e Roger Ducasse com "*Regina Coeli*" para Soprano, Coro e Órgão.

Depois da "*Ave Maria*", a "*Salve Regina*" é a antífona mariana mais conhecida e utilizada no mundo musical. Liturgicamente situava-se no Tempo Comum, entre o Pentecostes e o início do Advento, quando dava lugar a "*Alma Redemptoris Mater*". Representa a expressão de um certo dramatismo da vida e revela também algum pessimismo que a tornaria tão popular em tempos recuados, precisamente pela identificação de Maria com as dores humanas.

O carácter pessimista do seu texto é já revelador de uma história controversa sobre a sua origem e paternidade: Hermann Contractus, Adhemar de Puy, ou mesmo Pedro de Mezonzo, bispo de Santiago de Compostela. A S. Bernardo de Claraval é atribuída pela lenda a parte final "o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria". Há referências ao seu uso já no séc. XI como "tropo" ao "Benedicamus Domino". Foi inserida em alguns ofícios monásticos no séc. XIII, só entrando nos breviários seculares por volta de 1350, tornando-se obrigatória no ano de 1568, pela reforma tridentina. A partir dessa data torna-se fonte de inspiração para os compositores na sua forma musical solene, hoje menos conhecida. No séc. XVII foi feita uma versão mais silábica e quase tonal por Henri du Mont que se tornou popular. A partir da renascença, inúmeros compositores trabalharam sobre a "*Salve Regina*", com relevo para John Dunstable, Jacob Obrecht e Johannes Ockeghem, Josquim Desprès, Palestrina, Cristobal de Morales, Tomás Luís de Vítória e Cláudio Monteverdi. Os portugueses Frei Manuel Cardoso e Diogo Dias Melgaz, este com um precioso "Salve Regina" excepcionalmente marcado pelas tendências maneiristas, quase rondando o exagero e António Marques Lésbio.²⁸ Mais tarde, esta antífona inspiraria compositores como Francesco Cavalli, no séc. XVII, Giovanni Battista Pergolesi, com uma versão para contralto e cordas, Marc-Antoine Charpentier, Domenico Scarlatti e Georg Friederich Haendel com "*Salve Regina*" Contralto e Cordas, no séc. XVIII.

Joseph Haydn tem várias versões da "*Salve Regina*" para solistas, coro e orquestra, Hob XXIIIb 1 e 2 a que podemos acrescentar o seu contemporâneo espanhol José de Anchieta; Félix Mendelssohn com "*Salve Regina*" para soprano e cordas, op. 112, Anton Bruckner com um "Salve Regina" (perdido) marcam o séc. XIX, ao

²⁷ Este compositor português compôs sobre as quatro Antífonas Marianas e ainda um "*Stabat Mater*".

²⁸ A policoralidade foi representada particularmente em Portugal por um compositor a que se deve uma considerável obra de teor mariano, Frei Francisco de Santiago, falecido em 1646: uma "*Salve Regina*" para solo soprano e dois coros a quatro vozes e outra a dezasseis vozes; um "*Regina coeli*" a oito vozes e outro a seis; um "*Magnificat*" a 9 vozes, uma "*Ave Regina coelorum*" a 4 e um "*Tora pulchra*" a seis vozes. Tudo isto segundo o catálogo da livraria do rei D. João IV.

passo que no séc. XX Francis Poulenc apresenta uma "*Salve Regina*" para coro "a capella".

Perante a grandeza e majestade de Maria, o homem coloca-se em atitude de súplica, de veneração, de louvor, pedindo-lhe para que se digne baixar até ele, imerso neste mundo que é um vale de lágrimas, o seu olhar de misericórdia. Trata-se de uma atitude característica de uma espiritualidade que alia "as lágrimas à conversão", uma atitude já presente em *Canzone alla Vergine* de Petrarca, e será explorada por Monteverdi, Gesualdo da Venosa e outros, quando o "maneirismo" ou "madrigalismo" se afirmarem como fio condutor da expressão estética na própria música sacra: então os compositores deliciam-se a "sus-pirar" por entre pausas, a gemer e a chorar na estreiteza dos intervalos cromáticos, ou a exaltar a realeza de Maria em arroubos melismáticos alcandorados para os extremos das tessituras vocais.

2. Outras formas poético-musicais marianas

Para além das antífonas marianas que nos ocuparam até este momento, o repertório litúrgico em louvor da Virgem Maria apresenta-nos mais alguns elementos particularmente significativos quer pela qualidade que revestem, quer sobretudo pela importância que foram assumindo ao longo da História da Música.

O hino "Ave Maris Stella", enquadrado nas *Vésperas em Honra da Virgem Maria* e o uma das composições mais marcantes do repertório mariano. Ao contrário dos outros hinos marianos que não gozaram de grande popularidade, este foi claramente adoptado pelos compositores, quer como inspiração para obras de polifonia, quer como tema para obras organísticas ou ainda para outras composições litúrgicas como missas e motetes. A alusão à maternidade divina de

Maria é envolta aqui numa ambiência poética em que títulos como “estrela do mar” ou “porta do céu” se conjugam com as afirmações da virgindade ou da maternidade divina e humana (“monstra te esse matrem”) e com aquele trocadilho entre a saudação “Ave” e o nome de “Eva” que haveria de ser explorado também pelos nossos poetas, de Gil Vicente a António Correia de Oliveira.²⁹

Trata-se de um hino de autor anónimo do séc. IX, utilizado já pelos primeiros polifonistas: na “Escola de Notre Dame” vem representado por alguns “conducti” e, no período da *Ars Nova*, encontramos-lo no *Códice de las Huelgas*, numa expressão clara da devoção mariana tão ao gosto espanhol, depois continuada nos polifonistas da renascença, inspirando as Missas de Cristóbal de Morales e Tomás Luís de Vitória e do português D. Pedro de Cristo. Também encontramos o tema tratado por Josquin Desprès e Palestrina que “parafraseia” a melodia gregoriana, como é habitual nos seus hinos, caracterizados por uma rara clareza e concisão de escrita. Entre as composições mais famosas sobre este hino, está o hino da monumental obra de Cláudio Monteverdi *Vespro della Beata Vergine*, para dois coros, solistas e instrumentos. No período barroco Domenico Zipoli e Baldassare Gallupi que compõe *Ave Maris Stella* para soprano, dois trompetes e cordas. Maior ainda é o número de compositores desta época que utilizaram este tema em obras para órgão. Já no período romântico, vamos encontrar uma bela versão livre de Edvard Grieg para coro a quatro vozes mistas que vai desdobrando, ora as vozes graves, ora as agudas, criando uma textura de singular beleza e expressividade. No séc. XX temos *Ave Maris Stella*, op. 18 de Marcel Dupré.

Mas se há tema que marca a História da Música à volta de Maria é, sem dúvida, a *Sequência “Stabat Mater dolorosa”*. Originalmente era um “planctus” atribuído a Jacopone da Todi, composto provavelmente pelos anos 1306. Estávamos numa época em que a espiritualidade tanto era definida pela centralidade da figura de Maria (a par da devoção trinitária), como pelo controverso fenómeno dos flagelantes; as práticas devocionais destes dariam origem a um repertório particular (os “*Geisserlieder*”) aliando-se facilmente ao devocionismo que assentava as suas bases na doutrina de Tomás de Kempis, particularmente na obra *Imitação de Cristo* cuja autoria lhe é atribuída. Todos estes condimentos se conjugam para que esta Sequência sobre as dores de Maria, junto da Cruz de Jesus, se transforme na expressão privilegiada de uma corrente de

²⁹ Esta relação entre Eva e Maria é particularmente explorada na teologia de S. João Crisóstomo. Entre os nossos poetas, ver Gil Vicente, *Auto da Mofina Mendes* e *Auto Pastoril* com o poema “Ó gloriosa Senhora do Mundo” e ainda um poema de autor Anónimo da colecção de inéditos coligidos por Frei Fortunato de S. Boaventura que faz uma paráfrase deste hino.

espiritualidade contrastante com a exuberância das celebrações oficiais; estas eram então caracterizadas pela profusão de músicas e de instrumentistas cuja presença e actividade se propunha apenas estimular a emergente concorrência entre as capelas de uma burguesia em nítida ascensão.

O "*Stabat Mater*" pinta-nos uma Virgem Maria marcada pela dor, um pouco em contradição com a mulher "de pé, junto da cruz de Jesus" referida pelo Evangelho de S. João (Jo 19, 25). Inicialmente fazia parte dos devocionários privados, vindo a entrar na liturgia por volta do séc. XV, no contexto da Missa de Nossa Senhora das Dores, passando por outras utilizações quer como sequência quer como hino mariano. Sofreu sucessivas alterações de redacção, segundo o capricho de alguns compositores, mas a forma em que o conhecemos hoje foi a utilizado pela maior parte deles. A melodia gregoriana com que habitualmente é cantado remonta ao século XIII.

O que, nesta sequência, mais toca o coração dos inúmeros compositores que, ao longo da História da Música, vêm abordando o tema é o sentimento do homem, solidário com as dores de Maria: "Qual o homem que não choraria?"; esquece-se completamente o estoicismo, heroicidade e serenidade com que no-la pinta o evangelista. É a imagem da Senhora das Dores das procissões e dos "encontros" que vemos agora envolta por um ambiente cujo dramatismo, por vezes, toca o exagero. O *Stabat Mater* preenche quase toda a História da Música, posterior à sua criação original: Josquin Desprès, Orlando di Lasso ou Palestrina com um "*Stabat*" para duplo coro. No período barroco, António Vivaldi escreve uma versão para contralto solista e orquestra de cordas, a que podemos acrescentar compositores como Domenico Scarlatti, com "*Stabat Mater*" a dez vozes e Baixo Contínuo, António Caldara, e, o mais célebre de todos, *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, uma obra-prima para duas solistas e orquestra de cordas. A estes acrescentaremos os *Stabat Mater* de Giuseppe Tartini, a 3 vozes alternando com o canto gregoriano, de Giambattista Bononcini, em estilo contrapontístico, e dois de Luigi Bocherini.

O ambiente próprio do "*Stabat Mater*" a que podemos aliar a devoção da *Via Crucis* vai ser novamente incrementado no séc. XVII, nomeadamente a instâncias do Papa Bento XIII, fazendo os "pia exercitia" saltar da esfera da devoção privada para o culto público, ao ponto de ultrapassarem em importância a própria celebração da Eucaristia. Estes exercícios de piedade passam a influenciar os tempos fortes do ano litúrgico e a dar voz a um espírito de evangelização e missão orientado particularmente aos mais simples e pobres. Temos aqui uma figura de Maria com que todos se identificam, particularmente o homem sofredor, depois explorada e exportada pelos jesuítas para as terras de missão na América do Sul.

Na música portuguesa do séc. XVIII temos o "*Stabat Mater*" de João Rodrigues Esteves, para solistas, coro e Baixo Contínuo, mais tarde o de José Joaquim dos Santos e o de José Maurício que, dizia-se então, poderia ombrear com alguns compositores da sua época como Haydn. Este compositor austríaco deixou-nos efectivamente um monumental "*Stabat Mater*" Hob XXbis para solistas, coro e orquestra que, juntamente com os de Boccherini e Mozart (uma obra entretanto perdida KV 33c), representam o período clássico. No período romântico há obras de Schubert, Liszt, Verdi, e as monumentais obras de Rossini e Dvorak. Em Portugal, temos o "*Stabat Mater*" de Joaquim Casimiro Júnior. Recentemente, compositores como Karol Szimanovsky, Francis Poulenc, Zoltan Kodaly e Kristzof Penderecky deixaram-se também encantar pelo sentido e expressividade deste poema mariano.³⁰

O cântico mariano mais importante pelo seu conteúdo e significado será sempre o "Magnificat". Transmitido pelo Evangelho de S. Lucas (Lc 1, 46-55), corresponde à exultação de Maria pelas grandes coisas que nela realizara e realizaria o Omnipotente, particularmente o mistério da Incarnação, em resposta à exultação de Isabel que antes encontrámos na "Ave Maria". Literariamente trata-se de uma reelaboração feita pelo evangelista a partir do poema incluído no *Primeiro Livro de Samuel*, o "Cântico de Ana" (1 Sam 2, 1-10), acrescentado de reminiscências do Livro de Isaías (Is 29, 19). Cantado habitualmente como Cântico de Vésperas e, portanto, com os tons salmódicos solenes, e a respectiva antifona para o enquadramento litúrgico, cedo se tornou um cântico autónomo a cuja estrutura, conteúdo e beleza não resistiram os compositores, mesmo aqueles que, pelas suas opções confessionais, menos se sentiam tocados pela devoção mariana.

A estrutura antifónica deste cântico mariano ditou também a estrutura das composições musicais: se é verdade que alguns polifonistas como John Dunstable ou os flamengos Guillaume Dufay e Gilles Binchois o trataram como composição autónoma, musicando todo o texto, outros como Jacob Obrecht limitaram-se a musicar os versículos pares, deixando os ímpares à melodia gregoriana, uma forma que, pelo seu carácter litúrgico, mais se utilizou ao longo dos tempos. Todos os grandes compositores, do séc. XVI ao séc. XX compuseram obras sobre o "Magnificat". Nos polifonistas encontramos várias versões, com relevo para Palestrina que escreveu todo um *Livro de "Magnificat"* face à necessidade de o adaptar aos diversos tons salmódicos e outros como Orlando di Lasso, e Thomas Weelkes também trabalharam sobre ele. O "*Magnificat*" do português Pedro do Porto será a o exemplo de polifonia mais antigo que se conhece em Portugal, tendo muitos outros portugueses tratado este cântico mariano com relevo para D. Pedro

³⁰ Isto para só atendermos aos compositores mais conhecidos porque quase não há compositor que, de uma forma ou de outra, não tenha escrito um *Stabat Mater*.

de Cristo (*Magnificat* a 8 vozes), Duarte Lobo (com um *Livro de Magnificat*), Estêvão Lopez Morago, Filipe de Magalhães e Frei Manuel Cardoso que publica um *Livro de Magnificat* em 1613.

Cláudio Monteverdi, nas *Vésperas de Nossa Senhora*, inclui um belo "*Magnificat*" secundado, no período barroco, por autores como Vivaldi ou Marc-Antoine Charpentier. Até nos meios protestantes o *Magnificat* assumiu um grande relevo para compositores como Heinrich Schütz (SWV 468) ou Dietrich Buxtehude, com um *Magnificat em Ré Maior*, mas é particularmente a obra prima *Magnificat em Ré Maior BWV 243* de Johann Sebastian Bach que marca para sempre este cântico mariano, uma obra monumental, para solistas, coro a cinco vozes e orquestra que é quase um tratado de teologia através da música.³¹ Em Portugal, João Rodrigues Esteves tem um *Magnificat* para solistas, coro e Baixo Contínuo.

Já no contexto do classicismo vienense temos as várias versões de Mozart nas *Vésperas* (KV 321 e KV 339) além do *Magnificat* KV 193. No período romântico, Mendelssohn com o *Magnificat op. 69, n. 3* para solistas e coro "a capella", e Anton Bruckner com *Magnificat* (1885) para solistas, coro e orquestra, são os mais representativos. Mais recentemente, temos compositores como Heitor Villa-Lobos com *Magnificat* para soprano, coro e orquestra, Arvo Pärt (1935) com uma obra para coro "a capella", e ainda os *Magnificat* de Luciano Berio e de Gotfredo Petrassi.³²

Relacionadas também com o culto mariano, estão as Ladainhas. A *Litania* é um termo de origem grega que significa uma breve invocação à divindade, intercalada com a resposta coral sempre igual ou com pequenas variantes. Assume formas laudativas e também de intercessão e pode inserir-se em actos de culto ou mesmo em actos públicos de louvor a uma pessoa como por exemplo num ritual de posse.³³

Desde os primeiros séculos que o cristianismo adoptou as ladainhas como invocação inicial da celebração da Missa, até ao séc. IV, de que hoje em dia resta apenas o "Kyrie eleison". A Ladainha de Todos os Santos foi a forma que a Igreja encontrou de inserir a invocação dos mártires na oração oficial. A prática das "estações"³⁴ levou a uma proliferação de ladainhas com especial relevo para a que se usava na festa de S. Marcos em Roma, ao passo que a necessidade de facilitar a participação popular nos ritos, já em si bastante complexos, levou a multiplicar o número de ladainhas.

³¹ Tive oportunidade de estudar alguns desses aspectos teológicos em "A Música no diálogo entre Deus e o Homem" (Inéd. Braga, 1979).

³² De notar ainda as versões em inglês com que o "Magnificat" entrou no repertório litúrgico anglicano ou a tradução em alemão "*Meine Seele erhebt den Herren*" também utilizada na liturgia luterana dando origem à monumental obra de Bach. Recentemente, o compositor português Eurico Carrapatoso apresentou uma interessante versão do Magnificat, "tropado" por meios da introdução de canções populares religiosas e num estilo um pouco "ligeiro" a que chamou "*Magnificat em Talha Dourada*" (2005).

³³ As "*Lodi de Palermo*" são um exemplo de ladainha em honra do Imperador que se utiliza também no contexto da entronização ou noutra cerimónia pontifícia. Começa com "Christus vincit..."

³⁴ Trata-se de procissões realizadas entre uma igreja menor e uma mais importante onde se celebrava depois a Missa.

As *Litanie Lauretanae* (Ladainhas de Nossa Senhora) surgiram à volta do Santuário do Loreto ao lado de outras, ainda hoje em uso, cujo enquadramento litúrgico e para-litúrgico foi definido pelo Concílio de Trento. Estruturalmente, as Ladainhas iniciam com o “Kyrie eleison” e terminam com “Agnus Dei”, variando as invocações conforme as circunstâncias e sendo as respostas sempre “Ora pro nobis”. Pese embora o facto de ser normalmente formada por invocações silábicas e sob uma fórmula musical repetida uniformemente, a ladainha transformou-se numa forma musical desde a polifonia renascentista, evoluindo progressivamente até à dimensão coral-sinfónica.

Tratadas por polifonistas como William Byrd, Palestrina, Vitoria ou Cláudio Monteverdi, encontram em Wolfgang Amadeus Mozart um compositor privilegiado; o mestre salzburguês compôs várias versões das *Litaniae Lauretanae* (KV 109 e KV 195) para coro e orquestra. Mais recentemente, Francis Poulenc retoma o tema e compõe, em francês, as *Litanies a la Vierge Noire* (1936) para coro e órgão. É a imagem das potencialidades desta forma musical, apesar de simples. Trata-se, por isso, de uma forma particular de cantar os louvores de Maria, em que o compositor se associa às aclamações e mesmo à especificidade da devoção popular.³⁵

Não poderíamos tratar a presença de Maria na música sacra sem abordarmos ainda que levemente o repertório da Missa. A utilização de temas gregorianos conotados com o culto da Virgem Maria como “cantus firmus” deu origem a algum repertório digno de relevo para o *Ordinário da Missa* especialmente dedicado a Nossa Senhora (temas da *Missa IX “Cum júbilo”* ou das *Antífonas Marianas*). O primeiro grande exemplo do Ordinário da Missa dedicado a Maria é a *Messe de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut (1300-1377), composta para a dedicação da catedral de Reims e impropriamente chamada de

³⁵ A forma musical da *Ladainha* deu origem a géneros e formas profanas medievais como os “*Geisslerlieder*” ou as “*Canções de Gesta*”, e a formas instrumentais recentes como o *Concerto para Órgão e Orquestra* do checo Petr Eben ou a uma obra para órgão que Jehan Alain intitulou “*Litanies*”, porventura a sua obra mais conhecida e uma das mais tocadas actualmente.

"Nostre Dame" pois o tema é afinal o da *Missa IV "Cunctipotens genitor Deus"*.³⁶

São particularmente os polifonistas da renascença que se entusiasmam com esta prática a partir de Guillaume Dufay com a *Missa "Alma Redemptoris Mater"*, a *Missa "Ecce ancilla Domini"*, a *Missa "Ave Regina coelorum"* e a "*Missa de Beata Virgine*", em que utiliza os cânticos do Próprio e do Ordinário ("missa plenária"); o inglês Lionel Power compõe também uma *Missa "Alma Redemptoris Mater"*; Jacob Obrecht *Missa "Sub tuum praesidium"* e *Missa "Maria zart"*; Josquim Després a *Missa "Ave Maris stella"* e a "*Missa de Beata Virgine*" que oferece um bom exemplo de "missa paráfrase". Pierre de la Rue a *Missa "Sancta Dei genitrix"* e Palestrina a *Missa "Ave Regina coelorum"* e a *Missa "Assumpta est Maria"*. Aos espanhóis José de Anchieta com *Missa de Nuestra Señora* e Francisco de Peñalosa com *Missa "Ave Maria"* podemos juntar os portugueses Diogo Dias Melgaz com *Missa "Ave Virgo sanctissima"* e Frei Manuel Cardoso com a *Missa "Regina coeli"*. Tudo são exemplos da utilização das antífonas marianas como tema para missas em "cantus firmus", missas "paráfrase" ou "parodiando" motetes e hinos com a mesma temática mariana, num mundo e num ambiente marcados pela profanidade representada nas inúmeras canções que deram forma a centenas de "missas parodia". Foram muitos mais ainda os compositores que utilizaram o tema da *Missa IX "Cum júbilo"* para as *Missas "De Beata Virgine"* como os portugueses Francisco de Santa Maria, Duarte Lobo (duas missas), a bem conhecida *Missa De Beata Virgine Maria* de Filipe de Magalhães e várias Missas de Frei Manuel Cardoso. O mesmo tema serviu ainda para as chamadas "Missas de Órgão" em que este instrumento ora dialoga com o coro, ora o substitui. É o caso da *Messa della Madonna* das "*Fiori Musicali*" de Girolamo Frescobaldi.³⁷

Com as limitações impostas pela reforma tridentina, desaparece a utilização de temas profanos na composição das missas, mas também esta forma musical sacra passa a assumir as características da música coral-sinfónica, libertando-se dos temas gregorianos e da invocação de Maria. Mesmo assim, no período barroco, contamos ainda com a *Missa "Assumpta est Maria"* de Marc-Antoine Charpentier e, já no período clássico, Joseph Haydn tem uma "*Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae*" (1768), para coro, orquestra e órgão, de composição livre. O romantismo não nos proporcionou grandes títulos, até que o movimento ceciliano e o renascimento gregoriano de finais do séc. XIX e séc. XX, aliados à definição dos dogmas marianos da Imaculada Conceição e da Assunção, deram origem a alguma literatura no campo da missa mariana, se bem que longe das

³⁶ Tema que surge logo desde o início no "Tenor" ao estilo do motete "isorrítmico" (esquemas rítmicos repetidos com notas diferentes) característico da música do período chamado "Ars Nova" (séc. XIV).

³⁷ Veja-se adiante a questão da temática mariana na Música para Órgão.

proporções estruturais das grandes missas do passado. A exceção encontra-se em Maurice Duruflé com a *Missa "Cum júbilo"*, op. 11, n. 1., Jean Langlais com a *Missa "Salve Regina"*(1954) e a *Missa "Cum júbilo"* para coro a 5 vozes e órgão de Manuel Faria, composta para a celebração do Centenário da Definição Dogmática da Imaculada Conceição (1954), a que acrescentaremos a *Missa "Assumptionis"* de Domenico Bartolucci (composta por ocasião da definição dogmática da Assunção de Maria, em 1950) para coro a seis vozes e órgão, reelaborada e orquestrada em 1990, para uma edição definitiva.³⁸

3. Obras diversas com temática mariana

*"A Virgem Maria foi sempre proposta pela Igreja à imitação não tanto pelo tipo de vida que levou e muito menos pelo ambiente sócio-cultural em que se desenvolveu, hoje em dia superado em quase toda a parte, mas porque, nas suas condições concretas de vida, ela aderiu total e responsavelmente à vontade de Deus; porque acolheu a palavra e a pôs em prática; porque a sua acção esteve animada pela caridade e pelo espírito de serviço; porque, e, resumo, foi a primeira e a mais perfeita discípula de Cristo".*³⁹

A devoção e o culto mariano não se esgotam, nas formas de música sacra antes apresentadas; pelo contrário, a História da Música oferece-nos um imenso repertório que demonstra a importância da vida, virtudes e devoção popular a Maria, para compositores de todos os tempos em obras de características diversificadas. Nessas obras se encontra aquela liberdade de agir, de acreditar e de compor que contrapõe a inspiração dos poetas e compositores leigos ao culto oficial, normalmente dominado por clérigos, nos mosteiros e grandes

³⁸ É evidente que não referimos aqui um vasto repertório de "missas menores" dedicadas a Maria e para uso estritamente litúrgico de muitos compositores em que se invocam sobretudo os títulos marianos ligados a lugares, sem qualquer referência à utilização de temas marianos tradicionais. O movimento ceciliano e as indicações do *Motu Próprio "Tra le sollecitudini"* de Pio X foram particularmente fecundos nesse sentido.

³⁹ PAULO VI, *Exortação Apostólica "Marialis cultus"*, n. 35.

catedrais. Alguns centros de peregrinação como Santiago ode Compostela ou Santa Maria de Monserrat na Catalunha, por exemplo, foram espaços onde floresceu uma cultura mariana de sabor popular, mas dotada de uma carga teológica profunda. A estes poderemos acrescentar as Abadias de Cluny, São Martial de Limoges, Santa Maria la Real de las Huelgas, Saint Gall, esta última justamente célebre pela sua biblioteca musical. Em Montserrat existe um dos manuscritos mais preciosos sobre a relação da música com as peregrinações.

Aí se refere: "Enquanto os peregrinos fazem vigília na Igreja de Santa Maria, exprimem por vezes o desejo de cantar e de dançar; mesmo durante o dia, manifestam a vontade de fazer o mesmo à volta do templo (tradição que vinha já do séc. V). Visto que neste recinto sagrado não se poderiam cantar ou dançar canções que não fossem marcadas pela honestidade e seriedade exigida, foram então criadas e notadas algumas canções que satisfizessem essas condições. Deverão, no entanto, ser utilizadas moderadamente a fim de não incomodar a oração daqueles que à meditação pretendem dedicar toda a noite".⁴⁰ A mesma seriedade de repertório se recomenda no caminho de regresso, pelo que o próprio Mosteiro põe à disposição dos peregrinos algumas canções apropriadas.

Nesse contexto, surge a colectânea conhecida como *Llibre Vermell*, documento que transmite muito de que se cantava por aquelas paragens em pleno século XIV, e coligido nos finais do mesmo século.⁴¹

Esta prática musical, junto dos grandes mosteiros e centros de peregrinação, corresponde a uma dimensão lúdica, como prolongamento das próprias actividades relacionadas com a peregrinação, mas não deixa de revestir também uma dimensão catequética que deu origem a muitos outros géneros musicais, estando particularmente presente no "drama litúrgico" e nas representações que em França davam pelo nome de "mistérios". A respeito de um dos mais importantes "mistérios" o "*Mystery d' Elch*", escreve-se: "A tendência para humanizar os dogmas nas formas sensíveis da arte, para a sua compreensão intuitiva, existiu desde sempre adoptando estruturas líricas. Neste sentido, o teatro na Igreja não é senão

⁴⁰ *Llibre Vermell de Montserrat*.

⁴¹ Neste documento os textos estão em latim, mas a versão rítmica confere-lhes um carácter paralitúrgico ou mesmo profano. Um exemplo que refere o dogma da Virgindade de Maria:

Refrão: Polorum Regina omnium nostra
Stella matutina, dele scelera.
Estrofes: Ante partum virgo deo gravida
Semper permansisti inviolata
Et in parto virgo, Deo fecunda
Semper permansisti inviolata
Et post partum virgo mater enixa
Semper permansisti inviolata.

o renovar-se das representações da antiguidade clássica, dos mistérios pagãos, com os mesmos fins de exaltação dogmática que estes. Mas enquanto os mistérios clássicos naturalizavam as cenas em factos e afectos da vida quotidiana ainda que transpostos para o mundo quimérico do Olimpo, os autos cristãos tendiam mais para a abstracção e o simbolismo por exigências da nova verdade hipostática. Foram possivelmente as dificuldades que a abstracção e o simbolismo opõem à compreensão imediata do representado que fizeram virar este teatro primitivo para formas mais acessíveis à intuição popular, apoiadas em vários tipos de contacto entre a realidade sobrenatural e a vida comum".⁴²

Para além dos documentos já referidos, há um conjunto de *Cancioneiros* que recolhem também um repertório de inspiração popular sobre os dogmas, particularmente marianos, e o simbolismo das realidades sobrenaturais. No ambiente da corte de Afonso X, O Sábio (+1284), herdeira de uma tradição musical que lança as suas raízes na corte de Frederico II Hohenstaufen, e marcada pela presença do notável trovador Giraut de Riquier, organizou-se uma das mais importantes colectâneas de música medieval, as *Cantigas de Santa Maria*. Recolhidas no séc. XIII, inserem-se no contexto de cantos de peregrinação e seguem as pistas anteriormente preparadas pelos *Miracles de Notre Dame* de Gauthier de Coincy. Em muitos casos, estas "cantigas" desenvolvem-se à volta de um milagre da Virgem Maria que, deste modo, reconhecidamente se agradece, cantando num estilo que haveria de continuar a povoar quer o imaginário popular quer o património iconográfico de muitos santuários. Cantigas como "*Santa Maria Estrela do dia*" evidenciam uma relação particular como o repertório litúrgico quer pela temática quer pela melodia; outras como "*Rosa das rosas e Flor das flores*" introduzem uma temática que haveria de marcar a devoção mariana dos séculos futuros particularmente na apologética anti-protestante: a ornamentação exuberante definiria a estética contra-reformista, embora já herdeira de uma invocação mariana do séc. XV, expressa no motete "*Nuper rosarum flores*" de Guillaume Dufay.⁴³

⁴² Texto introdutório à edição discográfica do "*Misterio de Elche*", HISPAVOX, 1994.

⁴³ Esta ideia das "flores" ligada com a devoção mariana e não só, pode encontrar-se em muitas obras musicais de que se destacam as obras para órgão, *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi e *Flores de*

O ambiente musical representado pelas *Cantigas* encontra, em outros locais, uma expressão diferente, dentro de um objectivo catequético mais explícito – a *Lauda* italiana⁴⁴ – e será continuado na Península Ibérica pelo *Villancico*: este, tendo começado por ser uma pequena canção popular de sabor natalício, evoluindo posteriormente para formas de polifonia vocal mais elaborada, atingiu, no período barroco, as proporções da *Cantata* para coro e orquestra. Será esta forma musical a inserir-nos na temática mais concreta das grandes formas do barroco: a *Cantata* e o *Oratório*.⁴⁵

3.1 Monodia pós-gregoriana e polifonia primitiva

No seguimento da explosão compositiva que acompanhou o início da escrita musical, originando o repertório de Hinos, Tropos e Sequências, apresentamos agora alguns exemplos de composições marianas: de Hildegard von Bingen (1097-1179) "*O virga ac diadema purpurae regis*", "*O clarissima Mater*" e a sequência "*Ave generosa*"; ainda no séc. XII, "*Mater salvatoris*" de Abelardo e sobretudo uma série de obras da literatura litúrgica e para-litúrgica dos séc. XIII-XIV em que se misturam o canto sacro e o profano, a monodia e a polifonia: o *Códice de las Huelgas* e o *Libré Vermell* de Montserrat, ambos com variado repertório mariano, o drama litúrgico *Mystery d' Elch* (sobre a Assunção de Maria) e ainda a colecção inglesa de cantos marianos do séc. XV, *Eton Choirbook*. A estes deveremos acrescentar o imenso repertório sacro-profano dos *Miracles de Notre Dame* de Gauthier de Coincy, criador de um estilo muito próximo do monumental trabalho das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X e outros cancioneiros com representação mariana como o *Laudário de Cortona* ou as *Laudi Veneziane*. Ao nível do repertório polifónico primitivo, começamos a ter alguns exemplos da presença de Maria: na Inglaterra do séc. XIII, há temas como "*Gaude Virgo, Mater Christi*", ou o tropo do Sanctus "*Maria, Mater egrégia*", entre outros, e ainda um "*Planctus Mariae*" do séc. XIV que se enquadra no espírito anteriormente referido da identificação do homem com o sofrimento de Maria no Calvário.

música para tecla e harpa de Manuel Rodrigues Coelho, publicadas ambas em 1610. Expressões e títulos como "florilégio", "guirlanda", "jardim", "horto". "silva" etc. povoam a produção musical poética e musical desta época. Um vilancico português do sec. XVII canta Maria com as palavras "Pois sois mãe e flor do campo" (Cfr. LUIGI GARBINI, *Breve Storia della Musica Sacra*, p. 241-244, com o título "La metáfora floreal"). Esta prática acabou por inspirar ainda alguns títulos, na mais recente produção mariana em Portugal. Manuel de Faria Borda publicou dois volumes de cânticos marianos: *Rosa Mística* (em que apresenta versões vernáculas dos textos das Antifonas e Hinos marianos) e *Florilégio Mariano*; Benjamim Salgado publicou *Lírios de Maio* e Manuel Faria publicou *Florinhas do Campo*. Não entraremos aqui no sentido teológico do conteúdo de tais publicações.

⁴⁴ A *Lauda* é uma forma de composição poética de argumento religioso, originalmente escrita em língua latina, mas destinada a ser cantada pelos leigos e, portanto, logo substituída pela língua vernácula. A *lauda*, iniciada com as experiências do tipo dos "cantos da natureza" atribuídos a S. Francisco de Assis, torna-se um modo de expressão típico da religiosidade medieval que prolifera em ambientes tipicamente apologéticos ou pietistas, não muito longe tanto da piedade franciscana e dominicana, como das já referidas práticas dos flagelantes.

⁴⁵ Alguns títulos de Vilancicos portugueses de teor mariano: "*Ay Santa Maria*", "*Como estais Virgem y Madre*", "*Senhora del Mundo*" e "*Vos Virgem sois nostra Madre*" dum *Cancioneiro de Santa Cruz de Coimbra* (séc. XVII).

3.2 Polifonia Renascentista

O repertório renascentista de teor mariano é imenso, como já tivemos oportunidade de referir relativamente às Antífonas Marianas, Hinos e Missa; para além deste, encontramos outro repertório de temática diversa. De Josquin Després: o ciclo mariano *Vultum tuum*, escrito para a Catedral de Milão entre 1459 e 1472, "Ave nobilissima creatura" e "Inviolata, integra et casta", ou o motete "Ave coelorum Domina"; "O Maria, venerans rosa" de Clemens non Papa (1510-1555); de Palestrina, temos o ciclo Mariano *Priego alla Beata Vergine*, uma forte presença de sabor mariano no grande ciclo de madrigais espirituais *Cantica Canticorum* e motetes como "Hodie beata Virgo" para a Assunção; de Carlo Gesualdo "Ave dolcissima Maria" e de Francisco Guerrero "Ave Virgo Sanctissima". Entre os portugueses, "O Beata Maria" de D. Francisco de Santa Maria.

3.3 Barroco e Classicismo

No período da transição Renascença-Barroco, teremos que citar as *Vespro della Beata Vergine* de Cláudio Monteverdi (1610), de Francesco Cavalli, de Pergolesi; a Carlos de Seixas são atribuídos quatro Responsórios das Matinas da Imaculada Conceição e João de Sousa Carvalho escreveu umas "Vésperas de Nossa Senhora" para coro e orquestra. Os motetes "Hodie Maria Virgo caelos ascendit", e "O Felix Maria", entre outros, de Luís-Nicolás Clerambault (1676-1749); "Sei gegrusset Maria" (Ave Maria) (SWV 333) e "Meine Seele erhebt den Herren" (SWV 344) (Magnificat) de Heinrich Schütz.

Mozart tem alguns exemplos da devoção mariana para além do que já anteriormente referimos: o *Gradual "Sancta Maria"* KV 277, os Hinos "Salus infirmorum", KV 324 e "Sancta Maria" KV, 325. Beethoven tem um arranjo da célebre melodia siciliana "O Sanctissima".

3.4 No Romantismo e no Século XX

No período romântico alguns exemplos significativos como "Ich sehe dich in tausend Bildern", op. 105, n. 1 de Max Reger e o Motete "Tota Pulchra es Maria" de Anton Bruckner. De César Franck, para além das obras já citadas, temos "Quae est ista", para solistas, coro e orquestra, "O Gloriosa", (coro a 3 vozes) e "Tendre Marie". De Tchaikovsky, "Dostoino yest" (Hino à Virgem) e "L'Ange clamait à Marie"; de Giuseppe Verdi, para além da célebre Ária "La Vergine degli angeli" da ópera *A Força do Destino*, temos *Laudi alla Vergine Maria* (in *Quatro Pezzi sacri*) e de Brahms o ciclo *Marienlieder*, op. 22 para coro misto a capella.

O século XX, para além do imenso repertório devocional mariano que continuava as directivas litúrgicas e perspectivas devocionais do século anterior, particularmente marcadas pelo movimento Ceciliano, deixa-nos alguns exemplos importantes como o ciclo *Merienleben* de Paul Hindemith, "Assumpta est Maria" de Igor Stravinsky, "Rosa Mystica" de Benjamim Britten e "Tota pulchra es Maria" de Maurice Duruflé.

4. Oratório mariano

Não são muitos os exemplos de oratórios com temas Marianos. Esta constatação que, à primeira vista, nos pode surpreender, deve-se

eventualmente ao facto de se escolherem para o Oratório temas marcados pelo maravilhoso e fantástico bíblico em paralelo com a dimensão mitológica dos temas de ópera que aquele género musical substituía durante a Quaresma. Giacomo Carissimi, o pai do oratório latino, tem o Oratório "*Sanctissimae Virginis*"; Jules Massenet (1878) o Oratório *La Vierge* e mais recentemente, de autor menos conhecido *Vita Mariae* de C. Bresgen (1950).

Poderíamos incluir aqui ocasiões em que o culto à Virgem Maria ocupou Johann Sebastian Bach nas suas *Cantatas*. Preenchem particularmente duas festas marianas: a Purificação (2 de Fevereiro) com *Cantata "Ich habe genug"*, BWV 82, a *Cantata "Mit Freude und Frieden"* BWV 125 e a *Cantata "Ich lasse dich nicht"*; e a Visitação (31 de Maio) com *Cantata "Meine Seele erhebt den Herren"* BWV 10, a célebre *Cantata "Herz und Mund Tat und Leben"* BWV 147 e "*Meine Seele rühmt und preist*" BWV 189.

5. Maria na Música para órgão

Maria está presente, como inspiradora de compositores e organistas, já desde o *Buxheimer Orgelbuch* (séc. XV), o documento mais antigo que conhecemos com música para órgão, com "O Gloriosa Domina". Mas a música organística de temática mariana orienta-se particularmente pela variação ou comentário aos temas marianos mais populares: as Antífonas – "Ave Maria" e "Salve Regina" – o Hino "Ave Maris Stella" e a Missa "Cum júbilo" de que é exemplo mais significativo a "Messa della Madonna" presente nas *Fiori Musicali* de Girolamo Frescobaldi, organista da Catedral de S. Pedro em Roma no séc. XVI-XVII. Compositores de todas as escolas europeias, até ao séc. XVIII, incluem no seu repertório litúrgico obras organísticas sobre estes temas, parafraseando as melodias gregorianas, quer como propostas de diálogo com o coro quer como substituição das mesmas ou comentário de apoio à meditação do ouvinte. A estas obras se junta um grande elenco de "*Versos*" sobre o "Magnificat", o único tema mariano abordado também pelo luterano Johann Sebastian Bach.

Os compositores do período romântico que escreveram para órgão também nos oferecem alguns temas marianos: Franz Liszt com *Ave Maris Stella*, *Salve Regina* e até uma *Ave Maria de Arcadelt*; Max Reger com *Ave Maria*, op. 10, n. 5; Leon Boellmann com "Prière a Notre-Dame" na *Suite Gothique*, Alexandre Boëly (1785-1858) com várias peças para a liturgia da *Assunção*, *Magnificat* e *Salve Regina*, e Alexandre Guilmant (1837-1911) com *Méditation sur le Stabat* são alguns exemplos. No séc. XX, a escola francesa é particularmente sensível à devoção mariana: de Charles Tournemire o ciclo "In Assumptione B.M.V." em *Orgue Mistique* n. 35, de Paul de Maleingrau (1887-1956) a *Suite Mariale* constituída por quatro paráfrases sobre Hinos marianos, e de Marcel Dupré *Versets sur les Vepres de la Vierge Marie*. A maternidade de Maria inspira o ciclo *La Nativité du Seigneur* de Olivier Messiaen, particularmente a primeira peça "La Vierge et l'Enfant". Particularmente sensível à influência Mariana é o compositor e organista Jean Langlais: em *Paraphrases gregoriennes*, "Ave Maria e Ave Maris Stella", *Offrande à Marie* (Mater admirabilis, Consolatrix afflictorum, Regina angelorum, Regina Pacis, Mater Christi e Maria mater gratiae), *Triptyque Grégorien* com "Rosa Mística"; em *Vingt quatre Pieces pour Orgue, Vol II*, tem *Paraphrase sur I "Salve Regina"*, em *Livre Oecoméniq*ue tem "Ave Meris Stella" e em *Talitha Kum* tem "Salve Regina,

Regina Coeli, e Messe X, aux Fêtes de la Sainte Vierge). A compositora e organista Rolande Falcinelli compõe *Rosa Mystica* e Jean Pagot compõe *Messe Mariale* ao estilo das "messes d'orgue" com Intróito sobre "Salve Sancta parens", Ofertório sobre "Ave Maria", Comunhão sobre "Beata víscera Mariae" e Sortie sobre "Ave Maris Stella". Particularmente sensível à temática mariana está o compositor Leonce de Saint-Martin com *Symphonie Mariale, Ave Maria, Le salut a la Vierge, e Fête de l'Assomption*. Na escola organística alemã destacamos, de Joseph Ahrens *Cantiones Gregorianaes*, com um ciclo dedicado a Maria, de Hermann Schroeder *Die Marianischen Antiphone*, e do austriaco Joseph Friederich Doppelbauer a *Partita "Ave Maris Stella"*. Na escola organística italiana destacamos Marco Enrico Bossi com uma "Ave Maria" op. 4, n. 2, um extraordinário *Estudo de Concerto sobre a "Salve Regina"* de Raffaele Manari, professor do Pontifício Instituto de Música Sacra, e a mais recente obra organística de Domenico Bartolucci (1995) *Trittico Mariano* constituída por Toccata sobre a "Salve Regina", "Coral" sobre a "Ave Maria" e Fuga sobre "Regina coeli".

6. Maria na música popular portuguesa

O culto e a veneração da Virgem Maria fizeram germinar um repertório de carácter popular que, apesar do seu valor relativo, não poderemos deixar de assinalar neste contexto. Trata-se de um repertório centrado particularmente nos títulos marianos que derivam de santuários ou lugares em que Maria é venerada pelo povo, particularmente a partir da tradição dos "romeiros". Assim, seja com invocações de dimensão litúrgica – Nossa Senhora das Dores, das Neves e do Carmo – seja com invocações de dimensão puramente local – Nossa Senhora da Lapa, da Póvoa, do Almortão, do Souto ou da Ribeira – seja com títulos que revelam uma necessidade ou uma confiança particular – Nossa Senhora das Preces, da Graça, da Saúde, do Alívio, do Amparo, do Livramento, do Desterro⁴⁶ – sempre os textos dos cantos populares revelam uma relação quase idólatrica com uma imagem, mais que com a pessoa ou as virtudes de Maria.

Maria é pintada neste repertório como alguém que tanto veste as roupas como os sentimentos dos seus devotos, sentimentos muito populares e inocentes como a vaidade em mostrar um manto novo ou em ornamentar a capela; identifica-se ainda com as preocupações dos seus devotos, desde o dar-lhes de beber até lhes conceder as graças pedidas, mesmo que discutíveis, por vezes. Uma coisa é certa: até nos casos em que as invocações envolvem uma celebração litúrgica mariana, o repertório não deixa de ver Maria apenas como mais uma "santinha" que se invoca de uma forma ingénua e interesseira, por vezes, embora sempre com uma ternura sem limites, e nunca como aquela que a Igreja venera enquanto colaboradora especial no plano de Deus. Mesmo quando a maternidade de Maria é invocada, juntando à figura de Maria a do Menino Jesus, é sempre a imagem que é contemplada e cantada e não propriamente o sentido teológico ou litúrgico que o título implica.

6. Conclusão

⁴⁶ Todos estes são títulos constantes do repertório popular religioso em honra de Maria, presentes em várias recolhas e *Cancioneiros* da Música Popular Portuguesa que consultámos. Alguns títulos revelam uma interpretação diferente do sentido do título original, como o caso da Senhora do Livramento que se transforma de protectora do "parto feliz" em protectora contra o ingresso forçado na vida militar, a quem se pede para "livrar da tropa" um filho ou um namorado... Neste mesmo sentido se invoca a Senhora da Póvoa. No folclore algarvio encontramos uma "Salve Rainha" que inclui, no final, uma profissão de fé trinitária; em vez da invocação "para que sejamos dignos das promessas de Cristo", diz "há um só Deus, três pessoas, três, agora e sempre. Amen." (Cfr. MICHEL GIACOMETTI – FERNANDO LOPES GRAÇA, Edição "Portuguese Folk Music").

"Deve considerar-se normal que as gerações de cristãos que se foram sucedendo em diversificados marcos sócio-culturais, ao contemplar a figura e missão de Maria – como mulher nova e perfeita cristã que resume em si mesma as situações mais características da vida feminina, porque é Virgem, Esposa e Mãe – tenham considerado a mãe de Jesus como modelo exímio da condição feminina e exemplar limpidíssimo de vida evangélica, e tenham plasmado estes sentimentos de acordo com as categorias e modos expressivos próprios da sua época" – dizia Paulo VI em "*Marialis Cultus*"⁴⁷ O que procurámos apresentar nesta comunicação, com todos os limites que certamente a marcarão, foi o facto e o significado duma presença de Maria, do mistério que envolve a sua colaboração no plano de Deus e as referências, discretas mas significativas, que dela os Evangelhos nos oferecem, no culto cristão e, particularmente, na devoção do povo de Deus, a partir da linguagem musical.

Essa presença teve uma particular incidência nas artes, com relevo para a escultura, a pintura, a poesia e, no que nos diz respeito, a música. Estas expressões artísticas revelam uma perspectiva evolutiva da teologia, da sua relação com a liturgia e particularmente com a religiosidade popular. 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. Não admira, por isso, que o título de Mãe de Deus tenha sido aquele que a música preferiu, mesmo em diversas outras invocações, como pudemos ver nas *Antífonas Marianas*: se numas a

⁴⁷ PAULO VI, Exortação Apostólica "*Marialis cultus*", n. 36.

maternidade divina é expressamente afirmada, caso de "*Sub tuum praesidium*", "*Alma Redemptoris Mater*" ou "*Santa Maria*", noutras é-o indirectamente: na "*Salve Regina*", Maria vem relacionada com um dos títulos que melhor definem a relação de Deus com o seu povo: a misericórdia; a "mãe da misericórdia" é por isso a "mãe de Deus", e em "*Ave Regina coelorum*" encontramos a referência à maternidade divina em "salve porta ex qua mundo lux est orta". O impulso da religiosidade popular à evolução da teologia e da liturgia vê-se ainda no hino "*Akathistos*", o hino que toda a Igreja canta "de pé"⁴⁸ em honra da Virgem Maria. De pé também encontramos a Virgem Maria, junto da cruz, evocada na *Sequência* "*Stabat Mater*", onde se vê também retratado o homem que, nas dores de Maria, encontra uma consolação para as suas próprias dores.

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. A 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.⁴⁹

É evidente que só uma análise mais circunstanciada e exaustiva de cada obra musical que fomos referindo poderia dar-nos a dimensão verdadeira das ideias aqui apresentadas. No entanto, as preferências dos compositores na escolha de textos e na evocação dos títulos marianos, a evolução dos mesmos textos através da paráfrase ou do

⁴⁸ Celebramos esta festa recordando as prodigiosas intervenções da imaculada Mãe de Deus. Este hino foi chamado "*Akathistos*", como que privado de espaço para se sentar, já que o povo esteve a noite inteira, de pé, a cantar este hino à Mãe de Deus; e enquanto em todas as outras estrofes se costuma estar sentado, nesta da Mãe de Deus, todos nos pomos de pé para a escutar" (J.M. QUERCII, *In hymnum Acathistum*, PG 92,1354).

⁴⁹ Veja-se o sublinhar de certos aspectos no maneirismo musical, veja-se a proporção dos diferentes desenvolvimentos ao nível da estrutura das composições, com particular relevo para as "*Salve Regina*" ou "*Stabat Mater*", de Pergolesi a Rossini e Dvorak.

tropo, aliados ao específico tratamento, conforme os diferentes estilos musicais, podem ajudar-nos a traçar um itinerário da teologia e da devoção mariana ao longo dos tempos, de acordo com as diferentes perspectivas estéticas: virgindade e maternidade de Maria, relação de Maria com o sofrimento e a dor humana, a beleza de Maria na sua Imaculada Conceição e a glorificação de Maria.⁵⁰

Em resumo: a palavra profética de Maria, em casa de Isabel, tornou-se realidade não só na fé e na devoção dos crentes, na reflexão teológica e nas celebrações da Igreja, mas também na arte dos compositores: “todas as gerações me proclamam bem-aventurada”. E, se é verdade que, no seio de Maria, germinou e cresceu aquele “som inicial que se tornou vida em cada ser vivo”, a proclamação dos louvores a Maria é um efeito mais do desenvolvimento desse “fruto do seu ventre”, aliado à identificação do homem com o próprio acto criador de Deus: uma identificação que só poderia ter lugar na relação com essa primeira nota inicial. A maternidade de Maria tornou mais nítido esse primeiro “som”. Ao cantar os louvores da Mãe de Deus o homem identifica-se com a vontade do Criador prolongando, no mundo e na história, com inquestionável fidelidade, as ressonâncias desse primeiro momento, transformando o cosmos em música, cada palavra em canto, e a vida num perene “magnificat”.

⁵⁰ Enquanto alguns textos como “*Ave Maria*”, “*Salve Regina*”, “*Regina coeli*” e “*Stabat Mater*” percorrem quase toda a História da Música, outros como “*Sub tuum praesidium*” ou “*Alma Redemptoris Mater*” praticamente calam-se a partir da Renascença com raras excepções. O mesmo se diga das Missas em honra da Virgem Maria, se não tivermos em conta o repertório litúrgico dos compositores menores.