

A VIA SACRA ou VIA CRUCIS

A PAIXÃO DE JESUS CRISTO ENTRE A DEVOÇÃO E A CULTURA

OBJECTIVOS:

- Identificar o tratamento musical da Via Crucis no contexto do tratamento musical da Paixão de Cristo;
- Reconhecer a relação entre a estrutura e a prática devocional da Via Crucis e o seu tratamento musical
- Interpretar a Via Sacra musical na sua relação com os diversos momentos da Paixão de Cristo
- Relacionar o tratamento musical da Via Sacra com as diferentes leituras da Paixão de Cristo: devocional, litúrgica, teológica, sociológica

Via-Sacra ou “Via Crucis” (caminho da cruz) é uma devoção popular, assumida pela Igreja, como um especial exercício de piedade (“*pium exercitium*”) cuja origem remota se encontra nas peregrinações medievais à Cidade Santa de Jerusalém e o propósito dos peregrinos em seguirem os passos da “Via Dolorosa”, ou seja o caminho que vai do Jardim das Oliveiras ou da Casa de Pilatos até ao Calvário, eventualmente percorrido por Jesus na sua Paixão.

1. História da Via-Sacra

Percorrer este caminho converteu-se num gesto que qualquer peregrino devia realizar, já a partir do séc. IV. Interrompida ou condicionada em virtude da ocupação muçulmana da Cidade Santa, a Via-Sacra tornou-se, no século XIII, uma devoção não apenas

testemunhada nos Lugares Santos e com a localização exacta de algumas das estações – como refere o *Liber peregrinationis* de Rinaldo de Monte Crucis – mas também estendida também a outros lugares, onde foi incrementada pelas ordens religiosas e personalidades como São Bernardo de Claraval, São Francisco de Assis ou São Boaventura. É nesta época que se vão definindo, mais ou menos, as diferentes estações que marcam o caminho percorrido no que se chamaria mais tarde a Via-Sacra ou *Via Crucis*. Pelo século XV, a sua prática já se estendia a todo o mundo.

Tal como a conhecemos actualmente, a Via-Sacra deriva da convergência ou fusão de três devoções anteriores, típicas das Peregrinações aos Lugares Santos: a devoção às quedas de Cristo – de onde a existência de três quedas na Via-Sacra – a devoção aos passos de Cristo – donde certamente a invocação tradicional do Senhor dos Passos – e a devoção às “estações” ou paragens de Cristo no caminho para o Calvário. Inicialmente havia uma grande variedade quanto às cenas representadas em cada uma das estações, particularmente no que se refere à primeira, que tanto podia contemplar o “Lava-pés”, como a Agonia de Jesus no Horto ou a condenação de Jesus por Pilatos, entre outras. Temos testemunho da utilização da forma tradicional da Via-Sacra em Espanha já na primeira metade do século XVII, particularmente no ambiente franciscano. Em 1731, o Papa Clemente XII deu-lhe um decisivo impulso que haveria de ser confirmado, logo depois, aquando do Jubileu de 1750, quando o Papa Bento XIV convidou o franciscano São Leonardo de Porto Maurizio para, no dia 27 de Dezembro, pregar uma Via-Sacra a realizar no Coliseu de Roma. Dava-se então origem não só a uma das tradições mais importantes da celebração da Via-Sacra, tendo o Coliseu de Roma como cenário, mas também este gesto correspondeu a uma espécie de aprovação oficial da mesma: *textus receptus*. Foi então que o mesmo Papa sugeriu aos párocos que colocassem nas igrejas os quadros das estações, algo que encontramos hoje.

É então que se define também o número de 14 estações tal como as conhecemos na forma tradicional. Em 1964, Paulo VI haveria de recuperar a tradição de celebrar a Via-Sacra no Coliseu de Roma, como um dos momentos marcantes das celebrações pontificias da Semana Santa, celebração que se tornaria célebre mercê da importância mediática adquirida nos tempos de João Paulo II. Este pontífice utilizou quase sempre a forma tradicional, escolhendo para as meditações textos dos padres antigos ou de alguns santos mais recentes. Em 1984, Ano Santo da Redenção, o Papa redigiu pessoalmente o texto da Via-Sacra e, a partir do ano seguinte, iniciou a prática de confiar a sua elaboração a personalidades convidadas mesmo de fora do mundo católico. Já no Jubileu de 1975, o

Livro do Peregrino propunha um esquema de estações diferente, muito próximo da *forma bíblica*, e foi assim que, quando em 1991 o Papa solicitou a dois padres da Ordem dos Servos de Maria, Ignazio Adan e Silvano Mazzini, um texto para a Via-sacra, estes recuperaram a forma já proposta no Jubileu, a qual viria a ganhar uma certa notoriedade de modo a ser reutilizada nos anos de 1992 e 1994. Porém, de seguida voltou-se à forma tradicional que vem sendo seguida, pelo menos nas celebrações de Roma, enquanto outras formas se vão utilizando no mundo católico, nomeadamente com a introdução da Ressurreição como fazendo parte da “via crucis”. Efectivamente, o *Directório para a piedade popular e a Liturgia*, chama a atenção para o facto de que “a *Via Crucis* é um exercício de piedade que se refere à Paixão de Cristo; no entanto, é oportuno que conclua de forma que os fiéis se abram à expectativa, cheia de fé e de esperança, da Ressurreição; tomando como modelo a estação da *Anastasis*, no final da *Via Crucis* de Jerusalém, pode-se concluir este exercício de piedade com a memória da ressurreição do Senhor” (n. 134). Ganha assim particular sentido a existência duma estação dedicada à Ressurreição do Senhor, na forma oferecida pela Via-Sacra da Peneda; ao mesmo tempo, acreditamos estar na especial menção da Senhora das Dores ou Senhora da Soledade a verdadeira marca local da Via-Sacra e, eventualmente, uma especial influência da piedade mariana espanhola.

2. Tipos de Via-Sacra: diversidade de Estações

O *Directório para a piedade popular e a Liturgia*, chama a atenção para o facto de que “a *Via Crucis* é um exercício de piedade que se refere à Paixão de Cristo; no entanto, é oportuno que conclua de forma que os fiéis se abram à expectativa, cheia de fé e de esperança, da Ressurreição; tomando como modelo a estação da *Anastasis*, no final da *Via Crucis* de Jerusalém, pode-se concluir este exercício de piedade com a memória da ressurreição do Senhor” (n. 134). Ganha assim particular sentido a existência duma estação dedicada à Ressurreição do Senhor, na forma oferecida pela *Via-Sacra* constante das capelas do Santuário de N. S. da Peneda; ao mesmo tempo, acreditamos estar na especial menção da Senhora das Dores ou Senhora da Soledade a verdadeira marca local da Via-Sacra e, eventualmente, uma especial influência da piedade mariana espanhola. A estrutura tradicional da Via-sacra, representada nas nossas Igrejas e em outros lugares com praças e ruas, é a mais correntemente utilizada, mesmo em Roma; porém, tal não impediu que outras formas se mantivessem ou fossem recuperadas, nomeadamente pelo

facto de algumas das estações da forma tradicional não se encontrarem atestadas pelos textos do Evangelho: quedas de Jesus, encontro com Verónica ou com Maria, etc. É assim que encontramos dois tipos de Via-Sacra: a *tradicional* e a *bíblica*. Esta, segue uma estrutura formada por um conjunto de catorze estações, mas retirando as não referidas no texto bíblico, substituindo-as por outras que representam episódios atestados pelo mesmo texto: prisão de Jesus, negações de Pedro, acusações, traição de Judas, presença do discípulo João, promessa do Paraíso ao Bom ladrão, etc. Uma estrutura muito próxima desta *Via-Sacra bíblica* encontra-se representada na Via-Sacra que constituí as capelas do Santuário de Nossa Senhora da Peneda, concluídas em 1787 e na Capela de Nossa Senhora da Agonia em Viana do Castelo,¹ o mesmo se diga da Via Sacra do Bom Jesus, em Braga.²

VIA SACRA				
	TRADICIONAL	BÍBLICA – ROMA	PENEDA	BOM JESUS
I	Jesus é condenado à morte	Jesus no Horto das Oliveiras	Agonia de Jesus no Horto	Agonia de Jesus no Horto
II	Jesus carrega com a cruz	Jesus é traído por Judas	Beijo de Judas e prisão de Jesus	Traição e Prisão de Jesus
III	Jesus cai pela primeira vez	Jesus é condenado pelo Sinédrio	Jesus é despojado das vestes	Trevas
IV	Jesus encontra sua Mãe	Jesus é negado por Pedro	Jesus é atado à coluna e flagelado	Flagelação
V	Simão de Cirene ajuda Jesus	Jesus é julgado por Pilatos	Jesus é coroado de espinhos	Coroação de espinhos
VI	A Verónica limpa o rosto	Jesus é flagelado e coroado de espinhos	Jesus é condenado à morte: “Ecce Homo”	Jesus condenado à morte
VII	Jesus cai segunda vez	Jesus é carregado com a cruz	Jesus cai sob o peso da cruz	Jesus a caminho do Calvário
VIII	Jesus consola as mulheres	Jesus é ajudado pelo Cireneu	Jesus encontra as santas mulheres e a Verónica	Quedas de Jesus
IX	Jesus cai terceira vez	Jesus encontra as mulheres	Simão de Cirene ajuda Jesus	Crucifixão de Jesus
X	Jesus é despojado das vestes	Jesus é crucificado	Jesus é crucificado	Jesus morre na cruz
XI	Jesus é crucificado	Jesus promete o Reino dos Céus ao Bom Ladrão	Jesus morre na cruz entre dois ladrões	Jesus é descido da cruz
XII	Jesus morre na cruz	Jesus na cruz, a Mãe e o Discípulo	Jesus é descido da cruz e levado para o sepulcro	Jesus é ungido e preparado
XIII	Jesus é descido da cruz	Jesus morre na cruz	A Senhora das Dores e Soledade	Jesus é sepultado
XIV	Jesus é Sepultado	Jesus é sepultado	Ressurreição de Jesus	Ressurreição de Jesus

¹ Este Santuário foi capela estacional conclusiva da Via-Sacra (Bíblica): Nele são representadas sete das Estações, centrada na *Sepultura do Senhor* (VII), invocação original da capela: *Traição de Judas, Flagelação, Condenação/Ecce Homo, Encontro com a Mãe, Crucifixão, e Descida da Cruz*.

² No entanto a de Braga é antecedida da representação da Ceia no Cenáculo e, depois da Ressurreição, seguem-se as representação da Aparição a Maria Madalena, o Caminho e Emaús e a Ascensão.

3. A Via-Sacra na Música

Ao contrário de outras formas de representação e de meditação sobre a Paixão de Jesus particularmente representadas no repertório sacro, com relevo para as narrativas da Paixão utilizadas na liturgia em perspectiva dramatizada e cantada, prática que haveria de originar o gênero de *Paixão-Oratório*,³ ou para outras formas de representar alguns episódios da Paixão de Jesus como as *Sete Palavras de Cristo*,⁴ ou a presença de Maria, com relevo para o desenvolvimento da *Sequência “Stabat Mater”*,⁵ e outros tipos de narrativa, para não falarmos da importância das *Lições de Trevas* ou Lamentações, na sua relação com o sofrimento de Cristo ou mesmo os *Responsórios de Semana Santa* que ultrapassam consideravelmente a mera presença no canto do Ofício, a *Via-Sacra* não encontrou um lugar relevante na inspiração de músicos e compositores.⁶

3.1 – *Via Crucis* de Franz Liszt ⁷

³ A Paixão como gênero musical foi cultivada desde sempre, a partir da entoação gregoriana; na época da renascença conhecemos muitas composições sobre a Paixão utilizando a polifonia, nomeadamente na parte da multidão ou do grupo dos discípulos; está neste caso a *Paixão segundo São Mateus* de Orlando di Lasso (Ver J.M. PEDROSA CARDOSO, *O Canto da Paixão nos séculos XVI e XVIII*, Coimbra, 2006). É no período barroco, porém, que mais se vem a desenvolver, nomeadamente na área protestante, com as grandes Paixões: *Paixão segundo São Mateus* e *Paixão segundo São João* de Johann Sebastian Bach. Em Portugal temos, dessa época, um obra-prima quase desconhecida e hoje inacessível discograficamente: a *Paixão de Jesus Cristo Nosso Senhor* de João Pedro de Almeida Motta. Um gênero musical que foi recuperado no século XX por Lorenzo Perosi com *Passio secundum Marcus*, por Krzysztof Penderecky com *Passio et Mors DNJC secundum Lucam* e, mais recentemente, Arvo Pärt com *Johannes Passion*.

⁴ Este tema das *Sete Palavras de Cristo na Cruz* foi abordado de diversas formas pelos compositores com relevo para Heinrich Schütz com *Die Sieben Letzte Worte* em gênero Oratório, Joseph Haydn com um tratamento para Quarteto de Cordas, depois replicado em Orquestra de Câmara e mais tarde em Oratório para Coro e Orquestra. Mais recentemente, Domenico Bartolucci escreveu um Oratório para Coro, Solistas e Orquestra que intitulou *La Passione* que tem como referência para os diversos quadros as sete palavras de Cristo na cruz.

⁵ O *Stabat Mater* é uma “Sequência” que retrata a experiência de Maria na Paixão de Jesus, seu Filho, com texto de Jacopone da Todi, que gozou de um favor especial por parte dos compositores desde Giovanni Pierluigi da Palestrina, a Gianbattista Pergolesi, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Antonin Dvorak, até Krzysztof Penderecky para citarmos apenas os mais significativos.

⁶ Poderíamos referir ainda as *Sonatas para Violino e Contínuo “Rosenkranz”*, de Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), um conjunto de meditações sobre os Mistérios do Rosário, nas VI-X, referentes aos “Mistérios Dolorosos”, correspondentes às Estações I, IV,V, X e XI da Via-Sacra Bíblica.

⁷ Sobre esta obra podem ser-se os estudos: DE MEY, P., BURN, D. J., 2011, ““Regnavit a ligno Deus’: tradition and modernity in Liszt’s ‘Via Crucis’”, *The Long Nineteenth Century*, pp. 99-121; CAROLINA MONTIEL, *Via Crucis de Liszt y el camino de al Cruz; aproximación a sus recursos compositivos y simbólicos*; DANIEL BLACK, *Franz Liszt’s Via Crucis, a Summation of the Composer’s Stiles and Beliefs*, Tese, Univ. Arizona, 2014; PAUL BARNES, *Franz Liszt and the Sacramental Bridge: Music as Theology if Presence*, Univ. Nebraska Lincoln.

Foi uma motivação litúrgica ou para-litúrgica que levou Franz Liszt a escrever o que podemos considerar a primeira *Via-Sacra* musical, uma série de peças com intervenção de Coro e particularmente do órgão, destinadas, na intenção do autor, a uma representação nas celebrações do Coliseu de Roma, o que não veio a acontecer. Constitui uma obra que não se pode considerar de valor equivalente a muitas outras obras, mesmo de pendor sacro, deste compositor, mas trata-se, mesmo assim de uma obra interessante, dramaticamente densa e plena de significado e união espiritual.⁸ Esta obra encontra-se estruturada com base na recorrência de um motivo melódico de três notas [Fá-Sol-Sib] (escala pentatónica) que representa a *Cruz*,⁹ o qual vai aparecendo em diversas formas dando origem a outros temas ou motivos como *María* [Re-Solb-Sib-La], *Verónica* [Fa-La-Si], *Ave Crux* [Do-Si-Sol-La-Si-Si] e outro motivo ainda para simbolizar a *Cruz* [Re#-Mi-Do#-Re], ou seja a inversão do motivo B-A-C-H que o próprio J. S. Bach utilizou para representar a Cruz e também como assinatura [Sib-La-Do-Si]. Este motivo da Cruz surge na melodia escrita para o hino gregoriano *Vexila Regis Prodeunt*, atribuído a Venantius Fortunatus (569 d. C) com que começa a obra e reencontraremos em diversos momentos da mesma, nomeadamente nas quedas de Jesus (Estações III, VII e IX). Estas são acompanhadas por outro tema gregoriano, o hino “*Stabat Mater dolorosa*”.



Encontramos o “*Stabat Mater*” em versão aproximada ao canto gregoriano [II] e algumas intervenções do órgão particularmente bem conseguidas, onde não haveria de faltar uma dimensão ecuménica com a introdução de “corais” ao gosto da liturgia luterana, como o Coral “*O Haupt voll Blut und Wunden*” [VI] e “*O Traurigkeit*”.

Sendo esta obra uma meditação sobre o caminho do calvário, é a Cruz, como elemento fundamental de salvação, que se eleva perante nós desde as três primeiras notas do órgão,

⁸ Liszt abordou este tema noutras obras, nomeadamente na *Oratória “Cristus”*, III Parte, mais concretamente centrada na Agonia de Jesus (“*Tristis est anima mea*”) e no “*Sabat Mater*”, um conjunto de variações sobre o tema. Também em “*Sunt lacrimae rerum*” para Piano e sobretudo nas *Variações “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”*, para Piano e para Órgão, sobre o tema cromático descendente da Cantata do mesmo nome e do “*Crucifixus*” da *Missa em Si menor* de Johann Sebastian Bach.

⁹ Este motivo é utilizado por Liszt com o mesmo significado em muitas outras obras sacras e profanas como a *Missa Choralis* ou a *Sonata em Si menor*. Este motivo tem origem no Hino “*Crux fidelis*” de Sexta-feira Santa.

em jeito de entoação. É ao órgão que cabe a maior parte da interpretação e da representação das cenas da via-sacra [IV, V, IX, X e XIII], por uma linguagem claramente descritivística, como na passagem seguinte:

5
8 *non stacc.* 12
15 19 23

Alguns episódios solísticos [I, II, VIII e XII] representam intervenções de diversas personagens

Pilatus. *poco ritard.*

In . no . cens e . go sum a san . gui . ne ju . sti hu . jus.

enquanto o Coro, em intervenções muito breves, ora assume a exultação da Igreja pela salvação recebida através do madeiro da Cruz, ora a turba que reclama a morte de Cristo, ora ainda a lamentação dos homens face às diferentes cenas deste drama [VI].

pp ritenuto

crux, Kreuz, a Heil - ve dir, crux! Kreuz! *pp*

crux, Kreuz, a Heil - ve dir, crux! Kreuz! *pp*

crux, Kreuz, a Heil - ve dir, crux! Kreuz! *pp*

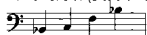
crux, Kreuz, a Heil - ve dir, crux! Kreuz! *pp*

pp ritenuto

3.2 – *Le Chemin de la Croix* de Marcel Dupré

Mais recentemente, em 1931, e inspirada por um poema alusivo à mesma temática, escrito por Paul Claudel em 1911, o compositor e organista Marcel Dupré haveria de escrever um conjunto de 14 meditações sobre outras tantas reflexões do poeta, a partir de outros tantos momentos de improvisação para órgão, realizada em concerto. A esse trabalho que se tornaria numa das suas obras mais importantes e executadas chamou, à imagem do título do poema inspirador: *Le Chemin de la Croix*. Sobre a construção desta obra, afirma o seu autor: "Colocado previamente ao corrente do que deveria fazer, defini, nas suas grandes linhas, a atmosfera musical de cada uma das 14 Estações: a tonalidade, a registação, enfim, na minha imaginação já tinha elaborado os temas ou mais propriamente os *incisos simbólicos* segundo os quais a obra escrita está construída" Este ciclo de catorze peças baseia-se em doze temas que vão reaparecendo, por diversas vezes, ao jeito de *leitmotiv*, para além de fórmulas rítmicas a que o autor chama *rythmes onomatopéiques* com intuitos marcadamente descritivos como acontece logo na primeira Estação com o nome de Barrabás ilustrado por uma fórmula constituída por colcheia pontuada e semicolcheia. Os *leitmotive* simbolizam personagens ou ideias (por exemplo a Virgem Maria, a Crucifixão, o Sofrimento, a Redenção) mas recuperam elementos já presentes em obras conhecidas do repertório tradicional. Nas palavras do autor, "certos intervalos, certas raízes melódicas, fazem parte do património musical. Eu pesquisei a forma como os Mestres se entenderam com certas fórmulas como é o duplo salto de quarta para simbolizar a Cruz: encontramos disso em Bach, Haendel e Schütz. O tema de *Redenção* é formado por quatro sons conjuntos e encontra-se no *Messias* de Haendel, na *Paixão Segundo São João* de Bach, nas *Béatitudes* de Franck e no *Parsifal* de Wagner. O tema da Virgem Maria, formado pelo acorde perfeito, é a ideia da maternidade. O tema do sofrimento, composto por uma sequência cromática descendente, encontra-se em Bach. Tudo isto dá aos temas um simbolismo tradicional". Alguns dos temas simbólicos:

1. La Croix (Stations II, V, VI, XI)



2. La Souffrance (Stations III, XI, XIV)



3. La Rédemption (Stations III, VI, XIII)



4. La Vierge (Stations IV, XIII)



5. La Compassion (Station VI)



No desenvolvimento de *Le Chemin de la Croix* podemos encontrar momentos em que sobressai a agitação crescente da turba que reclama a libertação de Barrabás e a morte de Cristo [I]:

Maestoso (42=d) **Agitato (104=d)**

R: Trompette 8
Sw: Corneuse 8'
P: Fonds 8
Ch: Fonds 8'

Péd: Bourdons 16, 8
Pod: Bourdons 16' 8'

G. P. Fonds 8, 4
Gr. Ch. Fonds 8'

Péd. G. P.
Gr. Ch. to Ped.

outros mais calmos como o que representa o encontro de Maria com seu Filho a caminho do Calvário [IV]:

Andante cantabile (66=d)

R: Flûte 8
Sw: Flûte 8'
P: Voix célestes
Ch: Voix célestes

Péd: Bourdons 16, 8
Pod: Bourdons 16' 8'

Péd. G. P.
Gr. Ch. to Ped.

o choro das mulheres de Jerusalém, a impressão do rosto no véu de Verónica, o interromper da caminhada pelas quedas de Jesus, episódios sempre caracterizados por uma linguagem descritiva, bem como procedimentos mais imaginativos com a representação do acerto do passo de Simão de Sirene com o de Jesus [V], através de um

cânone cada vez mais estreito até concluir numa oitava / uníssono entre a voz superior e a pedaleira

23

as quedas de Jesus e as pancadas do martelo com um motivo ostinato na pedaleira que preenche toda a peça referente à Crucifixão [XI]:

Largo, pesante (56 = ♩)

Conclui de uma forma algo imaginativa também, na medida em que o cortejo fúnebre que conduz Jesus ao túmulo é representado por uma evocação dos principais temas deste *Chemin de la Croix*, onde “a piedade se transforma numa alegria plena de esperança suscitada pelo pensamento da Redenção. Um celestial *In Paradisum* (Voz celeste na mão esquerda e Flauta 4' na mão direita) constitui a visão de uma suavidade imaterial, transparente, que abre realmente uma porta para o Além e parece prolongar, numa paz eterna...

3.3 – *Via Crucis* de Kamilló Lendvay (1928-2016)

Compositor de renome, pedagogo, director de orquestra, Director de Teatro de Ópera, Kamilló Lendvay foi uma das personalidades mais prestigiadas da Hungria do século XX, onde desempenhou uma actividade continuada até ao ano de 1991. O facto de estarmos em presença de um compositor húngaro imediatamente nos coloca de sobreaviso para a relação desta *Via Crucis* com a do seu concidadão Franz Liszt. E a proximidade é evidente num primeiro relance pela estrutura da obra e a sua introdução com o Hino “*Vexilla Regis prodeunt*”. No entanto, as semelhanças poderão ficar-se por aí, já que a estrutura da obra não segue as tradicionais estações, mas sim momentos ligados à Paixão de Cristo que podem ser relacionados com uma Via-Sacra de pendor bíblico. Apresentada a 15 de Novembro de 1989 na Igreja de la Sainte Trinité, em Paris,¹⁰ esta *Via Crucis* foi escrita, em função do comendatário, para um grupo reduzido de intérpretes:

VIA CRUCIS DE LENDVAY	VIA CRUCIS TRADICIONAL
I – Vexilla Regis	Hino
II – O Crux! Ave spes única	Hino (cont.)
III – Innocens ego sum	Pretório (I)
IV – Ave Crux	Aceitação da Cruz (II)
V – Jesus cadit	Quedas de Jesus (III)
VI – Stabat Mater	Encontro com sua Mãe (IV)
VII – Nolite flere	Encontro com as mulheres (VIII)
VIII – Crucifige!	Crucifixão / Condenação (XI)
[IX – <i>Meno mosso</i>]	***
X – Ele, Eli, lama sabachtani!	Jesus na Cruz / Sete Palavras
XI – In anus tuas	“
XII – Consumatun est	Morte de Jesus (XII)
XIII – Ave Crux!	Hino.

Estruturada em 13 Estações (momentos musicais), reduzindo as estações propriamente ditas a sete, como se pode ver no quadro anterior, esta obra procura inserir-nos na vivência particular dos católicos húngaros, marcados, como muitos outros, por um ambiente de perseguição e de uma certa clandestinidade. Nas palavras de Sandor Ayka, esta *Via Crucis* pode ser considerada “como a expressão dos sofrimentos humanos através dos recursos proporcionados pela música do século XX. O argumento, a forma, o carácter, a construção, tudo se conjuga para mostrar os sofrimentos, as dores, a *synpathia*, ou, pelo

¹⁰ Note-se que esta obra foi encomendada por um grupo francês e estreada em Paris apesar de o compositor ser húngaro. Isso deve entender-se no contexto da clandestinidade que viviam os compositores católicos nos países de Leste. Muitas vezes escreviam as suas músicas religiosas um pouco mascaradas sob as formas musicais mais correntes como acontecia, por exemplo, com o checo Petr Eben ao escrever as Ladainhas de Nossa Senhora mascaradas de *Concerto para Órgão e Orquestra*.

contrário, os contributos do homem, através de meios mais ou menos equivalentes aos da ópera. A música de Lendvay caracteriza-se pelo tom do coro, pela linguagem ricamente polifónica bem como pela utilização de estruturas homófonas de pendor lírico”.¹¹

Escrita para solistas, SCTB, e conjunto vocal e instrumental, tem no Violoncelo o único instrumento de corda, a quem é atribuído o papel de representante do homem sofredor, através do contraste entre as grandes linhas melódicas ou pequenos fragmentos deste instrumento e os sons pesados e duros dos instrumentos de sopro. A estes se acrescenta uma bem fornecida percussão que inclui Piano e Celesta. O coro, por sua vez é entendido como conjunto vocal com diversificadas distribuições ao longo da obra numa grande variedade tímbrica.

Salvaguardando o lado moderno da linguagem musical e o estilo claramente camerístico da obra, esta não disfarça uma relação de proximidade com a *Via Crucis* de Liszt que vai muito para além da estrutura acima referida. Apresenta as estações ou momentos em jeito de meditação, muito breve, utilizando expressões e textos já utilizados por Liszt como o relevo dado a “Ave Crux!” [IV] ou a expressão “Jesus cadit” [V], para assinalar as quedas de Jesus. O mesmo se pode dizer da utilização das vozes do coro feminino para o “Stabat Mater”[VI], um momento especialmente desenvolvido em comparação com os restantes. Belo e muito expressivo o “Nolite flere” [VII] (Não choreis por mim) dirigido por Jesus às mulheres de Jerusalém, cantado por um coro masculino. O grito e agitação da multidão, normalmente colocados no julgamento do Pretório, são transpostos para o Monte Calvário e o momento da crucifixão – “Crucifige” [VIII] – a que se segue um momento tranquilo e apaziguador de transição, ao jeito do *Promenade* num solo de Flauta [IX], que conduz ao dramático grito de Jesus – “Eli, Eli” [X] – pelo Tenor e Violoncelo. As palavras de Jesus “In manus tuas...” [XI] são confiadas ao Coro misto, em estilo fugato num expressivo crescendo que parte das vozes graves para as mais agudas. Continua o coro em “Consumatum est” [XII] num *perdendosi* prolongado por um interlúdio instrumental que conduz à Conclusão, numa grande Fuga coral-instrumental sobre o texto do “Ave Crux, spes única”, estrofe do *Hino* “*Vexilla Regis prodeunt*” com que iniciara a obra. Fechando o quadro, um solene e expressivo Coral acompanhado do grupo instrumental em Tutti, porventura o único momento em que tal acontece.

¹¹ SÁNDOR AYKA, *Notas ao CD, Via Crucis, Stabat Mater*, Hungarton, n. 31533 de 1995.

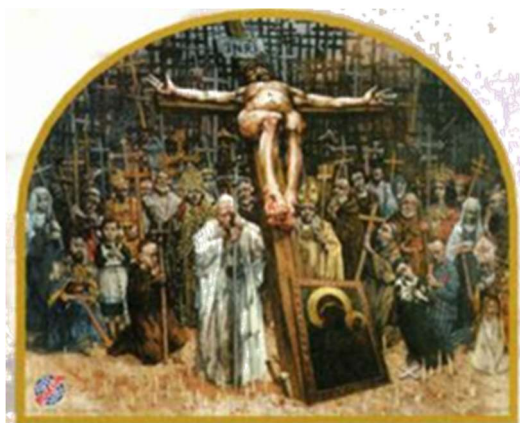
3.4 – *Via Crucis* de Pawel Lukaszewski (n. 1968)

Mais recentemente, outros compositores vêm abordando o tema da Via-Sacra, num género musical muito próximo ao Oratório e segundo diversas leituras mais teológicas, litúrgicas ou de intervenção social, nomeadamente na evocação do sofrimento dos crentes, nas crises, perseguições e guerras que vêm marcando a história recente. Trata-se de fazer da Via-Sacra uma leitura muito próxima da experiência vivida e testemunhada pelo Papa São João Paulo II. Este pontífice, marcado por uma particular experiência de sofrimento que o identificava tanto com o Cristo Sofredor como com aqueles que sofreram pela sua fé, assinalou com a sua presença e participação activa as celebrações da Via-Sacra no Coliseu de Roma, carregando a cruz até ao limite das suas forças e até pouco antes da sua morte. Algumas experiências recentes vêm assim incrementar o reduzido número de composições baseadas neste tema – eventualmente por se tratar de um tema eminentemente católico – como o *Concerto para Órgão* op. 91 de William Mathias (1934-1992), estruturado segundo as catorze estações da Via-Sacra ou uma experiência de composição colectiva realizada em 2004 para o Conjunto Vocal “*The Song Company*”. com intervenção de catorze compositores diferentes.

No ambiente concreto do catolicismo polaco, marcado pela figura do Papa Wojtyla e pela devoção mariana de Czestokowa, surge a *Via-Crucis* de Pawel Lukaszewski, composta no ano 2000. Este autor partilha a corrente de espiritualidade que marca a capital espiritual da Polónia, local que dá abrigo ao célebre ícone da Virgem Negra (atribuído a São Lucas), no mosteiro de Jasna Gora, recolhendo a experiencia dos peregrinos atraídos pela veneração das relíquias dos santos polacos, incrementada recentemente, pela presença de João Paulo II, pelo túmulo do mártir Jerzy Popieluszko e pela medalha do Prémio Nobel de Lech Walesa, acontecimentos que marcaram a história recente da Polónia e a adolescência de Lukaszewski. Tal como os quadros de Jerzy Duda-Graz, que ali representam as estações da *Via Crucis*, são sobretudo os conflitos, os sofrimentos, os desafios, as humilhações, e perseguições, mas também a resistência às câmaras de gás nazis ou a vitória do catolicismo polaco sobre o comunismo que vemos retratados nesta obra musical.

A presença de João Paulo II nesta obra musical, tal como nas pinturas, nota-se ainda pelo facto de este autor acrescentar a XV Estação, dedicada ao túmulo vazio e à Ressurreição do Senhor, prática que referimos anteriormente como especialmente querida e proposta pelo pontífice polaco. Dizia o mesmo Pontífice na introdução à *Via Crucis* no Coliseu de

Roma, precisamente no Ano Jubilar de 2000: “A Via-Sacra do Filho de Deus não foi um simples caminhar para o lugar do suplício. Acreditamos que cada passo do Condenado, cada gesto e palavra d'Ele, e tudo o mais que foi vivido e realizado por quantos tomaram parte neste drama, continua incessantemente a falar-nos. Cristo, mesmo no seu sofrimento e na sua morte, desvenda-nos a verdade acerca de Deus e do homem”.



Considerada do ponto de vista meramente musical, a *Via Crucis* de Lukaszewski apresenta as quinze estações, em trechos muito breves, de acordo com um quadro estrutural rigoroso à maneira de um grande “Rondò” de quase uma hora de duração, o que confere também uma dimensão ritual – pelas repetições – a esta obra. Porém, de um ponto de vista litúrgico, para além de uma notória prioridade conferida ao texto e ao canto, de acordo com a perspectiva estética do seu autor muito próxima do pensamento da Igreja sobre a música sacra – “*para mim, a música sacra deve estar em conexão estrita com a palavra, e deve ser a palavra a marcar os seus limites*”¹² – também a própria estrutura obedece à forma tradicional da celebração da via-sacra, como se pode verificar no quadro que segue:

VIA SACRA TRADICIONAL	VIA CRUCIS DE LUKASZEWSKI
1. Anúncio da Estação	1. Anúncio da Estação: Coro de Homens
2. Versículo “ <i>Nós vos adoramos...</i> ”	2. “ <i>Adoramus te sanctissime</i> ”: Vozes femininas
3. Narrativa / Meditação	3. Narrador / Evangelista / Personagens
4. Pai Nosso / Oração	[...]
5. “ <i>Tende compaixão de nós, Senhor</i> ”	4. “ <i>Qui passus est... / Jesu, miserere</i> ”: Coro
6. Cântico: “ <i>Stabat Mater</i> ”	5. Interlúdio instrumental

¹² Note-se a proximidade de linguagem como o texto da *Constituição “Sacrosanctum Concilium”*, n. 112.

Utilizando o texto latino dos Evangelhos, cada estação é anunciada por um coro em estilo arcaizante de vozes masculinas (próximo das *Sete Palavras* de Haydn), desenvolvendo-se o corpo da mensagem através de contrastes de textura: solistas / Coro, vozes agudas / vozes graves, instrumental / a capella.

The image displays a complex musical score for a choral and instrumental work. The score is organized into several systems of staves. At the top, the time signatures are indicated as 4/4, 3/4, 6/8 (♩. 50-60), 9/8, 3/4 (♩. 50), and 2/4. The instruments listed on the left include Flute (fl a), Oboe 1 (oc 1), Oboe 2 (oc 2), Oboe 3 (oc 3), Oboe 4 and 5 (oc 4 e 5), Oboe 6 and 7 (oc 6 e 7), Oboe 8 and 9 (oc 8 e 9), Oboe 10 and 11 (oc 10 e 11), Timpani (tmp), and Cymbals (cmp). The vocal parts include Contralto (CT), Bass (BR), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The string section includes Violin I (vn I), Violin II (vn II), Viola (vi), Violoncello (vc), and Contrabaixo (cb). The lyrics are in Latin, with the main text being: "et dixit quod habet etiam istum, quem dixit quod habet, dixit quod habet etiam istum. Deinde dixit: 'Miserere mihi, Domine, Deus meus.'" The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, fpp), articulation (acc), and performance instructions (Evangelista mf).

Apresenta uma sequência narrativa muito próxima da *Paixão*, com a intervenção do Evangelista a que se acrescentam outras personagens: Cristo, Pilatos e finalmente o Coro. Ao nível da linguagem musical, podemos encontrar uma forte carga simbólica, nomeadamente pela utilização de determinados instrumentos ou grupos instrumentais adstritos a personagens ou a determinados momentos, muito próximo do modelo já utilizado por Bach ou Marcel Dupré. Esta linguagem simbólica concretiza-se ainda, por

exemplo em procedimentos como a utilização de acordes de quinta diminuta nos metais para significar as quedas, pela utilização marcante do *Tutti* do Órgão apenas na ressurreição, depois de se ter mantido calado durante a obra como acontece na liturgia da Quaresma.

(b) 1860

Adagio J. 60

fl
ob
cl
fg
4 cr
3 tn
tb
tmp
cmp
gng
gc
S
A
T
B
org
vn I
vn II
vi
vc
cb

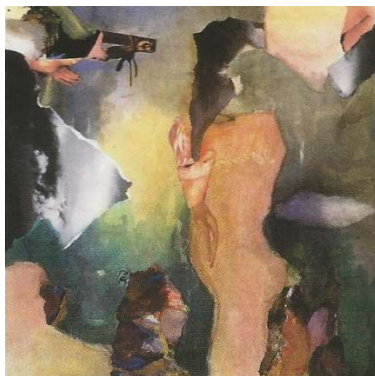
Cada estação conclui com uma espécie de “planctus” (“Qui passus est pro nobis...”) numa espécie de ligação à estação seguinte continuada por um tema instrumental inspirado no

folclore polaco e repetido, à maneira dos “Promenade” em *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky.¹³

Ao acrescentar à *Via Crucis* a XV Estação – *Ressurreição* – o compositor oferece um momento de catarse final que ajuda a desanuviar o ambiente pesado dos momentos anteriores, nomeadamente na XII Estação, para nos inserir num mundo de esperança e de triunfo, expresso pelo canto de “*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*”. Aí não podemos deixar de identificar aquela dimensão histórica e patriótica da vitória do cristianismo polaco sobre o comunismo soviético antes referida como “background” ambiente desta obra,¹⁴ com da leitura da *Via Crucis* oferecida particularmente por João Paulo II e no contexto da luta pela queda do muro de Berlim.

3.5 – *Via Crucis* de Richard Robbins (n. 1940)

Ao contrário das obras anteriores particularmente próximas da dimensão litúrgica ou para-litúrgica da *Via Crucis*, a obra de Richard Robbins, compositor americano, mais conhecido pela música para filmes, propõe-nos uma perspectiva prioritariamente estética. Esta obra foi escrita em 1994, em parceria com o pintor Michael Schell, para funcionar como música ambiente para uma exposição de quadros em estilo marcadamente abstracto, sobre o tema da *Via Crucis*, na Ware-House em New York.



¹³ A relação entre os *Quadros de uma Exposição* e a *Via Crucis* de Lukaszewski parece não se esgotar neste elo de ligação escolhido para encadear as Estações. De facto, a teologia subjacente aos últimos quatro quadros da obra mussorgskiana está muito próxima do sentido conferido pelo nosso autor às últimas estações, nomeadamente com a inclusão da Ressurreição. O mesmo se diga de um certo paralelo assumido pelos seus autores entre o povo russo e o povo polaco (Cfr. CHIARA BERTOGLIO, “Non omnis moriar, La teologia dei Quadri di una Esposizione di Mussorgskij” in *Logos e Musica*, Effata Editrice, Cantalupa (Torino) 2009, p. 137-170.

¹⁴ Para este comentário tivemos em conta sobretudo o texto de Meurig Bowen, presente no boocklet do CD *Via Crucis de Lukaszewski*, Hyperion, 2008. Sobre a música sacra de Lukaszewski, ver RENATA BOROWIEKA, *The Sacral Sphere in Pawel Lukaszewski Religious Music*, Krakow, 2017.

Com esta obra, Richard Robbin proporciona-nos um conjunto de 14 “momentos musicais”, predominantemente instrumentais, usando as tecnologias electrónicas (sintetizadores), numa panóplia diversificada de instrumentos, dos mais comuns aos mais exóticos, incluindo sons da natureza, ou seja, música concreta. Nota-se um estilo claramente “minimalista”, onde sobressai um movimento “ostinato”, mas de grande serenidade.

Poderemos considerar esta obra como uma espécie de “música de fundo” para acompanhar uma meditação ou leitura das 14 Estações da Via-Sacra segundo a estrutura tradicional. Na intenção do seu autor, mais do que celebrar o acontecimento redentor, procura-se provocar uma experiência estética, despertando um conjunto de emoções que levam o ouvinte à consideração e mesmo ao envolvimento no sofrimento de Jesus. Dessa forma. Nas palavras que acompanham a edição discográfica, “reflectir como é que Cristo viveu as suas últimas horas e dando o exemplo de como o cristão pode viver a sua vida (Lori Schafer), tendo como referência fundamental a mensagem do Evangelho “Quem quiser vir após mim, renegue-se a si mesmo, tome a sua cruz e siga-me” (Lc 9, 23). Em resumo: “Robbins procura traduzir o desenrolar dos acontecimentos revelando, por diversos meios, um ambiente que nos arrebatava para um mundo maravilhoso. Não se trata verdadeiramente de música, mas de uma força activa que nos vai movendo de estação para estação. Esta referência musical a um evento histórico carrega em si um pesado sentido de perda.

3.6 – *Via Crucis* de William John Corsie (n.)

No ano de 2014, o britânico William J. Corsie apresentou um conjunto de momentos musicais a que chama também *Via Crucis*, numa linguagem simples, muito próxima, pela orquestração utilizada, da música ligeira, embora marcada por uma grande serenidade. Trata-se de um conjunto de trechos meramente instrumentais, provavelmente resultantes de uma realização em estúdio, muito semelhantes entre si, e segundo uma estrutura diferente da habitual, aproximada à Via-Sacra *bíblica* e um pouco mais alargada inclusivamente no número de Estações que sobe para dezasseis, mas limitando a cinco o número de estações convencionais. Inicia com a meditação sobre *Cristo no Monte das Oliveiras* estendendo-se até à *Ascensão*.

VIA CRUCIS DE WILLIAM CORSIE	VIA CRUCIS TRADICIONAL
01. Mount of Olives / Jesus no Horto	***
02. Betrayed / Traição de Judas	***
03. Condemned / Condenação à Morte	01. Jesus Condenado à morte
04. Denial / Negação de Pedro	***
05. Judgement / Julgamento	***
06. Crown of Thorns / Coroação de Espinhos	***
07. Take up the Cross / Jesus recebe a Cruz	02. Jesus recebe a Cruz
08. Simon of Cyrene / Ajuda do Cireneu	05. Simão de Cirene leva a Cruz
09. Jerusalem Women / Mulheres de Jerusalém	08. Jesus consola as Mulheres de Jerusalém
10. Crucified / Crucifixão	11. Crucifixão de Jesus
11. Today in Paradise / Perdão ao Bom Ladrão	***
12. Words of Consolation / Palavras de consolação	***
13. Haec Dies / Páscoa	***
14. Resurrection / Ressurreição	***
15. Ascension / Ascensão	***
16. Rejoice / Júbilo	***

Procura uma certa variação na linguagem musical, nomeadamente na escolha de instrumentos solistas, do Piano ao Violino, variedade que não nos consegue colocar claramente no contexto de qualquer das estações, pelo que o seu valor musical é muito limitado e relativo. Mais ainda do que a anterior, serve como música de fundo de uma meditação e pouco mais. O interesse reside apenas no facto de ter utilizado a *Via Crucis* como inspiração e por isso a referimos aqui.

4. Conclusão:

Não encontramos melhor modo de concluir este breve estudo sobre a leitura musical da *Via Crucis* do que transcrever as palavras de João Paulo II, o Pontífice que maior relevo deu a esta devoção popular, precisamente num dos momentos mais altos da sua celebração. o Jubileu do Ano 2000: “Que Jesus se aproxime de cada um de nós; faça-se também nosso companheiro de viagem! Ele, enquanto nos acompanha, explicar-nos-á que por nós subiu ao Calvário, por nós, foi morto, para cumprir as Escrituras. O facto doloroso da crucifixão tornar-se-á assim, para cada um, um eloquente ensinamento.

Irmãos e irmãs caríssimos! O homem contemporâneo tem necessidade de encontrar Jesus crucificado e ressuscitado. Quem senão o divino Condenado, pode compreender

plenamente a pena de quem padece injustas condenações? Quem senão o Rei escarnecido e humilhado pode dar resposta às expectativas de tantos homens e mulheres sem esperança e sem dignidade? Quem senão o Filho de Deus crucificado pode compreender a dor e a solidão de tantas vidas destruídas e sem futuro? O poeta francês Paul Claudel escrevera que o Filho de Deus ‘nos ensinou o caminho para sair da morte e a possibilidade da sua transformação’.¹⁵ Abramos o coração a Cristo: será ele mesmo a responder aos nossos anseios mais profundos. Ele mesmo nos desvendará os mistérios da sua paixão e morte na cruz.

¹⁵ PAUL CLAUDEL, *Positiones e propositiones. Les invités à l'attention*, 1934, pág. 245.