

A SEQUÊNCIA

Perspectiva histórico-litúrgica desta forma musical

Jorge Alves Barbosa

"Canta com júbilo: Mas que significa "jubilar"? É entender, sem poder explicar por palavras, aquilo que com o coração se canta. Efectivamente, todos aqueles que cantam seja enquanto ceifam seja enquanto vindimam, seja ainda quando estão ocupados em algum trabalho agrícola com entusiasmo, começam por exultar com a alegria que as palavras inspiram, mas depois, invadidos pela alegria do canto e na impossibilidade de a expandir e exprimir por palavras, deixam cair as palavras para se abandonarem unicamente ao júbilo". É assim que Santo Agostinho¹ explica o sentido dos desenvolvidos melismas – *jubilus* – que caracterizam o canto do *Alleluia* no repertório gregoriano, nomeadamente no prolongamento da sílaba final correspondente ao nome de Deus: **הַלְלוּ יְהוָה** "Alle-lu-ya" [= Louvai vós a Yahwéh].

O grande objectivo de realizar a unidade da Igreja pela uniformização da liturgia, através da implementação generalizada da tradição romana ou romano-franca, tanto por razões de ordem política, na perspectiva do Imperador franco Carlos Magno, como de ordem religiosa, na perspectiva dos Romanos Pontífices, com relevo para a acção posterior de Gregório VII, não só não conseguiu na totalidade os seus objectivos, mas provocou um incremento da criatividade litúrgica e musical, muito por obra da multiplicação do culto dos santos padroeiros quer em paróquias quer em mosteiros. O respeito pelo repertório tradicional, alicerçado na convicção de que tinha sido criado por inspiração do Espírito Santo, em tempos de São Gregório Magno, levava a que fosse considerado intocável – segundo o princípio do "*ne varietur*" – pelo que qualquer aproximação da liturgia ao ambiente local teria impreterivelmente de assentar na criação de novos formulários de textos e novo repertório de cânticos.² Por isso, as propostas e orientações de Carlos Magno tiveram como consequência, logo nos séc. VIII-IX, o florescimento da cultura monástica, alicerçado na crescente actividade dos *scriptoria* que muito depressa se transformariam em bandeira exibida por cada um deles como sinal do nível cultural e

¹ SANTO AGOSTINHO, *Ennarrationes in Psalmos*, Psalmum 32, Ennarratio II. O mesmo santo Pastor dedica ao tema do canto com júbilo vários outros textos, nomeadamente *Ennarrationes in Psalmos*, Ps. 99 e *De Civitate Dei*, XXII, VIII, 22.

² Cfr. GIULIO CATTIN, *La Monodia nel Medioevo*, Storia della Música, Vol. II, EDT, Torino, 1979, p. 124.

da riqueza do próprio mosteiro, favorecendo a qualidade da liturgia bem como de motivação à vinda de novos monges que garantiriam a sua sobrevivência, já que cada mosteiro funcionava como instituição autónoma e autossuficiente. Consolidado um repertório mais ou menos uniforme na música litúrgica, a partir da *reforma carolíngia*, alicerçado na tradição que serviu de base à prática romana para quase todo o ocidente cristão, apenas a possibilidade de novas criações poderia dar continuidade àquela componente local própria da prática litúrgica nos séculos anteriores. Deste modo, foi aparecendo, sobretudo nos mosteiros de França e Suíça, a tentativa de promover novas formas de criação musical.³ Estas derivavam das anteriores com origem precisamente no momento em que se iniciava a fixação do repertório – a meados do séc. VIII – através da criação da escrita musical neumática, que teve como berço os mesmos mosteiros, concretamente Saint Gall, na Suíça, e Saint Martial de Limoges, no sul de França. Ao mesmo tempo, surgiam as primeiras tentativas de canto polifónico, através da junção de uma ou duas linhas melódicas à base – Tenor – constituída pela melodia gregoriana original.

Foi neste amplo contexto criativo que, entre outros géneros monódicos e polifónicos, tinha também origem, como consequência da dificuldade em memorizar os longos e “melismas” dos *Alleluia*, então denominados “*jubilus*”, “melodia” ou “*sequentia*”,⁴ um novo género a que se chamou “*Sequência*”. Tais melismas, já presentes no repertório hebraico e bizantino, eram formados por uma longa sucessão de neumas – que poderia chegar às centenas de notas como acontece em alguns cânticos ambrosianos – ligados à última sílaba do cântico, constituindo uma espécie de *cadência*, que tanto podia fazer parte da melodia original aleluiática, como ser uma melodia independente que podia ser adaptada diferentes “aleluias”, facultando a exibição dos cantores.⁵ Algumas partes destas *cadências* ou *júbilos* foram depois providas de textos que eram intercalados na

³ As longas cadências melismáticas – eventualmente comparáveis às praticadas mais tarde pelos cantores barrocos das “Árias Da Capo”, na reexposição da parte A – eram cantadas depois da melodia original do *Aleluia*. Quando dotadas de texto, procuravam expressar o sentido da festa e a memória do santo local, para aqueles que participavam na celebração, por meio de uma música em que texto e melodia exibiam uma relação particularmente estreita. A cada som era atribuída uma nota, e vice-versa, sendo cada linha melódica cantada duas vezes com texto paralelo, em diálogo solista-coro. (WULF ARLT, *Musique et poesie à Saint Gall, Séquences et Tropes du IX siècle*, CD Harmonia Mundi, 1997).

⁴ Os conceitos sinónimos de *melodia* e *sequentia* encontram-se pela primeira vez em dois rituais franceses do séc. VIII. Num *Antifonário* do séc. IX (Vat. lat. 5319), os cantos do tempo pascal que já tinham sofrido algumas alterações que são indicados com os termos *melodia* e *sequentia*. No entanto, apesar de se ligar habitualmente o conceito de *Sequência* ao *júbilus* do Aleluia, mesmo no Antifonário de que Notker fala, apenas oito são directamente derivados do Aleluia da mesma Missa, nove delas têm relação com um outro Aleluia e dezasseis não têm relação com a música de qualquer Aleluia (cfr. GIULIO CATTIN, *o.cit.*, p. 135). A identificação da origem das melodias de algumas dessas sequências foi realizada por Richard L. Crocker num monumental trabalho sobre este tema no contexto da música sacra medieval (Cfr. RICHARD L. CROCKER, *The early medieval sequence*, University of California Press, Berkeley, 1977).

⁵ No repertório ambrosiano eram utilizadas habitualmente duas melodias para o *júbilus*: *melodia prima*, cantada antes do Versículo e *melodia secunda* depois do versículo, sendo esta especialmente alargada, ao ponto de o número de notas passar além de uma centena.

mesma execução. Esta prática daria origem, mais tarde, à composição de textos poéticos destinados a ser adaptados à música completa do *Alleluia*, originando novas composições poético-musicais: “sequentia in prosa”, depois “prosa” ou simplesmente “sequentia”).⁶

1. Origens históricas da Sequência

O conceito de *Sequência* designa um canto estrófico, cantado como prolongamento do *Alleluia*. Na sua forma clássica (sec. IX-X) prevê uma estrofe isolada no início e outra no final, enquanto no interior as estrofes organizam aos pares, cantadas com a mesma melodia repetida em cada par de estrofes: [a – bb, cc, dd... z].⁷ A palavra “sequência” foi utilizada pela primeira vez numa passagem do *Liber Officialis*, obra do liturgista Amalário de Metz, escrita ainda antes do ano 830, onde se diz que “*haec jubilatio, quam cantores sequentiam vocant*” era utilizada para exibição dos cantores, originando não só despiques entre eles, mas fazendo crescer um género de vaidades que logo teve que ser moderado pelas autoridades responsáveis da Igreja.⁸ Muito provavelmente nascida, como dissemos, no séc. VIII, a *Sequência* atingirá o apogeu no séc. IX, muito por obra de Notker Balbulus (= o gago), monge de San Gall que, numa nota introdutória ao seu *Liber Hymnorum*, se refere à dificuldade que ele próprio encontrava para memorizar os longos melismas dos júbilos aleluiáticos. Para isso, encontrou uma solução inesperada quando, no ano 851, chegou à abadia de Saint Gall um monge, proveniente da abadia francesa da Jumièges, escapado às invasões normandas e conseqüente destruição da sua abadia, trazendo consigo um *Antifonário* onde alguns vocalizos do *Alleluia* se encontravam acompanhados de textos apropriados e colocados por baixo das notas da música. O próprio Notker foi desafiado pelos seus superiores a continuar esse trabalho, com a condição de colocar uma sílaba apenas sob cada nota da melodia (*Singulae motus cantilena, singulas syllabas debent habere*).⁹ Face à recepção entusiástica do novo

⁶ Nos manuscritos franceses aparece também a designação de “*prosa ad sequentiam*”

⁷ GIACOMO BAROFFIO, *Glossário litúrgico* (inédito)

⁸ Sobre “este júbilo a que os cantores chamam sequência” temos um segundo testemunho, proveniente do *Antifonário de Mont-Blandin* conservado na Biblioteca Real de Bruxelas (10127-10144) e um dos documentos mais importantes para a história da liturgia – constante do célebre *Antiphonale Missarum Sextuplex* – que foi redigido entre os séc. VIII e IX. Este *Antifonário* inclui, no final, uma lista de *Alleluias* para a missa, seis dos quais acompanhados da rubrica “*cum sequentia*”.

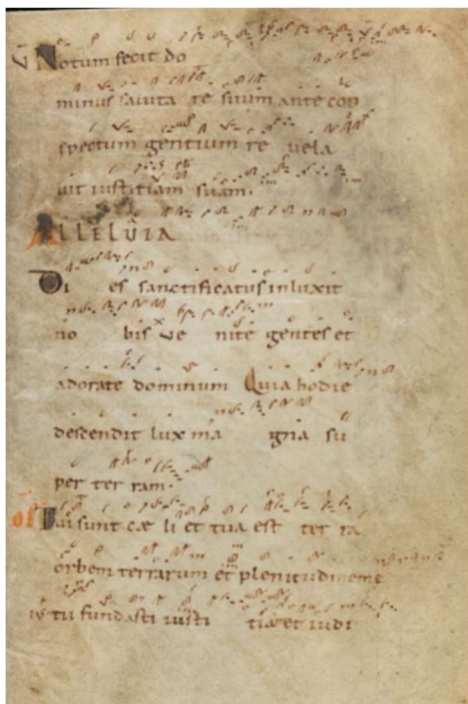
⁹ “Este é o único lugar onde, a partir do séc. IX, poetas e compositores de tais cânticos passaram a ser identificados – sendo hoje reconhecidos como figuras históricas: Notker (+ 912) autor de inúmeras sequências e provavelmente também de Tropos de introdução aos Intrositos, e Tuotilo (+ 913) autor polivalente, poeta e compositor de Tropos identificados bem como de outros cânticos. No ano de 883, ou seja, algumas décadas após os primeiros testemunhos indirectos concernentes aos comentários poéticos e musicais acrescentados aos cânticos antigos, Notker agrupou as sequências numa colecção. Ainda durante a sua vida foi criada a notação musical dos primeiros manuscritos de Saint Gall. (WULF ARLT, *Musique et poesie à Saint Gall, Séquences et Tropes du IX siècle*, CD Harmonia Mundi, 1997).

repertório pela comunidade monástica, Notker escreveu cerca de 40 Sequências.¹⁰ No fundo, terá apreendido a técnica revelada pelos exemplos constantes do *Antifonário* trazido de Jumièges, aplicando-o às melodias procedentes dos *Alleluia*.

Mesmo assim, não deixam de ser muitas, variadas e até contraditórias, as opiniões dos estudiosos sobre a real origem, desenvolvimento e definição da estrutura definitiva da *Sequência*.¹¹ Do que não restam dúvidas é acerca da importância de Notker Balbulus para a prática que passou a vigorar no mosteiro de Saint Gall, transformado em fonte de produção, difusão e preservação da música que marcaria os séculos posteriores. O próprio Notker reconhece ser a região franco-ocidental a origem de tal prática, algo que vem a ser confirmado pelos documentos o que vem a ser comprovado pela descoberta, no mosteiro francês de Saint Martial de Limoges, de um considerável acervo de manuscritos – *Tropários* e *Sequenciários* – que se afirmaram como fundamentais para o conhecimento e estudo desta forma musical cedo tornada tão popular. Análises feitas a tais manuscritos comprovam que a abadia de Saint Martial contava com um repertório próprio e independente daquele que fora produzido no mosteiro de Saint Gall, o que leva a crer que a criação da *Sequência* tenha tido efectivamente lugar em França ainda antes do ano 851, ano das invasões normandas que provocaram o exílio do monge que, de Jumièges, levou o *Antifonário* com que faria despertar o interesse pela prática da Sequência no mosteiro de Saint Gall.

¹⁰ Sobre a origem das sequências não existe unanimidade entre os musicólogos. A. Hughes considera que o berço da Sequência tenha sido a França setentrional, mas não com base nos melismas do Aleluia nem de qualquer outro cântico da Missa. O mesmo assegura Peter Wagner tendo os factos narrados por Notker correspondido a uma época mais tardia, devendo-se procurar a origem da Sequência na antiga liturgia bizantina e grega, uma ideia que remonta a 1838, face à semelhança da sua estrutura com os Hinos gregos com afirma F. Mone, embora esta teoria também não colha a confirmação de outros musicólogos (Ver um resumo bastante circunstanciado acerca das principais correntes de opinião acerca deste tema em BIANCAMARIA BRUMANA, *Dizionario Enciclopédico Universale della Musica e dei Musicisti*, Ed. UTET, Torino, 1984, s.v. “Sequenza”)

¹¹ É verdadeiramente impressionante o elenco de trabalhos que vem sendo realizados pelos musicólogos e liturgistas a respeito das sequências, nos seus diferentes pontos de vista. GIACOMO BAROFFIO, *Le sequenze nei codici italiani: orientamenti bibliografici e inventario sommario dei manoscritti*, um trabalho elaborado em 2007, cujo texto provisório me foi disponibilizado pelo seu autor. Para se ter uma ideia, o referido elenco preenche 17 páginas de texto, em tipo 9, espaço 1. Do mesmo autor, um estudo sobre o conteúdo de alguns manuscritos, Tropários-Sequenciários, em Itália, GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e Sequenze in Italia: bilancio di alcune esplorazioni*. Existe um elenco de sequências, publicado em LANCE BRUNNER, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, “Rivista italiana di musicologia” 20, 1985, 191-276. Entre nós não existe repertório significativo relativamente a esta forma musical litúrgica porque viviam-se então tempos conturbados na História, nomeadamente com a ocupação árabe.

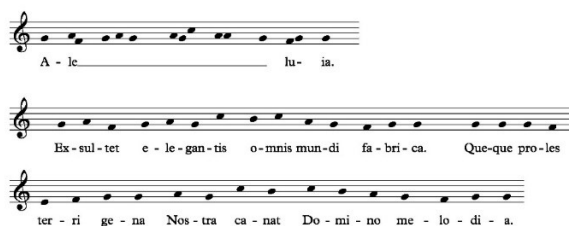
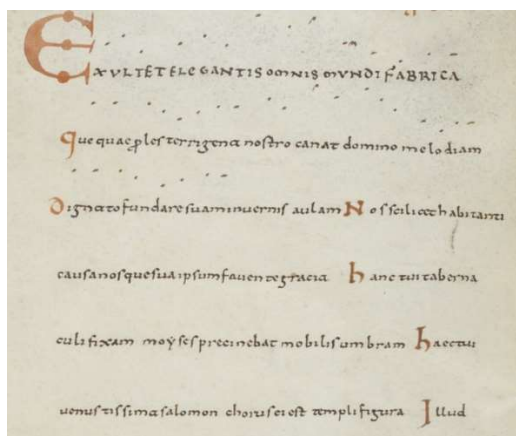


Alleluia “Dies sanctificatus” e Sequência “Natus ante saecula”
Gradual e Sequenciário, Einsiedeln, Cod. 121 (1151), p. 33 e p.437

Porém, o processo de composição e desenvolvimento da *Sequência* nos dois centros, Limoges e Saint Gall, permanece um pouco diferente quer quanto aos textos empregues quer quanto à sua relação com a música. Nos manuscritos de Saint Gall – como se pode ver acima – o melisma original é conservado à margem do texto da Sequência, de modo a preservar a estrutura da melodia aleluiática – nomeadamente a dimensão rítmica, que se afirma como característica fundamental da respectiva neumática – como orientação para a execução e articulação da própria *Sequência*.¹²

Por sua vez, os manuscritos franceses apresentam a *Sequência* com a notação musical colocado por cima do texto, em notas separadas, tendo como referência, muitas das vezes, o texto e música integrais do Alleluia e respectivo Versículo, como acontece no exemplo seguinte.

¹² Neste tipo de escrita, os aspectos da execução são notados de uma forma extremamente precisa. Com a ajuda dos neumas de Saint Gall, os contornos do canto estavam fixados nos próprios manuscritos que oferecem os exemplos mais antigos de notação conhecidos hoje em dia. Além do mais, estes neumas são portadores de esclarecimentos, inclusive relativamente à leitura melódica, dos novos cânticos compostos pela mesma ocasião. É precisamente para estes que surgem em primeiro plano as particularidades da relação entre música e palavra, por meio de uma notação que discrimina os sons quanto à altura e mesmo à duração de cada nota. (WULF ARLT, *Musique et poesie à Saint Gall, Séquences et Tropes du IX siècle*, CD Harmonia Mundi, 1997).
Este códice está disponível on line, em <https://www.e-codices.unifr.ch/en/doubleview/sbe/0121>.



Seq. "Exsulter elegantis omnis mundi"
Prosaire_à_l'usage_d'Auch BNParis 1118_235v

2. A estrutura poético-musical da Sequência

A estrutura que define a Sequência consiste na organização por grupos ou *estrofes* de dois a dois versos, prevendo um Cantor que propõe o primeiro verso e o Coro que responde antifonicamente com o segundo, ambos com a mesma melodia. No entanto pode haver, de acordo com cada centro de produção e difusão, algumas diferenças. A música correspondente a cada estrofe pode ser sempre a mesma ou ir variando de estrofe para estrofe – mas sempre de acordo com o estilo de canto antifónico que assenta as suas origens nas comunidades hebraicas e no canto da sinagoga – ou então apresentar uma música para a primeira e última estrofes e outra música para as estrofes interiores tal como se referiu anteriormente. Esta estrutura simples, onde muitas vezes encontramos a vogal “a” na conclusão de cada estrofe como reminiscência da sílaba final “Ya” do Alleluia – ou seja o nome de Deus – contribuiu em grande medida para a acessibilidade e consequente popularidade desta nova forma musical litúrgica, aliada certamente ao facto de os textos exibirem uma forte componente local quer pela alusão aos santos próprios quer pela referência aos lugares onde eram executadas. De qualquer forma, a *Sequência* foi sempre uma forma musical derivada da melodia de um *Alleluia*, ou eventualmente de outro canto, já que a ideia de composição inteiramente original não existia naqueles recuados tempos. Mais ainda, é frequente adaptar-se uma melodia a textos diferentes, ainda que mais tarde se venha a fazer precisamente o oposto, ou seja aplicar melodias diferentes ao mesmo texto, resultando naturalmente desta prática uma ampliação do repertório.¹³ Se, ao princípio, se utilizava o melisma final ou até a

¹³ As Sequências de Notker distinguem-se por uma elevada qualidade poética e por uma rigorosa concepção da forma, segundo a qual os textos são construídos paralelamente à linha melódica, que se reproduz com as cadências fraseológicas e a própria articulação das palavras. As composições de Tuotilo são marcadas por uma estreita conexão entre uma prosa articulada de maneira retórica e uma organização musical densa. (WULF ARLT, *art. cit.*)

música completa do *Alleluia* como base da melodia da *Sequência*, como se viu no exemplo anterior, mais tarde passou a utilizar-se apenas o “incipit”, ainda que a melodia vá tendo em conta outros elementos estruturais do original.

VI
A L-le- lú- ia.

VI
L Aeta di- es magni du- cis, Do- na fe-rens no-vae

No início do século XI, a composição das seqüências foi-se libertando progressivamente do "melisma" alleluiático para constituir uma composição independente, conservando ainda o tema original. Este género de *Sequência* atinge o apogeu no séc. XII com Adão de São Victor (1110-1182) e de tal modo se desenvolveu que se tornaria num dos mais prolíficos géneros musicais e literários, constituindo por vezes o único modo de conferir à liturgia aquela componente local que perdera a partir da implementação e imposição da liturgia romana. A acção de Adão de São Victor, monge do convento agostiniano, situa-se numa época florescente da música francesa, a par do nascimento da Polifonia, sendo este monge contemporâneo do Leonin, o reconhecido músico da Escola de Notre-Dame e um dos primeiros polifonistas conhecidos. Foi Adão de São Vitor que, compondo mais de cinquenta seqüências, conduziu ao nível mais elevado a estrutura da Sequência, por meio da criação de textos regulares, claros e com excelentes rimas, certamente influenciadas pelas produções limosinas do séc. XI e mais tarde da região austríaca.¹⁴ O tipo de rima utilizado por este compositor pode ver-se no exemplo seguinte que foi utilizado frequentemente pelos tempos fora: os dois primeiros versos da estrofe rimam entre si, e os terceiros de cada estrofe rimam também entre si.

<p><i>In natale Salvatoris</i> <i>Angelorum nostra charis</i> <i>Succinat conditio.</i></p> <p><i>Harmonia diversorum</i> <i>Sed in unum redactorum</i> <i>Dulcis est connexio.</i></p>	<p>No nascimento do Salvador Associe-se a nossa condição mortal Ao mesmo canto dos Anjos</p> <p>A harmonia de coisas diferentes Inspirada num mesmo texto É uma agradável sintonia.</p>
---	---

¹⁴ Cfr. ADAM, E. MISSET, *Les proses d'Adam de Saint Victor; texte et musique, précédées d'une étude critique*, Ed. Catholic Chrch, 1969 e ainda MARIE BERTRAND SHIGO *Study of the Sequences Ascribed to Adam of St. Victor*, ed. dactilografada, 1954, in https://ecommons.luc.edu/luc_diss/465.

As ordens mendicantes – franciscanos e dominicanos – surgidas no séc. XIII, eram caracterizados por uma espiritualidade simples e uma linguagem popular, pelo que constituíam um ambiente altamente propício à criação de *Sequências* utilizadas, como tinha acontecido no séc. V com os *Hinos* de Santo Ambrósio de Milão, para afirmar a doutrina ortodoxa no combate com as heresias nascentes, nomeadamente as relativas à presença real de Jesus na Eucaristia. As ordens mendicantes contribuíram de modo decisivo para a difusão da prática da *Sequência* nos países da Europa central e oriental, enquanto a produção dos mosteiros germânicos se propagava de preferência para a região escandinava. Por seu lado, à Polónia e Hungria se estendia a influência dos mosteiros cistercienses e dos regulares de Santo Agostinho,¹⁵ dando origem a um repertório particularmente rico e que hoje podemos conhecer através da actividade de grupos de investigação e divulgação locais¹⁶

3. Apogeu, transformação e desaparecimento da Sequência

Após séculos de criação e desenvolvimento da *Sequência*, cujo resultado é conhecerem-se hoje mais de cinco mil exemplares que fazem as delícias de estudiosos e intérpretes do canto gregoriano,¹⁷ orientado pela preocupação de purificar, reformar e reorganizar o repertório litúrgico de alguns indícios de eventual heresia, o Concílio de Trento acabou por legar algumas orientações gerais sobre a liturgia e a música sacra: *“Todas as coisas devem seguir uma ordem tal que permita que as missas, celebradas com canto ou não, cheguem calmamente aos ouvidos e corações dos ouvintes; nelas tudo se executará com clareza e com a diligência prevista. No caso das missas que se celebram com canto e com órgão, não se misturará nelas nada de profano, mas só hinos e louvores divinos. Dever-se-á constituir um plano completo de canto segundo os modos musicais de tal forma que não proporcionem um prazer superficial ao ouvido, mas de tal maneira que todos entendam as palavras com clareza e assim os corações dos ouvintes se sintam atraídos, pelo desejo das harmonias celestiais, à contemplação do regozijo dos bem-aventurados... Também se proibirá nas igrejas toda aquela música que contenha no*

¹⁵ A Sequência mais antiga existente em território polaco é *“Jesu Christe rex superne”* em honra do bispo e mártir Santo Estanislau, dominicano natural de Cracóvia, enquanto a Sequência *“Hac festa dies tota, Gratulatur Polonia”* foi escrita em honra do bispo e mártir Santo Adalberto, padroeiro da Polónia, onde se pode notar a componente local do texto. A música é tomada duma sequência francesa, em honra de Nossa Senhora, *“Hac clara die”*.

¹⁶ É considerável e de indiscutível qualidade interpretativa, que pude testemunhar ao vivo, e consequente produção discográfica do grupo *Schola Hungarica*, facilmente acessível.

¹⁷ São bastante consideráveis as gravações discográficas de *Sequências* e de outro repertório musical coevo como os *Tropos*. Referimos já, de entre as várias gravações que possuímos, o CD respeitante às *Sequências de Saint Gall*, e qualquer motor de busca nos transporta facilmente à sua audição com registos de qualidade bastante aceitável. Da mesma forma é francamente apreciável e útil o facto de termos disponíveis *on line* para consulta gratuita muitos dos manuscritos originais proporcionada pelas entidades actualmente depositárias e conservadoras dos mesmos.

*canto ou no órgão coisas que sejam lascivas ou impuras*¹⁸. Tais orientações genéricas, como se pode ver, serviriam de base à subsequente reforma do *Missal* (1568) e do *Breviário* (1570), operada já sob o pontificado de S. Pio V. Estas reformas tiveram como consequência a supressão quase total do uso das *Sequências*, sendo verdade também que, apesar do seu urso generalizado, nunca integraram o repertório oficial de cânticos para a Liturgia.

Em consequência da reforma tridentina, a utilização da *Sequência* foi limitada a quatro delas: *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion* e *Dies irae* para as *Missas de Defuntos*. No ano de 1727, por acção do Papa Bento XIII, foi recuperada a *Sequência Stabat Mater Dolorosa*. Foram sobretudo estas duas últimas, talvez pela sua dimensão dramática e expressiva, que marcaram de certa forma alguma da produção musical posterior quer o *Stabat Mater* pela sua relação com o sofrimento de Cristo e de Maria, quer o *Dies irae* pela relação com o tema da morte tão caro ao movimento romântico e às suas preferências pelo lado macabro da morte, mesmo na música profana e instrumental.¹⁹ Na liturgia actual mantêm-se, com carácter mais ou menos facultativo a Sequência de Páscoa, *Victimae paschali laudes*, a de Pentecostes, *Veni Sancte Spiritus* e a de Corpo de Deus, *Lauda Sion*. O *Dies irae* transitou da liturgia de defuntos para *Hino* da Liturgia das Horas, recitado nas últimas semanas do ano litúrgico, e o *Stabat Mater* transitou também como *Hino* para a Liturgia das Horas dedicada à Memória de Nossa Senhora das Dores, a 15 de Setembro.²⁰

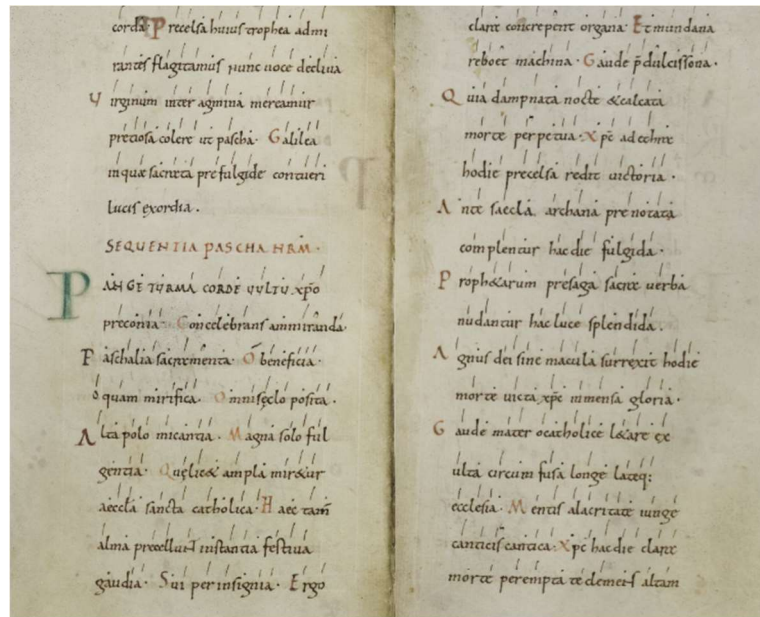
4. A Sequência no repertório polifónico

O estilo simples e silábico das melodias de *Sequência* constituiu um dos factores que mais contribuíram para a construção de versões polifónicas, já a partir das mais antigas tentativas no sentido da criação do canto polifónico e das primeiras manifestações do contraponto primitivo, veiculadas pelas versões de “organum” a duas vozes, que nos são transmitidas pelo *Tropários de Saint Martial de Limoges*, e *Tropário de Winchester*, e no *Manuscrito de Wolfenbüttel*.

¹⁸ CONCÍLIO DE TRENTO, Decreto “*De conservandis et vitandis*”

¹⁹ O tema do *Stabat Mater* está tratado por mim num artigo especialmente dedicado a este tema e publicado nesta plataforma. O tema do *Dies irae* está tratado no artigo dedicado à *Missa de Requiem*. Na composição e estrutura da *Missa de Requiem*, a *Sequência* faz parte integrante, com excepção do *Requiem* de Gabriel Fauré. Para além disso, a sua conhecida melodia é tema de obras como *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, *Totentanz*, para Piano e Orquestra ou *Mephisto* de Liszt e até *Variações sobre um tema de Paganini* de Sergei Rachmaninoff.

²⁰ Mesmo continuando a fazer parte da liturgia, constando no *Leccionário* relativo à celebração do Pentecostes e do Corpo de Deus, as *Sequências* constam também como *Hino* na Liturgia das Horas para as respectivas celebrações, o que tem originando alguns equívocos no seu tratamento musical nos tempos recentes. Veremos adiante.



Sequencia "Pascha Nostrum"
Tropário de Winchester

Com base nesses primeiros exemplos, a *Sequência* haveria de motivar os polifonistas nos séc. XV e XVI, em composições que derivam fundamentalmente da estrutura da *Sequência* monódica, nomeadamente com a preservação da dimensão antifónica das diferentes estrofes. Polifonistas como Guillaume Dufay, no séc. XV, transformam esse canto antifónico na alternância entre a versão monódica e a polifónica, normalmente a 3 vozes, com uma textura simples, afastada das complexidades de um experimentalismo e virtuosismo técnico que caracterizava, por exemplo, os *Hinos* ou outras composições do mesmo autor e seus contemporâneos, procurando adequar-se à especificidade litúrgica deste canto. A melodia gregoriana, antes escutada pelo cantor, é depois parafraseada na voz superior, como acontece na *Sequência "Laetabundus"*, ou ou então na voz central como em *Veni Sancte Spiritus*.

(all B flats of the tenor are indicated by a partial key signature)

Verse 1b might also be sung in plainchant, as given in the middle voice or by Solesmes (see LU p. 764 for the remainder):

Veni pater pauperum, Veni dator munerum, Veni lumen cordium.

Josquin Desprès, por sua vez, já no séc. XVI, incluirá algumas melodias de seqüências nos seus *Motetes*, mas estas acabam por ser polifônicas do princípio ao fim. Em *Victimae paschali laudes*, apresenta uma escrita a quatro partes em que a melodia original se encontra na voz de Tenor – *cantus firmus* – embora as outras partes contenham imitações derivadas de motivos da melodia original.

The image shows a musical score for the motet "Victimae paschali laudes" by Josquin Desprès. It consists of four staves, each with a different clef and key signature. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The first staff is in G major and 4/4 time, the second in G major and 3/4 time, the third in G major and 4/4 time, and the fourth in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des im - mo", "Vic - ti-mae pas-cha-li lau - des im - mo-lent Chri -", "Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des im -", and "Vic - ti - - mae pas - cha - li".

A estrutura desta Sequência assume as características de um grande Motete, embora uma hábil articulação das partes consiga dar uma ideia da estrutura do texto e da melodia originais. Por seu lado, *Veni Sancte Spiritus*, em duas partes, é uma obra a seis vozes, duas que se movem de forma livre e as outras em cânone duplo. Josquin aplica às suas versões polifônicas a mesma estrutura da Sequência monódica, colocando a mesma música nos dois versículos das estrofes terceira e quarta, ao passo que nas outras aplica procedimentos diversos conforma as estrofes. Ao contrário das seqüências que utilizam o repertório gregoriano para material de base, o seu *Stabat Mater* parece ser uma composição inteiramente original. Estruturado em duas partes, revela analogias com outras congêneres do seu tempo, podendo ser baseados em algum original que se terá perdido. No entanto, encontramos aqui procedimentos constantes em outros gêneros, como a utilização de melodias profanas, analogamente à missas “chanson”: o *Tenor* deste *Stabat Mater* é a melodia da canção “*Comme femme desconfortée*” de Gilles Binchois. Por sua vez o compositor germânico Heinrich Isaac²¹ compõe *Sequências* ao estilo mais antigo de Guillaume Dufay, tratando polifonicamente o segundo verso de cada estrofe e conservando o primeiro em versão monódica. O compositor flamengo Adrien Willaert adoptará nas suas obras a chamada “variação em cadeia”, segundo a tradição josquiniana, revelando uma tal proximidade ao estilo deste compositor que muitas vezes as suas obras passavam por ser de Josquin, como acontecia com *Verbum bonum et suave* cantado pela Capela Sistina, na presença do seu autor A. Willaert, na convicção de que seria de Josquin. Ao darem-se conta do seu engano, e sabendo que estavam a executar uma obra de autor praticamente desconhecido, os cantores da

²¹ As Sequências de Heinrich Isaac encontram-se no *Choralis Constantinus*, uma imponente colectânea de cantos para a Missa, em três volumes: enquanto no primeiro apenas encontramos uma Sequência, nos dois seguintes, dedicados à memória dos Santos encontramos 24 e 22 respectivamente, o que testemunha o carácter mais popular e local das celebrações dos santos que são as mais favoráveis e apropriadas à utilização desta nova forma musical.

capela papal nunca mais o cantaram. A A. Willaert se atribuem também as sequências *Benedicta es coelorum regina*, *Salve crux sancta*, *Inviolata integra*, *Veni Sancte Spiritus* e *Victimae Paschali laudes*.

Já influenciado pelas restrições ao repertório de sequências, emanadas da reforma tridentina, o cantor e compositor da capela papal Giovanni Pierluigi da Palestrina vai colocar em polifonia algumas das quatro Sequências que haviam sido conservadas, usando indiferentemente a forma de “variação em cadeia” ou a estrutura sequencial ao estilo tradicional, com a versão polifônica nos dois versículos de cada estrofe. Em *Veni Sancte Spiritus*, a 8 vozes, e em ritmo ternário, utiliza a mesma música para cada grupo de dois versos; noutra versão da mesma *Sequência*, utiliza o estilo binário e a técnica da “variação em cadeia”. Compôs três *Lauda Sion* (duas a 8 vozes e uma a 4 vozes), mas não escreve a música para o texto completo; porém, atribui a cada parte das que adota a música que lhe corresponde. Particularmente conhecido é o seu *Stabat Mater*, uma obra monumental para duplo coro, a 8 vozes, onde utiliza os procedimentos que lhe conhecemos de modo especial no repertório da *Missa* para expressar o sentido e a estrutura da *Sequência*, nomeadamente por meio da articulação interna das diferentes partes vocais, no seio dos dois coros: por exemplo, pode verificar-se como logo de início apresenta uma escrita a quatro partes, mas com uma parte pertencente a cada um dos coros [1-3-5-7], repetindo o mesmo processo de seguida mas com vozes diferentes [2-4-6-8]. Assim vai alternando este procedimento com alguns momentos de uma escrita a oito partes reais – primeiramente em “*O quam tristes et afflicta*” – conferindo assim uma dimensão espacial à própria música.²²

The image shows a musical score for the beginning of the 'Stabat Mater' by Giovanni Pierluigi da Palestrina. It consists of eight staves, each representing a different voice part: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Portuguese and are: 'Sta - bat Ma - ter do - lo - ró - sa dum pendé - bat' for the soprano and bass parts, and 'Jux - ta cru - cem la - cry - mó - sa,' for the alto and tenor parts. The score shows the first few notes of each part, illustrating the polyphonic texture.

²² Algumas transcrições modernas desta obra – como a de Rudolf Ewerhart em Breitkopf und Hartel – apresentam uma escrita estruturada em dois coros claramente separados, coros batentes, perdendo-se desta forma a característica e dimensão de espacialidade que a partitura original antes apresentada implica.

S1 Fí - li - us,
 S2 cu - jus á - nimam ge - men - tem, con - tristam et do - lén -
 A1 Fí - li - us,
 A2 cu - jus á - nimam ge - men - tem, con - tri - statam et do - lén - tem et do - lén -
 T1 Fí - li - us,
 T2 cu - jus á - nimam ge - men - tem, con - tri - statam et do - lén -
 B1 Fí - li - us,
 B2 cu - jus á - nimam ge - men - tem, con - tristam et do - lén -

A Sequência *Dies irae*, ao fazer parte da *Missa de Requiem*, vai seguir de preferência as características de composição da *Missa* e não tanto as do Motete, mas os compositores irão respeitar o respectivo texto aplicando a cada uma das estrofes – ou, por vezes, pequenos grupos de estrofes – uma música diferente e por vezes contrastante. Salvo raras exceções, a partir de então, a utilização da *Sequência*, enquanto forma de composição autónoma, desaparece praticamente da História da Música.

5. A Sequência no repertório musical posterior ao período renascentista

De entre as cinco sequências que sobreviveram à reforma tridentina, algumas delas foram objecto de uma particular atenção por parte dos músicos nas épocas posteriores. Porém, tanto o *Stabat Mater* como o *Dies irae* foram objecto de um meu estudo particular, pelo que agora nos limitamos aqui a apresentamos um breve apontamento sobre cada uma das outras três.

5.1. *Lauda, Sion, Salvatorem*

A Sequência “*Lauda, Sion, Salvatorem*” está entre os diversos poemas compostos por São Tomás de Aquino, integrando o movimento de devoção popular e mesmo de exaltação oficial que se seguiu às primeiras dúvidas acerca da presença real de Cristo na Eucaristia. A esta sequência se podem associar o Hino “*Pange lingua gloriosi*” de onde foram extraídas como cântico autónomo as duas últimas estrofes com o nome de “*Tantum ergo*”, o Hino “*Verbum supernum prodiens*” de onde foi extraído “*O Salutaris Hostia*” e o Hino “*Adoro-te devote*”.²³ A Sequência “*Lauda Sion*” é formada por 24

²³ Conta-se que o Papa Urbano IV, no ano de 1264, terá solicitado a vários teólogos, entre eles o franciscano São Boaventura e o dominicano São Tomás de Aquino a composição do Ofício para a Solenidade do Santíssimo Corpo e Sangue de Jesus Cristo. Passado algum tempo os poetas teólogos foram

estrofes, com número de versos que vai crescendo de 3 a cinco. A sua melodia é composta nos modos VII e VIII, a partir de uma sequência de Adão de São Victor, "*Laudis crucis atollamus*" baseada no Alleluia "Dulce lignum".

VII

L Auda Si- on Salvatórem, Lauda ducem et pastórem,
 In hymnis et cánti-cis. 2. Quantum potes, tantum aude:
 Qui- a major omni laude, Nec laudáre súffi-cis.

Lauda Sion foi uma das sequências mais utilizadas pelos polifonistas, desde as versões em "organum" para duas vozes, a versões motetísticas para formações de quatro a oito vozes, de autores com Palestrina, Orlando di Lasso, Tomás Luís de Victoria e Cláudio Monteverdi que o apresenta em *Sacrae Cantiones*. Palestrina compôs inclusivamente, com base no mesmo tema a *Missa "Lauda Sion"*. Desta sequência foi também extraído e tratado como cântico autónomo o célebre "*Ecce panis Angelorum*".

à presença do Papa a fim de recitarem e submeterem à aprovação do Pontífice os respectivos trabalhos. Começou a recitação da Sequência "*Lauda Sion*" por São Tomás de Aquino; à medida que este ia recitando os seus poemas, São Boaventura, completamente extasiado, ia rasgando, um a um, os seus.

7

in hym - nis et can - ti - cis in
in hym - nis et can - ti - cis in
in hym - nis et can - ti - cis
in hym - nis et can - ti - cis in
du - cem et pa - sto - - rem in hym - nis et can - ti -
da du - cem et pa - sto - rem in hym - nis et can - ti -
du - cem et pa - sto - rem in hym - nis et can - ti -
da du - cem et pa - sto - rem in hym - nis et can - ti -

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Lauda Sion*

O compositor Dietrich Buxtehude escreveu uma *Cantata sobre o Lauda Sion*, e um pouco mais tarde surgiu uma versão do compositor português Marcos Portugal para Coro e Orquestra, o mesmo acontecendo com o compositor brasileiro seu contemporâneo, José Maurício Gomes Garcia.

Allegro moderato (1809)

Flauta I
Flauta II
Trompa I, II ou Ff
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo / Baixo

duo
Lau - da Si - on. Sal - va - to - rem
duo
Lau - da Si - on. Sal - va - to - rem

A composição porventura mais famosa sobre este texto é a *Sequência "Lauda Sion,"* op. 73 de Felix Mendelssohn-Bartholdy, para Coro e grande Orquestra, reveladora de uma monumentalidade que a constitui como uma das obras mais executadas deste compositor romântico. Sendo ele protestante, de família judia, foi realizada em resposta à encomenda de um músico pertencente à igreja católica da Bélgica, para ser executada na comemoração do 600º aniversário da Igreja de Saint Martin de Liège, no ano de 1846, mas publicada postumamente.

Musical score for "Lauda Sion". The score consists of multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are:

Lau - da, Si - on, sal - va - to - rem, lau - da du - cem
 Prei - se, Si - on, den Re - gie - rer, dei - nen Ret - ter,

The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *al*, and *ff*.

Mais recentemente, foi composto um *Lauda Sion* pelo italiano Federico Caudana e o tema gregoriano foi utilizado por Paul Hindemith na *Opera "Mathis der Mahler"*. Por seu lado, a produção musical para órgão inspirada no tema da *Sequência "Lauda Sion"* é bastante considerável, sobretudo nos tempos mais recentes: Jacques Nicolás Lemmens, na sua *École d'Orgue*, escreve "Lauda Sion" com n. 19; Albert Alain compôs *Carillon sur le Lauda Sion*; Charles Marie Widor, em *Suite Latine*, trabalha também sobre o mesmo tema, o qual vem a fazer parte também dos *Eight short Preludes on Gregorian Themes for Organ*, op. 45, de Marcel Dupré – mas sobre a secção "Ecce panis angelorum" – e ainda duas versões, em *Répons pour les temps Liturgiques*, de Jeanne Demessieux.

O tema foi recentemente utilizado pelo organista Luigi Picchi em *Marcia Lauda Sion*, por Elbert Franssen em *Paraphrase super Lauda Sion*, Hans Faggius em *Cathedral Windows* e, já no séc. XXI, por Felix Bräuer em *Toccata uber Lauda Sion*.

5.2. *Victimae paschali laudes*

Também sobrevivente à reforma tridentina e presente na liturgia actual, mesmo de execução facultativa a Sequência do dia de Páscoa, *Victimae Paschali laudes* tem um tema interessante, mas que não despertou um interesse particular nos compositores, para além do período renascentista, talvez devido à estrutura dramática e dialógica do respectivo texto que, em compensação, daria origem ao *Drama Litúrgico* juntamente com o *Tropo* “*Quem queritis in sepulchro*”. A princípio, o texto incluía uma passagem de tom claramente apologético que denunciava a incredulidade dos judeus,²⁴ vindo a ser suprimida no contexto da reforma tridentina.

*Credendum est magis
Soli Mariae veraci
Quam Judaeorum Turbae fallaci.]*

*Deve-se acreditar mais
na veracidade de Maria sozinha
Que na falsidade da multidão de judeus.*

²⁴ A incredulidade dos judeus era censurada em diversos cânticos cristãos com base no dilema já indiciado nos Evangelhos; os judeus acusavam os cristãos de terem roubado e escondido o corpo de Jesus para fundamentarem a sua fé na ressurreição ao que os cristãos perguntavam: se os cristãos roubaram o corpo, porque é que os guardas os não impediram? E a resposta inclui o dilema. “Porque estavam a dormir”. Mas se estavam a dormir e não viram os cristãos irem lá, como é que sabem que o corpo foi roubado?

De acordo com o manuscrito 336 da Biblioteca do mosteiro de Einsiedeln, o autor do texto será Wipo de Burgundy (1000-1046), capelão dos imperadores do Sacro Romano Império, Conrado II e Henrique III. Texto e respectiva música apresentam uma variação contínua em face da temática específica que, depois da aclamação inicial, relata a cena da ressurreição de Jesus, o encontro com as mulheres, o primeiro anúncio:

Séq.
1.

V Ictimae paschá-li láudes * ímmolent Christi- áni.
Agnus redémit óves : Christus innocens Pátri reconci-
li- ávit peccatóres. Mors et ví-ta du-éllo conflixére mirán-

Esta Sequência, nomeadamente pelas características do tema inicial, que se desenvolve no âmbito de uma quarta e á facilmente memorizável, foi alvo de tratamento por grande número de polifonistas como Anton Bosnois, Josquim Desprès, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Adrien Willaert, William Byrd, Fernando de las Infantas, e mais recentemente, Hans Buchner, e Lorenzo Perosi, mas não é propriamente extenso o repertório, nem perpassa os grandes períodos da História da Música como acontece com outros temas. As características especiais do texto deram origem, pelo contrário, a algumas apropriações na música profana, nomeadamente no período Trovadoresco. Está também na base de um célebre Coral Protestante “*Christ ist erstanden*” – transformação rítmica da primeira frase – fonte de um imenso repertório para Órgão.

1. Christ ist er - stan - den Von den Marter al - le Des sollen wir alle froh sein,
Christ est ressuscité de toutes les souffrances Nous devons tous en être joyeux,
Christus will unser Trost sein, Ky - rie - leis.
Le Christ sera notre consolation, Kyrie eleison.

Johann Sebastian Bach utiliza-o na conclusão do *Oratório da Páscoa “Erfreut euch ihr Herzen”*, BWV 66, ao lado de outros compositores como Heinrich Schütz, Georg Friedrich Haendel, Franz Schubert ou Max Reger. Já nos tempos modernos, temos referência a um arranjo da versão constante no *Códice de las Huelgas* (séc. XIV) realizado por Michael Engelhardt.

SATB

Victimae Paschali Laudes

Written for the 2014-2015 University of Kentucky Men's Chorus
Dr. Jefferson Johnson, Conductor

Wipo de Borngone (c. 995-c. 1050)

Codex Las Huelgas (c. 1300-1325)
Arr. Michael Engelhardt

Pulsing Steadily ♩ = 92
Performance option: Begins the piece with a semi-chorus, then have full choir sing at n. 26

Tenor Solo/Chorus
 Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass
 Bass Instrument*
 optional vocoder
 Baritone

mp
 Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae

5

Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae Vic-ti-mae

No repertório para Órgão, este Coral é incluído por J.S. Bach no *Orgelbüchlein*, com o n. 29.²⁵ Marcel Dupré, incluiu-o em *Seventy-Nine Chorales for the Organ*, op. 28, com o n. 11. Por sua vez, o tema gregoriano foi utilizado por Charles Tournemire na *Improvisação Coral* para Órgão que seria transcrita por Maurice Duruflé, transformando-se numa das suas obras mais famosas. Mais recentemente, existe um número considerável de obras, incluindo uma *Sinfonia para Órgão* de Anthony Hammond, improvisação de 2007, *Prélude et Toccata sur "Victimae Paschali laudes"* de Denis Bédard, um conhecido arranjo realizado por Jehan Revert com interlúdios e acompanhamento, em versão rítmica ternária. Hermann Schroeder compôs *Six Preludes & Intermezzi*, op. 9, onde ressoa o tema da Sequência que foi utilizado também por Oskar G. Blarr. Mais recentemente, *Victimae Paschali Laudes*, Op. 4 de Ausra Motuzaitė-Pinkevičienė (2022) e *Fantasy on "Victimae paschali laudes"* op. 1186 de Carson Cooman (2017).²⁶

²⁵ A edição das obras de Bach realizada por Marcel Dupré inclui ainda outro *Coral* de Bach, sob o mesmo tema, o n. 24 do Volume XII, mas este é de Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1650-1716), por sinal um belíssimo coral em cânone. (Cfr. JACQUES CHAILLEY, *Les Chorals pour Orgue de J. S. Bach*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1973, p. 84).

²⁶ Algumas destas obras revelam uma certa confusão entre o tema original gregoriano e a versão coral "Crist ist erstanden" pois esta suprime algumas notas – entre *ré* e *lá* – àquela como se pode ver nas imagens acima apresentadas. A melodia deste Coral vem ainda citada na parte instrumental do *Requiem* de John Rutter.

5.3. Veni Sancte Spiritus

A Sequência "Veni Sancte Spiritus" foi composta no séc. XI, a partir do Alleluia "Veni Sancte Spiritus" e destina-se à Solenidade do Pentecostes. É denominada *Sequência Áurea*, apesar de a sua importância, no contexto da música dedicada ao Espírito Santo, ser claramente ofuscada pela popularidade do *Hino "Veni Creator Spiritus"*, um dos temas mais abordados na música sacra em todos os tempos. O texto é atribuído a Stephan Langton, Arcebispo de Cantuária (+1228) que a enviou ao Papa Inocêncio III, encarregando-se este de a divulgar; está estruturado em cinco pares de estrofes de três versos cada e um que se repete entre as estrofes segundo o esquema *aab-ccb-ddb-eeb*. Característica também é a rima em "ium" que conclui todas as estrofes. Musicalmente é formada por cinco grupos de frases musicais, cada uma das quais é cantada duas vezes segundo a estrutura do texto.



Não sendo uma sequência particularmente favorita dos compositores, não deixou de ser tratada pelos grandes polifonistas como já pudemos ver ao tratar da Sequência em geral, nomeadamente Josquin Desprès, Giovanni Pierluigi da Palestrina e Orlando de Lasso, Gregorio Allegri e John Dunstable. Depois do séc. XVI, foi colocada em música por diversos autores como Giacomo Carissimi, Jakobus Handl, António Caldara e Wolfgang Amadeus Mozart, K 47. Mais tarde temos também a versão do brasileiro José Maurício Nunes Garcia.

TUTTI
ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus, ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus
ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus, ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus
ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus, ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus
ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus, ve-ni, ve-ni, ve-ni, san-cte Spi-ri-tus

W. W. MOZART – Seq. "Veni Sancte Spiritus, KV 47

Recentemente foi encontrada uma música de Anton Bruckner sobre esta Sequência e Leos Janacek tem uma versão para Coro masculino; mais recentemente, Peter Maxwell Davies apresentou uma versão para Solistas, Coro e Orquestra de Câmara (1963) e John Rutter uma versão para Coro misto e Órgão.²⁷

6. A Sequência e sua música na liturgia vernácula actual

Seguindo na linha da reforma tridentina, a reforma litúrgica operada a partir do Concílio Vaticano II, com a respectiva revisão do *Missal* e sobretudo do *Leccionário*, conservou as cinco *Sequências*, mas apenas três permanecem na liturgia da Missa e com carácter facultativo: “*Victimae Paschali laudes*” para o dia de Páscoa, “*Veni Sancte Spiritus*” para o Pentecostes e “*Lauda Sion*” para o dia do Santíssimo Corpo e Sangue de Jesus Cristo. Como dissemos anteriormente, a *Sequência “Dies irae”* desapareceu da *Missa de Requiem*²⁸ e a *Sequência “Stabat Mater”* da liturgia de Sexta-feira Santa, passando a integrar a *Liturgia das Horas* da memória de Nossa Senhora das Dores. E na qualidade de Hinos. Para além da confusão formal que isto implicou, acabaria por provocar uma perda relativa à dimensão estrutural do texto e da música da *Sequência*, conforme a apresentámos anteriormente, ao ponto de alguns compositores que abordaram a composição musical a partir destes textos, em vernáculo, as trataram como *Hinos*, ou seja com uma fórmula musical adaptada a todas as estrofes por igual. Por outro lado, algumas das abordagens fazem simplesmente uma colagem do texto vernáculo à melodia gregoriana, opção sempre discutível e nem sempre muito feliz.

6. 1. Sequência “À vítima pascal”


É natural que a conhecida complexidade estrutural do texto não tenha motivado muitos compositores a compor a Sequência para o dia de Páscoa. Por outro lado, nos nossos meios, a celebração pascal está centrada particular e quase exclusivamente na Vigília Pascal, pelo que a execução da *Sequência* não é propriamente habitual, muito menos cantada. Temos à disposição duas versões do texto vernáculo, inspiradas na melodia gregoriana: uma de António Cartageno e outra de Carlos Silva. Enquanto o primeiro, elaborando um pouco a melodia, inspirada na gregoriana, acaba por resultar em alguma complexidade e nem sempre com as melhores opções, o segundo faz uma colagem

²⁷ Como se pode verificar, de John Dunstable a John Rutter, esta Sequência tem merecido a atenção particular dos compositores ingleses, ou não fosse ela da autoria do Arcebispo de Cantuária.

²⁸ O P. António Ferreira dos Santos, no *Requiem à memória do Infante Dom Henrique*, realizado a partir do texto vernáculo, inclui o “*Dies irae*” com base na tradução constante no texto da *Liturgia das Horas* para os dias finais do ano litúrgico. Outros compositores que abordaram também a *Missa de Requiem*, mesmo depois da reforma litúrgica, fizeram-no com o texto latino, obedecendo então à forma tradicional com a Sequência.

muito aproximada – embora deixe perder a entoação característica, com a omissão da nota “ré” – do texto à melodia, com alguma felicidade. Escolhemos aqui a versão de Carlos Silva que apresenta algumas alterações ao texto, relativamente à versão presente no *Leccionário*, mas, de modo geral, segue a estrutura original bem expressa no fraseado musical. Inclui o “Amen, Aleluia” original que não consta agora no *Leccionário*.

A



À Ví - ti - ma pas - cal o - fre - çam os cris - tãos sa - cri - fí - cios de lou - vor.

B



O Cor - dei - ro re - miu as o - ve - lhas: Cris - to, o I - no - cen - te
 re - con - ci - li - ou com o Pai os pe - ca - do - res.
 A Mor - te e a Vi - da tra - va - ram en - tre si um du - e - lo a - dmi - rá - vel:
 o Prin - ci - pe da Vi - da, mor - to, rei - na vi - vo.

C



Diz - nos Ma - ri - a: - Que vis - te no ca - mí - nho?
 O se - pul - cro de Cris - to vi - vo, a gló - ria do Res - sus - ci - ta - do:
 Os An - jos, tes - te - mu - nhas, o su - dá - rio e a mor - ta - lha.

D



Cris - to res - sus - ci - tou sa - be - mo - lo de ver - da - de: Ó Rei vi - to - ri -
 o - so, ten - de pie - da - de de nós. A - men. A - le - lu - ia.

6. 2. Sequência “Vinde ó Santo Espírito”

A *Sequência de Pentecostes* é a que tem merecido o maior favor quer quanto à sua execução, tanto proclamada como cantada. Encontramos uma grande variedade de versões, umas seguindo a estrutura do texto, outras tomando-o como um *Hino*, dada a regularidade das estrofes.²⁹ A versão musicada por Manuel Faria, composta já nos anos setenta³⁰ cremos ter sido a primeira *Sequência* a ser musicada no texto vernáculo. Segue de perto a estrutura original e está escrita em estilo claramente modal, com uma melodia original, embora não respeitando os hábitos modais, pois o desenvolvimento e conclusão da melodia indiciam o modo *Deuterus* cuja entoação deveria ser *mi-sol-lá* e não *ré-fá-lá*. Foi e ainda é bastante utilizada nas celebrações sendo, provavelmente a realização mais conseguida de todas as sequências que musicadas. É fácil verificar que está estruturada em cinco partes, com a natural antifonia, utilizando a mesma música para cada dois versos; as estrofes estão agrupadas duas a duas, e com duas melodias diferentes: [A – 1 -2 e A’ – 5-6] apresentam uma melodia e [B – 3-4 e B’ – 7-8] outra melodia e ainda uma música diferente da para a estrofe conclusiva [C]. Não inclui o “Amen, Aleluia”.

A



1 Vin - de, ó San - to Es - pí - ri - to, vin - de, A - mor ar - den - te,
2 Vin - de, Pai dos po - bres: na dor e a - fli - ções, —
a - cen - dei na ter - ra vos - sa luz ful - gen - te.
vin - de en - cher de go - zo nos - sos co - ra - ções. —

B



3 Ben - fei - tor su - pre - mo em to - do o mo - men - to,
4 Sem a vos - sa for - ça e fa - vor cle - men - te,
ha - bi - tan - do em nós — sois o nos - so a - len - to.
na - da há no ho - mem que se - já i - no - cen - te.

A'



5 La - vai nos - sas man - chas, a a - ri - dez re - gai, —
6 A - bran - dai du - re - zas pa - ra os ca - mi - nhan - tes,
sa - rai os en - fer - mos e a to - dos sal - vai. —
a - ni - mai os tris - tes, gui - ai os er - ran - tes.

²⁹ De acordo com o site “O Canto na Liturgia”, temos versões com música de António Ferreira dos Santos, Manuel Faria, Miguel Carneiro e João Andrade Nunes.

³⁰ Foi publicada na *Nova Revista de Música Sacra*, n. 2 II Série.

B'

7 Des - can - so na lu - ta e na paz en - can - to,
 8 Luz de san - ti - da - de, que no Céu ar - deis, —
 no ca - lor sois bri - sa, con - for - to no pran - to.
 a - bra - sai as al - mas dos vos - sos fi - éis. —

C

9 Vos - sos se - te dons — con - ce - dei à al - ma do que em
 10 Vir - tu - de na vi - da, am - pa - ro na mor - te, no Céu
 Vós con - fi - a: Am - pa - ro na mor - te, no Céu a - le - gri - a.
 a - le - gri - a.

6. 3. Sequência “Terra exulta de alegria”

A Sequência para a Solenidade do Corpo e Sangue do Senhor também é frequentemente proclamada na respectiva celebração, mas raramente cantada. Dela encontramos várias versões, umas com música original e outras com a adaptação do texto vernáculo à melodia gregoriana.³¹ Escolhemos a versão apresentada por Ferreira dos Santos que apresenta uma melodia original, de características modais e com uma estrutura que adota as características do Hino, forçando o texto para se adaptar à estrutura da única melodia das estrofes – com três frases – fazendo alternância entre as estrofes, e um Refrão: A' 1-2 + 3-4 – R; A'' 5-6 – R e A''' 7-8³² – R. O Refrão é construído sobre o texto da estrofe n. 4: “*Este pão, que o mundo cria*”; as duas estrofes de quatro versos são transformadas em estrofes de seis pela repetição dos dois primeiros e as duas estrofes de cinco versos são também transformadas em estrofes de seis pela repetição do último.

A

1. Ter - ra, e - xul - ta de a - le - gri - a, Lou - va
 2. Ho - je a I - gre - ja te con - vi - da: O pão
 teu pas - tor e gui - a, com teus hi - nos, tu - a
 vi - vo que dá vi - da Vem com e - la ce - le -

³¹ Temos versões de Manuel Faria, António Ferreira dos Santos, Carlos Silva, Miguel Carneiro e José Joaquim Pinto Geada.

³² Esta numeração refere-se às estrofes do texto original, como vem no *Leccionário* e, servindo de Hino de Vésperas-I, na *Liturgia das Horas*.

voz. Quan - to pos - sas tan - to ou - ses, Em lou -
 brar. Es - te pão, - que o mun - do crei - a - Por Je -

vá - l'O não re - pou - ses: Sem - pre ex - ce - de o teu lou - vor.
 sus na San - ta Cei - a Foi en - tre - gue aos que es - co - lheu.

R

Es - te pão - que o mun - do crei - a - por Je -

sus na San - ta Cei - a foi en - tre - gue aos que es - co -

lheu, foi en - tre - gue aos que es - co - lheu.

A'

3. Eis o pão que os an - jos co - mem Trans - for -
 4. Em Si - nais pre - fi - gu - ra - do, Por A -

man - do em pão do ho - mem; Só os fi - lhos o con -
 bra - ão i - mo - la - do, No cor - dei - ro aos pais foi

so - mem: Eis o pão que os An - jos co - mem Trans - for -
 da - do, Em si - nais pre - fi - gu - ra - do, No cor -

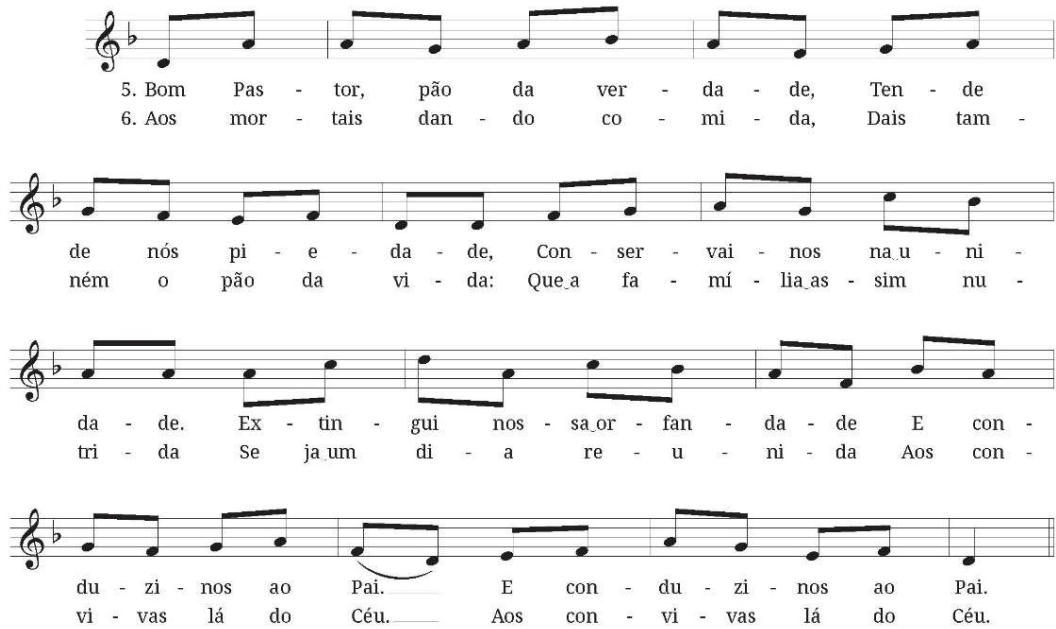
man - do em pão do ho - mem; Não se - rá lan - ça - do aos cães.
 dei - ro aos pais foi da - do, No de - ser - to foi ma - ná.

R



Es - te pão - que o mun - do crei - a - por Je -
sus na San - ta Cei - a foi en - tre - gue aos que es - co -
lheu, foi en - tre - gue aos que es - co - lheu.

A''



5. Bom Pas - tor, pão da ver - da - de, Ten - de
6. Aos mor - tais dan - do co - mi - da, Dais tam -
de nós pi - e - da - de, Con - ser - vai - nos na u - ni -
ném o pão da vi - da: Que a fa - mí - lia as - sim nu -
da - de. Ex - tin - gui nos - sa or - fan - da - de E con -
tri - da Se ja um di - a re - u - ni - da Aos con -
du - zi - nos ao Pai. E con - du - zi - nos ao Pai.
vi - vas lá do Céu. Aos con - vi - vas lá do Céu.

R



Es - te pão - que o mun - do crei - a - por Je -
sus na San - ta Cei - a foi en - tre - gue aos que es - co -
lheu, foi en - tre - gue aos que es - co - lheu.

7. Conclusão

Procurámos assim apresentar uma panorâmica da *Sequência* no contexto da História da Liturgia e da História da Música, oferecendo uma ideia sobre a forma como a *Sequência* foi recebida pela reforma litúrgica conciliar. A selecção que fizemos aqui, neste campo, obedeceu a critérios meramente pessoais. Orientados por uma perspectiva de variedade de autores e abordagens. Não quer isto dizer que as outras músicas que se encontram disponíveis tenham menor interesse ou importância do que as efectivamente seleccionadas.³³ Se, nas suas origens, a Sequência representou os efeitos de uma verdadeira explosão de criatividade musical e litúrgica, dando relevo à dimensão local da liturgia, poderia bem representar agora um reencontro com as fontes e uma revitalização da liturgia e da dignidade do canto litúrgico na sua dimensão universal.

Meadela, 10 de Junho de 2004 – Memória do Anjo de Portugal
Jorge Alves Barbosa

³³ Manuel Faria, de cuja *Sequência “Vinde ó Santo Espírito”* já falámos, apresenta, publicada no *Boletim de Música Litúrgica*, n. 46, uma versão muito interessante da Sequência do Santíssimo Corpo e Sangue de Jesus Cristo, praticamente desconhecida, com melodia modal e acompanhamento de Órgão, e uma estrutura musical em [A – 1-2-3; B – 4-5 e C – 6 -7, A’ – 8].