

# AS SETE ÚLTIMAS PALAVRAS DE CRISTO NA CRUZ

## Sete palavras, sete autores, sete obras musicais...

Jorge Alves Barbosa

Alguns elementos mas mais marcantes do texto bíblico relacionados com o drama da Paixão do Senhor foram adquirindo com o tempo um relevo especial, não tanto na liturgia oficial, como os relatos da Paixão nas celebrações da Semana Santa, mas na tradição e devoção popular. Os evangelistas criaram uma narrativa bem estruturada da Paixão e Morte de Jesus, onde constam as “sete últimas palavras”, embora distribuídas pelos quatro evangelistas.

### 1. As Sete Palavras na História e Espiritualidade

A partir do século VI, as *Sete Palavras* foram recolhidas e colocadas em ordem, nomeadamente em *A Harmonia Evangélica* traduzida pelo bispo Vítor de Cápua; no séc. XII teve início a piedosa tradição das *Sete Palavras* e, no séc. XIII, as *Sete Palavras* tornaram-se um texto devocional em sentido estrito, sob a influência de São Boaventura e do seu manifesto *A Vinha Mística*, datado de 1263, depois do que esta devoção foi particularmente divulgada pelos franciscanos, ordem mendicante que marcou definitivamente a vida piedosa da Idade Média, como remédio contra os *sete pecados capitais*.

Em Portugal, pela relação especial dos símbolos da Paixão com o escudo <sup>1</sup> presente na bandeira nacional, e também pelo impacto na própria literatura, nomeadamente a poesia,<sup>2</sup> as Cinco Chagas do Senhor adquiriram mesmo um alcance litúrgico, ao ser a sua celebração qualificada como Festa das Cinco Chagas, que se realiza a 7 de Fevereiro. Elemento fundamental da Paixão de Cristo também alvo de especial devoção são os instrumentos da crucifixão, com relevo especial, como seria natural, para a Cruz que, depois de “descoberta” por Santa Helena, seria celebrada por toda a cristandade quer na liturgia – a 14 de Setembro – quer em várias expressões da arte, nomeadamente a pintura, da poesia, a hinologia a começar pelo célebre Hino “*Vexilla regis prodeunt*” [ o estandarte da Cruz proclama ao mundo ] ou “*Cruce fidelis inter omnes*” [ Cruz fiel e redentora ]; depois os três cravos com que Jesus foi cravado, já cantados pelo Hino anteriormente citado; a coroa de espinhos que

---

<sup>1</sup> As cinco quinas representam as cinco chagas de Cristo e as mesmas juntamente com os vinte e cinco pontinhos que as preenchem representam as trinta moedas com que o Salvador foi vendido por Judas Iscariotes.

<sup>2</sup> É abundante a produção poética nacional tendo como tema a Paixão do Senhor. Miotos desses poemas fazem hoje parte do Hinário da *Liturgia das Horas*. Luís de Camões, Diogo Bernardes, Fr. Agostinho da Cruz, Manuel Maria Barbosa du Bocage, João de Deus, Alexandre Herculano, Antero de Quental, Gomes Leal, Vitorino Nemésio, José Régio, Miguel Torga, e tantos outros trataram o tema. Cfr. ANTÓNIO SALVADO, *A Paixão de Cristo na poesia portuguesa*, Ed, Polis, Lisboa, 1968; ANTÓNIO AZEVEDO PIRES, *Poesia e Teologia*, Volumes I e II, Ed. União Gráfica, 1974.

assumiu algum relevo sobretudo devocional, nomeadamente em Paris pois se crê que ali se encontra guardada como preciosa relíquia, na Catedral de Notre-Dame; a túnica inconsútil com que Jesus estava vestido aquando da detenção e depois mantida intacta pelos soldados no Calvário cuja guarda e veneração como preciosa relíquia, é disputada por vários lugares do mundo, nomeadamente a cidade de Trier (ou Treveris), na Alemanha, a Basílica Saint-Denys de Argenteuil, França, ou a Catedral de Svetitskhoveli em Misqueta, na Geórgia.

Já no séc. XVII que se incrementou de forma definitiva a devoção às *Sete Palavras de Cristo*, por acção de um padre jesuíta, no Perú, criando um conjunto de meditações para a Sexta-Feira Santa, que haveria de integrar a tradição quaresmal da Igreja, particularmente na Sexta-feira Santa, como complemento às celebrações da Paixão e à Via Sacra.<sup>3</sup> No séc. XIX, assistia-se ao incremento do espírito devocional e pietista,<sup>4</sup> no contexto do qual *Sete últimas Palavras de Cristo na Cruz*, foram ganhando maior independência relativamente ao texto narrativo da Paixão, ao ponto de se tornarem elas mesmas objecto de veneração, de meditação, tema de pregação e até de inspiração musical, em paralelo, embora em muito menor escala, com o *Stabat Mater* ou mesmo a *Paixão*, quer como canto da liturgia de Sexta-feira Santa quer como Oratório bem presente ao longo da História da Música até aos nossos dias.<sup>5</sup> As *Sete Palavras de Jesus na Cruz* são afinal uma coleção de sete breves frases que, de acordo com a tradição veiculada pelos Evangelhos, foram pronunciadas pelo Salvador já pregado na cruz, sendo algumas excertos de Salmos ou inspiradas em outras tantas passagens do Antigo Testamento. A ordem por que são actualmente apresentadas não corresponde à ordem cronológica dos momentos da Paixão, aliás diferentes conforme as narrativas evangélicas e sua perspectiva teológica, e nenhuma delas no-las oferece na íntegra.<sup>6</sup> Podemos entretanto tecer algumas considerações sobre a própria estrutura do conjunto tal, como se foi consolidando e aceite por comentadores e compositores. Chiara Bertoglio, assinala uma estrutura do conjunto em que as

---

<sup>3</sup> Recordo-me de escutar ainda os grandes “Sermões das Sete Palavras” pronunciados no Largo do Paço, perto de Sé de Braga, normalmente confiados a distintos oradores nacionais, normalmente mediatizados pela sua participação na TV, como o P. Teodoro Marques da Silva, e que tinham lugar a seguir às, já bem longas, celebrações da Paixão na Sé Catedral segundo o Rito Bracarense, o que ocupava toda a tarde de Sexta-Feira Santa.

<sup>4</sup> A figura humana e divina de Cristo foi também propícia à veneração dos fiéis: a adoração eucarística e as Estações da Cruz foram introduzidas nas paróquias, novos edifícios foram dedicados ao Sagrado Coração de Jesus, normalmente coroados de espinhos, e o chamado “dolorismo” experimentou um renascimento na piedade popular e nas artes. A corrente *dolorista* deste período convidava os crentes a recordar os sofrimentos vividos pelo Salvador durante a sua Paixão, na perspectiva da redenção da humanidade e da redenção dos seus pecados.

<sup>5</sup> Um comentário às sete palavras foi recentemente publicado pelo teólogo dominicano TIMOTHY RADCLIFFE, *Seven last words*, Continuum International Publishih Group, USA, 2004, em português: *As Sete Palavras*, Edições Paulinas, 2010. Eleito recentemente Cardeal Pelo Papa Francisco, nascido em Londres em 1945, Timothy Radcliffe é um dos mais notáveis autores cristãos contemporâneos, para além de biblista e teólogo. Frade dominicano, formado em Oxford e Paris, atualmente desempenha funções de docente em Oxford e membro consultor do Conselho Pontifício “Justiça e Paz”.

<sup>6</sup> O quadro que apresentamos a seguir mostra que os Evangelhos mais antigos de Marcos e Mateus apenas apresentam uma, a mesma, e que corresponde precisamente à citação do Salmo 22 de que constituem precisamente as primeiras palavras: “*Meus Deus, meu Deus, porque me abandonastes? Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes? E ficais longe de meu grito e minha prece? Ó meu Deus, clamor de dia e não me ouvís; clamor de noite e não me respondeis*”. A ordem das Sete Palavras que apresentamos aqui é a que seguem os diversos autores no tratamento musical, com excepção de Théodore Dubois que coloca troca a ordem entre a Sexta e a Sétima, para concluir a obra com “*Consumatum est*”.

*Palavras* I – IV – VII, ou seja, a primeira, a central e a última, correspondem a orações ao Pai; por seu lado, a III - V representam duas acções contrastantes de Cristo na Cruz, o dom e o pedido de ajuda; encontra-se ainda uma simetria entre II – VI que representam a doçura e tranquilidade do Paraíso, opostas à crueldade e drama da morte.<sup>7</sup> Pela minha parte, numa perspectiva mais global, veria uma estrutura em que, nas *Palavras* I-II-III, Jesus olha para baixo, concentrando-se no mundo, na sua missão, nas pessoas presentes; depois, nas *Palavras* IV-V-VI-VII, olha para o céu e concentra-se na sua relação com o Pai. Pelo quadro que segue podemos ver ainda que, na relação com os Evangelistas, as três primeiras são de Lc (2) e Jo (1), a central é de Mt e Mc e as três últimas de Jo (2) e Lc (1)...

A importância das Sete Palavras de Cristo, incrementada na respectiva devoção a partir do séc. XVII, justifica talvez o facto de o repertório musical a elas dedicado corresponder precisamente a autores dessa época em diante, sendo o primeiro o compositor protestante alemão Heinrich Schütz, com o *Oratório "Die Sieben Letzte Worte"*, mas com predominância clara dos compositores da área católica.

<b>Frases de Jesus na cruz</b>	<b>Mateus</b>	<b>Marcos</b>	<b>Lucas</b>	<b>João</b>	<b>Salmos</b>
<i>Pai, perdoai-os porque eles não sabem o que fazem.</i>			23, 34		
<i>Em verdade eu te digo hoje estarás comigo no Paraíso.</i>			23, 43		
<i>Mulher, eis aí o seu filho. e Eis aí tua mãe.</i>				19, 26–27	
<i>Eloi, Eloi, lamma sabactani? (Mc)</i>	27, 46	15, 34			22, 1
<i>Tenho sede.</i>				19, 28	
<i>Está consumado.</i>				19, 30	
<i>Pai, em tuas mãos entrego meu espírito.</i>			23, 46		31, 6

#### Primeira Palavra

*"Pai, perdoai-os porque não sabem o que fazem"* (Lc 23, 34). Esta primeira frase representa de forma exemplar e profunda a doutrina de Jesus acerca do perdão dos inimigos também referido em Mt 5, 44. Jesus tem particularmente presente ali a multidão anónima, manipulada por escribas, fariseus e doutores da Lei e sobretudo os soldados romanos que o sentenciavam cumprindo simplesmente ordens superiores. A conversão do Centurião (Mt 27, 54-55) é demonstração disto mesmo

#### Segunda Palavra

*"Em verdade eu te digo: hoje, estarás comigo no Paraíso"* (Lc 23, 43). No momento em que Jesus foi crucificado, foram também sentenciados dois malfeitores cujas cruces foram levantadas uma de cada lado de Jesus. O colocado à sua direita, ao contrário do da esquerda que o invectiva, reconhece a inocência de Jesus, e pede apenas que Jesus se lembre dele quando entrar no Seu Reino. Porém Jesus responde daquela forma inesperada. Porque a versão original grega do texto não traz

<sup>7</sup> CHIARA BERTOGLIO, *Musica e Logos; ascoltare Cristo nel bello dei suoni*, Effata Editrice, 2014, p. 80. Esta obra que comenta várias obras do repertório, dedica um dos capítulos às *Sete últimas Palavras de Cristo na Cruz*, p. 77-100 comentando a versão musical de Franz Joseph Haydn.

pontuação, permite alguma confusão de sentidos entre “Eu te digo hoje: estarás comigo” ou “Eu te digo: hoje estarás comigo”, o que levou a discussões entre católicos e protestantes acerca do “estádio intermédio” ou Purgatório, como momento de purificação depois da morte e antes da entrada definitiva no Céu.

#### Terceira Palavra

"*Mulher* Eis o teu filho...Então disse ao discípulo: *Eis a tua mãe...*" (Jo 19, 26–27). Do alto da cruz, Jesus contempla os poucos amigos que o seguiram até ao Calvário e confia seu discípulo – não especificando o nome, mas presume-se que seja João, o único ali presente e testemunha do acontecimento – aos cuidados de sua mãe Maria, que Jesus denomina sob a designação bíblica de *Mulher*. Esta passagem é entendida pela Igreja como expressão da maternidade de Maria relativamente a toda a Igreja nascente, ali representada pelo Discípulo Amado, João.

#### Quarta Palavra

"*Elí, Elí, lamma sabactani? (Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?)*" (Mc 15, 34 e Mt 27, 46). Esta frase destaca-se no conjunto, por ter sido a única registada por Marcos e Mateus, e por ter sido transmitida na sua língua original, o aramaico, transliterada para o grego. O facto de Jesus a ter pronunciado não na língua oficial – o Hebraico – mas no dialecto local por ele usado local.<sup>8</sup> Trata-se do início do *Salmo 22*, onde o salmista demonstra o sentimento de abandono em resposta ao silêncio de Deus; porém na continuidade do texto do Salmo, o autor declara a certeza e a confiança de que Deus o ouve e está presente entre o povo.

#### Quinta Palavra

"*Tenho sede*" (Jo 19, 28). Esta expressão de Jesus, mais do que referir uma carência física, resultante do natural esgotamento, provocado pelo sofrimento e perda de sangue, exibindo as limitações a natureza humana, é expressão da sua vontade de que a salvação de todos se realize, o objetivo principal da sua missão: este encontrará o ponto culminante na imolação pela Cruz, como se comprovará pela palavra seguinte. Por outro lado, com esta frase Jesus representa a situação do seu Povo, simbolizado na figura do Servo de Jaweh cantado pelo Profeta Isaías (Is 40-55).

#### Sexta Palavra

"*Tudo está consumado*" (Jo 19, 30). Jesus declara que tudo o que devia ser feito foi cumprido, sendo esta palavra interpretada não como sinal de ter o vinagre lhe ter saciado a sede,<sup>9</sup> mas um sinal de

---

<sup>8</sup> Entre as duas línguas, a diferença de sonoridade é mínima: em Aramaico "*Eloi, Eloi, lammah sabachtani*" e em Hebraico "*Eli, Eli, lemmah atsavtani*". A frase foi pronunciada em aramaico, eventualmente soando mais ou menos "*Elahí, Elahí, lema sebaktani*", que Marcos transcreve no texto grego como "*Eloí, Eloí, lamma sabakthani*" enquanto Mateus, procurando ir mais de encontro ao texto original hebraico, na invocação de Deus escreve "*Eli, Eli, lamma sabakthani*". Por seu lado a versão hebraica do Salmo 22 diz: אֱלֹהִי אֱלֹהִי לָמָּה עָזַבְתָּנִי "*Eli, Eli, lamma, atsavthani*". Isto poderá explicar um pouco, mas não de todo, a confusão dos que escutaram o grito de Jesus e interpretaram como uma chamada por Elias, o Profeta que haveria de vir de novo.

<sup>9</sup> O facto de os soldados lhe terem estendido uma esponja embebida em vinagre misturado com fel, levando-a a tocar-lhe nos lábios, não significa o acrescentamento de qualquer tormento aos que Jesus já sofrera, mas a administração de uma espécie de analgésico utilizado habitualmente com os sentenciados pela crucifixão.

que a obra de salvação se tornará eficaz por intermédio de seu sacrifício em prol de todos os homens agora acabado de consumir.

### Sétima Palavra

"*Pai, nas tuas mãos entrego meu espírito*". (Lc 23, 46). Terminada sua agonia, Jesus abandona-se agora ele mesmo aos cuidados do Pai e, de seguida, expira. Trata-se de uma frase retirada do *Salmo 31*, uma oração habitual na piedade judaica e retomada actualmente pela *Liturgia das Horas*, nomeadamente com *Responsório do Ofício de Completas*, a oração para antes do deitar.

## 2. As Palavras de Cristo na Cruz, em Música: sete Palavras, sete autores, sete obras...

Este conjunto de frases, nomeadamente a partir do incremento da devoção iniciado no séc. XVII, acabou por formar um ciclo que viria a ser utilizado de diversas formas, como tema de pregação ou de meditação e também como estrutura base de composições musicais ao longo dos tempos. Não são muitas as obras que encontramos sobre o tema, mas suficientemente importantes para representarem uma capítulo digno de ser estudado e um conjunto de obras digno de ser executado e ouvido. Por outro lado, o seu tratamento musical atravessa vários géneros, com relevo para o *Oratório*, por meio da anexação de outros textos que vão parafraseando as diferentes *Palavras*, sempre tomadas como referência de cada uma das partes.

AUTOR	TÍTULO EM PORTUGUÊS	GÉNERO	DATA	ORGÂNICO
HEINRICH SCHÜTZ	As sete Palavras de Jesus Cristo na Cruz	Oratório	1645	Coro e Contínuo
JOSEPH HAYDN	As sete últimas palavras do Nosso Salvador na Cruz	Meditação e Oratório.	1787	Quarteto de Cordas / Orquestra de Cordas / Coro e Orquestra
SAVERIO MERCADANTE	As sete últimas palavras de Nosso Salvador	Oratório	1838	Soli, Coro e Orquestra
CHARLES GOUNOD	As sete palavras de Nosso Senhor J. Cristo na Cruz	Motetes	1855	Coro a capella [ Interlúdios de Órgão ]
CÉSAR FRANCK	As sete últimas palavras de Cristo na Cruz	Oratório	1859	Soli, Coro e Orquestra
THÉODORE DUBOIS	As sete palavras de Cristo	Oratório	1864	Soli, Coro e Orquestra
JAMES MACMILLAN	Sete últimas Palavras da Cruz	Meditação	1994	Coro e Orquestra de Cordas

Apresentaremos de seguida estas sete obras, de sete autores diferentes, em perspectivas diferentes, segundo géneros diferentes, desde a *Meditação* instrumental, ao *Motete* e *Oratório* em diferentes amplitudes, estilos e épocas, do séc. XVII ao séc. XX. Cada uma delas será precedida da estrofe correspondente retirada do poema de Maria Carvalho.<sup>10</sup> Escolhemos uma *Palavra* como exemplo do tratamento realizado por cada autor, aqui apresentado por ordem cronológica. Normalmente a sua apresentação é precedida de um *Prelúdio* ou *Introdução*, de modo a criar o ambiente dramático do Calvário e dos últimos momentos vividos por Jesus.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> MARIA DE CARVALHO, *As Sete Palavras*, Livraria Ferreira, Ferreira L.da, Editores, Lisboa, 1915; poema publicado em ANTÓNIO DE AZEVEDO PIRES, *Poesia e Teologia*, União Gráfica, Lisboa, 1974, p. 121-123.

<sup>11</sup> Além destes autores, abordaram o tema das *Sete Palavras*, entre outros, os compositores Domenico Bartolucci (1917-2013), que as tomou como base da estrutura da sua monumental *La Passione di Cristo*, para Soli, Coro e Orquestra, e as versões meramente instrumentais de Sofia Gubaidulina (\* 1931) em *Sieben Worte* para Violoncelo, Bayan [Acordeão russo] e Cordas, e do compositor e organista francês Charles Tournemire com *Sept Chorals – Poèmes d’Orgue pour les Sept Paroles du Christ*. Estes três serão apresentados no final. Na conclusão, faremos uma referência aos restantes.

## SETE PALAVRAS, SETE AUTORES, SETE OBRAS

### I – HEINRICH SCHÜTZ (1595-1672): Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuze

**Heinrich Schütz** nasceu em Bad Köstritz a 18 de Outubro de 1585. É considerado o mais importante compositor alemão anterior a Johann Sebastian Bach – nasceu precisamente cem anos antes do Kantor – sendo habitualmente associado a outros dois compositores Samuel Scheidt (1587-1654) e Johann Hermann Shein (1596-1630), formando o célebre “trio dos S”. Ainda criança iniciou a carreira musical ao ser selecionado, devido à bela voz, para o coro do *Landgrave* Maurício de Hesse-Kassel, onde recebeu as bases da formação musical. Mais tarde teve oportunidade de estudar com Giovanni Gabrieli, Cláudio Monteverdi e Giacomo Carissimi de quem recebeu influências na composição do Oratório, género musical criado por este compositor italiano. Regressando à Alemanha, passou os quatro anos seguintes como organista em Kassel, sendo dispensado deste serviço para assumir as funções de Mestre de Capela na corte de Dresden. Passando pela corte de Hamburgo e novamente por Itália, regressaria a Dresden onde se manteve até ao fim dos seus dias. Faleceu nesta cidade a 6 de Novembro de 1672.

A música de Heinrich Schütz é de cariz predominantemente religioso, marcada por uma intensa piedade pessoal, segundo o chamado *pietismo* luterano que ele professava, o que o imbuíu de grande capacidade de expressão emocional, a que não será alheia a formação italiana que recebeu. Dominava a escrita para grandes formações – policoralidade, de influência veneziana, com especial relevo para Giovanni Gabrieli – mas também para pequenos grupos que utiliza nas suas *Paixões*. Foi o primeiro grande mestre alemão no Oratório, com destaque para *História da Ressurreição*, *Sete Palavras de Jesus na Cruz*, e *História do Nascimento de Jesus Cristo Nosso Senhor (Oratório de Natal)*. O estilo policoral veneziano evidencia-se particularmente nos *Salmos de David*, nas *Symphoniae Sacrae* e nas *Cantiones Sacrae*, obras-primas no seu género.

As *Sete Palavras de Jesus Cristo na Cruz* enquadram-se no estilo do Oratório, apreendido de Giacomo Carissimi. Depois de uma introdução cantada, com que procura preparar o ouvinte para a densidade das meditações que se seguem, e de uma secção instrumental – apelidada de *Symphonia* – que retoma por assim dizer a secção anterior, em linguagem instrumental, segue uma secção narrativa estruturada como uma breve história da Paixão de Jesus – confiada ao Evangelista, papel distribuído pelas diferentes vozes solistas, e não apenas o Tenor como acontece nas *Paixões* – onde se vão enquadrando as diferentes *Palavras* de Jesus, em exposição continuada. A esta narrativa segue uma breve secção conclusiva. Poderíamos dizer que se trata de uma narrativa da Paixão, abreviada, segundo o estilo tradicional e litúrgico da proclamação, de forma dramatizada, utilizado ainda hoje, mesmo em ambiente católico, nas celebrações de Domingo de Ramos e de Sexta-feira Santa. Aliás a própria terminologia utilizada é claramente de sabor litúrgico.

A **Introdução** ou **“Introitus”**, como dissemos, enquadra o ouvinte no ambiente da narração:

Da Jesus an dem Kreuze stund und ihm sein Leichnam war verwund't sogar mit bittern Schmerzen, die sieben Wort, die Jesus sprach, betracht in deinem Herzen.	Quando Jesus estiver na cruz e o seu corpo tiver sido ferido mesmo com uma dor amarga, medita, no teu coração, as <i>sete palavras</i> que Jesus proferiu.
---	--

***Pai, perdoai-lhes porque não sabem o que fazem.***

*O nosso pobre coração humano não sabe perdoar.  
E julga insano o puro ensinamento  
que nos trazem as palavras que nos disse o Homem-Deus,  
torturado na Cruz pelos judeus;  
— Perdoa, Pai, não sabem o que fazem.*

MARIA CARVALHO

Nesta primeira Palavra de Jesus, encontramos a expressão mais eloquente do mandato de Jesus sobre o perdão dos inimigos. Há aqui uma desculpabilização das multidões com seus gritos e insultos dos fariseus que abanando a cabeça O provocam citando as Suas próprias palavras – *“Salvou os outros; salve-se agora a si mesmo”* – reiteradas por um dos condenados que o ladeiam, e que porventura O ofendem e magoam muito mais do que os cravos ou as feridas resultantes da flagelação e coroação de espinhos.

A música, escrita para uma formação instrumental simples, com as vozes acompanhadas por um *Contínuo*, lembra os *Oratórios* de Giacomo Carissimi, ou as *Óperas* de Monteverdi, com relevo para os recitativos, belos e expressivos. O *Altus* propõe a Primeira Palavra, acompanhada pelo *Contínuo*, respondendo o *Tenor* com as palavras de Jesus, antecedidas pelos motivos tocados pelos instrumentos de corda em que a Palavra de Jesus surge numa espécie de “eco”, efeito que Bach viria a utilizar no acompanhamento das palavras de Jesus na *Paixão segundo São Mateus*.

Evangelist

Altus

Und es war um die drit - te Stun - de, da sie Je - sum kreu - zig -

Continuus

6 # # 4 5 6 5

84

*Instrument I*

*Instrument II*

ten, er a - ber sprach:

*Jesus (Tenor II)*

Va - ter, Va - ter, Va - ter, ver -

91

gieb ih-nen, denn sie wi-ssen nicht, denn sie wis-sen nicht, was sie tun.

A música encadeia de imediato a Palavra seguinte – apenas separada por uma breve pausa ou “fermata”, sem quaisquer comentários como acontecerá nas épocas posteriores, o que resulta numa obra particularmente breve e perfeitamente enquadrável numa celebração para-litúrgica, ao jeito das Cantatas luteranas.

## II - JOSEPH HAYDN (1732-1809): Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

**Franz Joseph Haydn** nasceu no seio de uma família modesta em 1732, na vila de Rohrau, perto da fronteira com a Hungria. De acordo com os apontamentos autobiográficos, a infância foi bastante impregnada de musicalidade de que são exemplo os frequentes serões de canto com seus vizinhos. Em 1749, com 18 anos, Haydn deixou de ter voz para cantar e foi expulso do coro porque seus pais não permitiram a sua castração como era ainda frequente no seu tempo. Desta forma, pobre e sem trabalho, a ponto de dormir na rua, envolveu-se na boémia vienense como músico ambulante. Durante este período, cerca de dez anos, Haydn acabou por introduzir-se nos meios intelectuais e

desenvolveu várias atividades, entre as quais, a partir de 1753, a de secretário do então famoso compositor italiano Nicola Porpora, com quem aprendeu os fundamentos da composição. Porém, a sua formação é sobretudo auto didáctica, com base no estudo do Tratado de Contraponto *Gradus ad Parnassum* do então compositor da corte, Joseph Fux (1660-1741). Outra grande influência foi o compositor Carl Philippe Emanuel Bach. Colocando-se ao serviço do Príncipe de Esterhazy, tal tarefa não o impedia de viajar e, em 1770, podendo dirigir as suas obras em Viena, depois Paris, a convite da Maria Antonieta, esposa do rei Luís XVI, austríaca de origem. Apesar do isolamento mundano que sofria na corte dos Esterhazy, a fama das suas obras musicais cedo ultrapassou as fronteiras do império austríaco até se tornar num dos compositores mais famosos da Europa. É precisamente desta época que datam as chamadas *Sinfonias de Paris* e a versão orquestral original das *Sete Últimas Palavras de Cristo*.

Conhecemos a importância que as celebrações da Semana Santa assumem na vida espiritual, cultural e musical espanhola, nomeadamente nas regiões mais mediterrânicas. Ora, na Sexta-feira Santa de 1787, na cripta da catedral de Cádiz, realizou-se, como habitualmente, a Celebração da Paixão, uma *paraliturgia* cuja expressividade e dramatismo causaram forte impressão. Não admira que esta celebração tenha marcado o próprio compositor que assistia à celebração; de facto, nestes tempos marcados pelo ideal do romantismo, Franz Joseph Haydn é um dos maiores expoentes de uma criação musical se caracterizava pelo *Empfindsamerstill* (estilo expressivo) e, por isso, assim descreve a sua experiência, aquando da estreia de *As Sete Palavras*: “Na catedral de Cádiz era costume montar um *Oratório* todos os anos durante a Quaresma, e o efeito da execução foi sendo acrescentado por outros elementos. As paredes, janelas e pilares da igreja foram cobertos com cortinas pretas, e apenas um grande lustre pendurado no centro do tecto quebrava a escuridão solene. Ao meio-dia, as portas fecharam-se e a cerimónia começou. Após uma breve celebração, o Bispo subiu ao púlpito, recitou a primeira das *Sete Palavras* e comentou-a. De seguida, desceu do púlpito e ajoelhou-se diante do altar”.

Foi neste momento que se executou a música que fora solicitada ao compositor por um Cónego da mesma Catedral, e que se tornou na obra *Últimas Sete Palavras de Nosso Salvador na Cruz*, então escrita para Orquestra de Câmara. Mais tarde Haydn realizou uma versão para Coro e Orquestra, em forma de *Oratório* e, finalmente, uma versão para Quarteto de Cordas, a que actualmente é mais executada, pela facilidade de apresentação e exiguidade de recursos que implica. O esquema de celebração que o próprio Haydn descreve, acaba por definir não só a estrutura da obra, mas também haveria de marcar o estilo e estrutura de outras composições centradas nas *Sete Palavras*, pelos tempos fora. A música de Haydn destinava-se a prolongar nos ouvintes o efeito suscitado pelos sermões do Bispo, a partir do tema e do texto de cada uma das *Palavras* escutadas. A atmosfera a criar e os textos a comentar constituíam um duplo desafio para o compositor que ele enfrentou da seguinte forma: Em primeiro lugar, cada Palavra e apresentada no texto latino – em estilo *Fabordão*, *a capella*, na versão *Oratório* – seguindo-se o comentário orquestral ou, na versão do *Oratório*, com o Coro que canta um texto adaptado ao comentário musical da versão instrumental, acompanhado pela Orquestra. É a versão que comentaremos aqui.

## Em verdade te digo: Hoje estarás comigo no Paraíso

No suplício, Jesus de Nazaré,  
do bom ladrão reconhecendo a fé,  
acolheu-o na graça de um sorriso...  
E dos crimes, piedoso, o resgatou.  
— Em verdade te digo, murmurou,  
comigo hoje serás no Paraíso.

MARIA CARVALHO

**Largo**



SOPRANO  
FÜR - wahr,/ ich sag es dir:/ Heu - te/ wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.

ALTO  
FÜR - wahr,/ ich sag es dir:/ Heu - te/ wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.

TENORE  
FÜR - wahr,/ ich sag es dir:/ Heu - te/ wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.

BASSO  
FÜR - wahr,/ ich sag es dir:/ Heu - te/ wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.

Após esta proclamação pelo Coro a capella, como acontece em todas as Palavras, nesta versão haydniana, segue a meditação, com o comentário musical a estas palavras, uma espécie de paráfrase – que recorda as Meditações de uma Via-Sacra – onde o ouvinte se torna também protagonista da cena do Calvário, identificando-se com a figura do Bom Ladrão e suplicando a mesma “*Misericórdia, Graça e Amor*” com que Jesus respondeu à súplica daquele homem, no seu último momento.

<p>Ganz Erbarmen, Gnad' und Liebe, bist du Mittler, Gotteslamm. Kaum ruft jener reuig auf zu dir: Wenn du kommest in dein Reich, ach, so denke mein! so versprichst du ihm voll Milde: Heute wirst du bei mir im Paradiese sein. Herr und Gott! Blick auf uns! Sieh an deines Kreuzes Fusse unsre wahre Reu'und Busse! Gib uns auch zur letzten Stunde jenen Trost aus deinem Munde: Heut wirst du bei mir im Paradiese sein.</p>	<p>De toda a Misericórdia, Graça e Amor, Vós sois o Mediador, Ó Cordeiro de Deus. No momento em que ele clama por vós, arrependido: “Quando entrardes no vosso reino, Ah, então pensai em mim...” Vós lhe prometestes mansamente: “Hoje estarás comigo no Paraíso”. Deus e Senhor, olhai para nós! Olhai para o pé da Vossa Cruz Para o nosso verdadeiro arrependimento e dor! Na nossa última hora, saia também para nós, Da vossa boca, o mesmo conforto: “Hoje estarás comigo no Paraíso”.</p>
---	---

A música desta secção tem por base um tema recorrente, que perpassa toda a obra, mesmo num “final” em Dó Maior:

Ganz Er - bar - men, Gnad' und Lie - be,

Um *crescendo* inicial, com intervalos particularmente amplos acentua o dramatismo, até à palavra “*Reuig*” (arrependido) em que entra o Coro em Tutti, levando ao clímax o sentido de súplica “lembra-te de mim”:

14

**Tutti**  
je - ner reu - ig auf zu dir: Wenn du kom-mest in dein Reich, ach so den - ke mein!

**Tutti**  
je - ner reu - ig auf zu dir: Wenn du kom-mest in dein Reich, ach so den - ke mein!

**Tutti**  
je - ner reu - ig auf zu dir: Wenn du kom-mest in dein Reich, ach so den - ke mein!

**Tutti**  
Kamruft je - ner zu dir: Wenn du kom-mest in dein Reich, ach, do den - ke mein!

Vc. e Ch.  
f

A resposta de Jesus, cheia de mansidão, é cantada pelo quarteto de Solistas e acompanhada apenas pelas cordas da Orquestra, numa sonoridade celestial que recorda o “Coro dos espíritos bem-

aventurados” da *Ópera Orfeu* de Gluck, e logo repetida pelo Coro completo, representa o ambiente paradisíaco, mesmo que apenas prometido e ainda não saboreado pelo suplicante Bom Ladrão.

23

Heut wirst du bei mir im Pa - - ra - -

Heut wirst du bei mir im Pa - - ra - -

Heut wirst du bei mir im Pa - - ra - -

Heut wirst du bei mir im Pa - - ra - -

Heut wirst du bei mir im Pa - - ra - -

Segue a reexposição da frase inicial, mas numa estrutura musical em contraponto de Solistas, dando entrada à secção impetratória final - *Deus e Senhor, olhai para nós! Olhai para o pé da Vossa Cruz, para o nosso verdadeiro arrependimento e dor! Na nossa última hora, saia também para nós, da Vossa boca, o mesmo conforto: “Hoje estarás comigo no Paraíso”* – em Dó Maior, com que conclui esta *Palavra*.

\*\*\*

A partitura de Haydn oferece a particularidade de apresentar, para além do *Prelúdio* introdutório, mais comum, uma secção final que ele intitula de *Terramoto*, evocando a cena das trevas que

envolveram o Calvário após a morte do Salvador. Foi, ao mesmo tempo, a forma que o compositor encontrou de contrastar um pouco o ambiente contido de toda a obra, dando-lhe algo da outra dimensão que marcava o espírito do romantismo nascente. Se antes, a música era caracterizada pelo *estilo expressivo* agora era o “*Sturm und Drang*” (Tempestade e Ímpeto) que se manifestava em todo o seu esplendor. Como recorda Chiara Bertoglio: “Onde os homens passam indiferentes no Calvário, ou lançam um rápido olhar, ansiosos por voltar para casa para a preparação da Páscoa, talvez com algum comentário impiedoso e distraído sobre o espetáculo das sentenças de morte, neste *Terramoto* é a Natureza criada que percebe plenamente o incrível significado do que aconteceu no Gólgota. Um terramoto é a agitação da terra; são os alicerces da existência que se desmoronam, os nossos pontos de apoio que vacilam e deixam de nos sustentar. O que defendemos, tomando-o como garantido, na maioria dos casos, revela-se instável, sujeito a perturbações, ao caos e anarquia; todas as nossas certezas se revelam discutíveis e passíveis de dúvida”.<sup>12</sup>

### III – SAVERIO MERCADANTE (1795-1870): *Le sette ulime parole di Nostro Signore*

**Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante** nasceu em Altamura, a 17 de Setembro de 1795. Estudou no Conservatório de Nápoles, escola particularmente marcada pelo estilo operático, onde foi aluno de Nicolò António Zingarelli (1752-1837). Mais tarde seria o escolhido, em oposição a Gaetano Donizetti, como Director do mesmo Conservatório. É sobretudo um compositor de ópera, no estilo eminentemente napolitano, e as suas primeiras óperas sofrem influência de Gioachino Rossini, tendo composto *L'Apoteosi d'Ercole* como primeira ópera. No entanto foi um compositor regular de música sacra, nomeadamente pelos seus compromissos com a Catedral de Novara, entre os anos 1833 e 1840. Mais tarde passaria a residir em Paris onde sofreu influências de Giacomo Meyerbeer, compositor de ópera francês. Compôs música de bailado, óperas, música de câmara e até música de diversão própria dos salões parisienses. Faleceu em Nápoles a 17 de Dezembro de 1870.

A partitura de *As Sete Últimas Palavras* foi estreada nas celebrações pascais da Catedral de Novara, em 1838, época em que esteve ao serviço da mesma. Foi escrita para uma formação reduzida – Coro misto, dois Violinos, Violoncello, Contrabaixo e Órgão (contínuo) – mas terá soado particularmente moderna para os contemporâneos, em comparação com o que tinham ouvido até alguns anos antes. A capela musical de San Gaudenzio, em Novara, activa desde o século XIII, no início do século XIX gozou de prestígio renovado após a presença, como mestre de capela, de um ilustre compositor de ópera pré-rossiniano, Pietro Generali. Mercadante sucedeu-lhe, em 1833, e presume-se que, após a sua chegada, a Capela tenha sofrido uma reviravolta significativa. Portanto, a lógica inovadora segundo a qual este *Oratório* se desenrola não é apenas a de fazer acontecer uma série de números musicais expressando afetos objetivos e não personalizados, mas a de interpretar dramaticamente

---

<sup>12</sup> CHIARA BERTOGLIO, *Musica e Logos; ascoltaree Cristo nel bello dei suoni*, p. 98.

o conteúdo do texto poético. Este não propõe à música as palavras evangélicas, mas é constituído por um comentário aos sofrimentos de Cristo na Cruz, através dos estados de espírito provocados progressivamente pelas últimas sete palavras. Estabelece-se, assim, um conflito contínuo entre a contemplação do sofrimento e o sentimento de arrependimento que dele deriva. Não evita uma proximidade à linguagem da Ópera, pois até os versos do libreto são teatrais, de acordo com os parâmetros e expressões usuais nos libretistas; teatrais são também as lágrimas imitadas pela orquestra, os contrastes expressivos próprios da retórica melodramática, as diferentes invenções melódicas e as figurações que as acompanham. Face ao destino não expressamente litúrgico da obra, também não encontramos sinais do *stile antico*, ou contrapontístico no tratamento das partes vocais e instrumentais, o que não implica que a partitura não revele um carácter eminentemente sacro. Específico é o conjunto instrumental, de cordas apenas, sem Violinos e com Violas duplas, Violoncelos e Contrabaixos, o que por si só constitui uma escolha tímbrica de particular sabor grave e expressivo. Da Introdução para Coro e Solos emerge a lógica dos contrastes acima mencionada, e a clara intenção de iluminar todas as distintas situações propostas pelo texto poético.<sup>13</sup>

**"Mulher, eis o teu filho... Eis tua mãe... "**

*Vê-se o legado eterno e mais sentido  
d'Aquele que «passou fazendo o bem»  
e deu aos deserdados novo trilho,  
dizendo a sua Mãe:  
—Eis o teu filho!  
E depois a João: — Eis tua Mãe!*

MARIA CARVALHO

Volgi, deh volgi A me il tuo sguardo Maria pietosa, Poiché amorosa Me qual tuo figlio Devi guidar. Di tanto onore Degno mi rendi, Del Santo amore Tu il cor m'accendi, Né un solo istante Freddo incostante, Ah! mai non sia..., Gesù Maria Lasci d'amar.	Volve, vá, volve, Volve para mim o teu olhar Maria, cheia de compaixão, Pois, como teu filho que sou Com amor, debes guiar-me a mim também. Tornas-me digno De tão grande honra, Com santo amor Me inflamas o coração, Um só instante Frio e inconstante Ah! Não exista nunca, Em que - Jesus, Maria - Deixes de amar...
---	--

<sup>13</sup> Cfr. ARRIGO QUATROCCHI, Texto guia de um *Programa de Concerto*, realizado na Academia Nacional de Santa Cecília, Roma, a 13 de Abril de 1995.

Nesta terceira *Palavra* a música de Mercadante, depois de um *Prelúdio* muito breve que anuncia o próprio tema das vozes, oferece-nos um *Dueto* para Tenor e Barítono – de sabor bem rossiniano, que nos recorda certos momentos do “*Stabat Mater*” – onde as duas vozes se movem, imitam e apoiam ao estilo do *bel canto*, num fraseado muito expressivo, acompanhadas pelas Cordas em *staccato*, pontuado aqui e além por breves motivos mais expressivos.

TEN. *Grazioso.*  
*pp*  
 Ah! who can tell, who can tell all her an - guish, As she be -  
*Fol - gi deh! col - gi a me il tuo sguar - do, Ma - ria pie -*

BARIT.  
 Ah! who can tell all her an - guish,  
*Fol - gi a me il tuo sguar - do,*

held him, Suf - fer and lan - guish, Yet with a love far a -  
*to - sa, poi - ch'è amo - ro - sa me qual tuo fi - glio tu*

As she be - held him Suf - fer and lan - guish, Yet with a -  
*Ma - ria pie - to - sa, poi - ch'è amo - ro - sa me qual tuo*

bove that of earth, He gave his thoughts to her who gave him  
*de - vi gui - dar me qual tuo fi - glio de - vi - gui -*

love far a - bove earth, He gave his thoughts to her who gave him  
*fi - glio de - vi - gui - dar me qual tuo fi - glio de - vi - gui -*

Conclui com uma reexposição do *Prelúdio* inicial com algumas variantes. Bonitinha, mas... um excelente exemplo daquela música pela qual a Igreja se deixou fascinar – incluindo Bispos e Cardeais – e perante a qual surgiu o *movimento ceciliano*, e a reacção de muitos compositores, mestres de capela, sacerdotes, bispos, que desembocaria no *Motu Proprio* “*Tra le sollicitudini*” de São Pio X, em 1903. E muito do que se dirá a seguir.

#### IV – CHARLES GOUNOD (1818-1893): Les Sept paroles de Notre Seigneur Jésus-Christ sur la Croix

Charles Gounod, um dos mais importantes compositores de música sacra do séc. XIX, nasceu em Paris a 17 de Junho de 1818. Muito jovem ainda, entrou para o Conservatório de Paris, onde foi aluno de Jacques Halévy e Daniel Lesueur. Em 1839 ganhou o célebre *Prix de Rome* com a *Cantata Ferdinand*, o que lhe permitiu ir estudar para a cidade eterna, onde ficaria três anos e pôde entrar em contacto com a música polifónica do séc. XVI, especialmente de Palestrina. Profundamente influenciado por ideias religiosas, ao contrário de muitos seus contemporâneos que, mesmo ateus, compunham música sacra de qualidade, e pela arte sacra, já em declínio em sua época, pensou mesmo em abraçar o sacerdócio e começou a compor música religiosa.

Terminados os estudos na Itália, regressou à França, passando também por Viena, vindo a assumir o cargo de organista na Igreja das Missões Estrangeiras em Paris, que ocupou por três anos. Nessa época teve contacto com duas personalidades femininas de relevo na música do tempo: a cantora Pauline Viardot, que o introduziu ao mundo da Ópera, e Fanny Mendelssohn-Hensel, compositora de mérito, que o apresentou a seu irmão, o célebre compositor Felix Mendelssohn, que o colocou em contacto com a música de Johann Sebastian Bach de que Mendelssohn foi um grande divulgador. Depois de dedicar grande parte da sua vida à composição de Óperas com relevo para *Fausto*, compôs muita música religiosa com destaque para várias *Missas* dedicadas ao povo ou a pequenos grupos paroquiais, marcadas por uma grande qualidade e acessibilidade ao mesmo tempo. Destaca-se ainda a sua *Grande Missa em honra de Santa Cecília*. Nos últimos anos de vida, Gounod só compôs música religiosa. Faleceu em Saint-Cloud a 18 de Outubro de 1893.

A influência da música sacra renascentista, colhida aquando da estadia em Roma, está bem patente nesta obra singular que contrasta com quase todas as outras dedicadas ao tema, com excepção, talvez, de Heinrich Schütz. Trata-se efectivamente de um grande Motete ou um conjunto de Motetes *a capella*, num estilo homofónico que faz lembrar mais os *Responsórios de Semana Santa*, em especial os de Marcantonio Ingegneri. Foi apenas em Julho de 1855 que Gounod compôs – em poucas semanas – *As Sete Palavras de Nosso Senhor Jesus Cristo na Cruz*, e dedicadas a Dom Sibour, Arcebispo de Paris. Gounod escreveu o libreto, em Latim, baseado no texto dos Evangelhos, dos livros litúrgicos, baseados na Vulgata latina. A elaboração do libreto vai no sentido de dar um breve contexto a cada uma das *Palavras*, construindo um relato elíptico das últimas horas da Paixão de Cristo. A música revela grande ciência harmónica e contrapontística, um estilo arcaico de sobriedade exemplar, embora seja contemporânea da composição particularmente solene *Missa em honra de Santa Cecília*, datada de 1855. A distribuição das vozes cria efeitos sonoros extraordinariamente variados: a homofonia e as imitações alternam-se com eficácia, no decurso de uma espécie de recitativo ininterrupto, em que apenas algumas frases em estilo *arioso* ornamentam e dão mais relevo às próprias palavras de Cristo. A tonalidade base é *Fá* maior enquanto as tonalidades vizinhas lhe proporcionam recursos suficientes, numa grande economia de efeitos, limitando o madrigalismo ou descritivismo a cada Palavra. Secções homorrítmicas alternam com secções contrapontísticas, ao estilo do *Madrigal dramático* ou das primeiras Óperas barrocas. A escrita silábica e os melismas são ditados pelo significado do texto, tal como as modulações aos tons vizinhos, mas o equilíbrio abstracto da polifonia tem precedência sobre a ornamentação. Por outro lado, temos que levar em conta que a sua visão da polifonia se enquadra no contexto especial da estética do séc. XIX, pelo que

é fundamental relevar as cambiantes rítmicas. Dinâmicas, por vezes exageradamente expressivas do discurso musical. Um estilo e modo de interpretação da polifonia que vigorou até tempos muito recentes.

### ***Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?***

*O próprio Cristo, sobre a Cruz, exangue,  
o corpo esbelto gotejando sangue,  
joias vermelhas num sagrado engaste...  
teve um momento de tamanha mágoa que soluçou,  
os olhos rasos de água:  
- Meu Deus! meu Deus! porque me abandonaste?*

MARIA CARVALHO

A quarta *Palavra*, que comentamos aqui, é apresentada musicalmente no contexto das trevas que se abateram sobre a terra e nos termos do *Responsório “Tenebrae”*, ao mesmo tempo que utiliza a versão de Marcos *“Eloí, Eloí, lamma sabachtani”* com a respectiva tradução latina.

Tenebrae factae sunt Super universam terram. Et circa horam nonam, Clamavit Jesus, voce magna, dicens: “Eloí, Eloí, lamma sabachtani?” Quod est interpretatum; “Deus meus, ut quid dereliquisti me?”	Fizeram-se trevas sobre toda a terra. E, por volta da hora nona Jesus gritou, com voz forte, dizendo “Eloí, Eloí, lamma sabachtani?” Que quer dizer: “Meu Deus, porque me abandonaste?”
--	---

Esta *Palavra* pronunciada por Jesus na sua língua, o dialecto local aramaico, e assim transcrita pelos dois evangelistas que no-la transmitem, marca uma espécie de segunda parte do ciclo das *Sete Palavras*; efectivamente, enquanto nas três primeiras Jesus, por assim dizer, inclina a cabeça para baixo e se concentra nas situações humanas – os seus perseguidores, o Bom Ladrão, a Mãe e o Discípulo – a partir de agora ergue a cabeça e volta-se para o Pai. No grito lancinante que se ergue da cruz, Jesus cita o Salmo 22 (21), onde o crente se sente perdido, abandonado, mas acaba por concluir que Deus nunca o abandona; é o itinerário existencial de cada pessoa humana que Jesus encarna ali, no momento mais alto da sua entrega confiante.<sup>14</sup> A música de Charles Gounod, na senda das suas antecessoras, apresenta um *Prologo* com texto: “Filhas de Jerusalém não choreis por mim”, chorai antes por vós e pelos vossos filhos”, uma expressão que surge nos lábios de Jesus, no caminho do Calvário, dirigida às mulheres que, no meio da multidão, choravam ao vê-lo passar – que evoca passagens bíblicas nomeadamente os *Cântico dos Cânticos* – continuando com a narrativa até à crucifixão contextualizando as diferentes *Sete Palavras*.

<sup>14</sup> Não podemos pensar, nem comentar, a música que reveste esta Palavra de Jesus, sem recordar, entre outros, o tratamento sublime que lhe dá J. S. Bach na *Mathäus Passion*. Bem com a cena completa. “E pela hora sexta...”

Aqui, a quarta Palavra é inserida, como dissemos, no contexto da narrativa sobre as trevas que cobriram a Terra, por volta da hora sexta (meio-dia) até à hora nona (três horas da tarde), num estilo homofônico. Após o grito “*Eloí, Eloí*”, a música assume um estilo mais contrapontístico, embora muito elementar, com imitações à oitava em frases descendentes em “*lamma sabacthani*” que se repetem por três vezes.

26 *pp* *solo sfz p sfz p ff*  
 di - cens: E - lo - i, E - lo - i, lam - - ma

*pp solo sfz p sfz p ff*  
 di - cens: E - lo - i, E - lo - i, lam - -

*pp solo sfz p sfz p ff*  
 di - cens: E - lo - i, E - lo - i, lam - ma - - Sa -

*pp solo sfz p sfz p ff*  
 di - cens: E - lo - i, E - lo - i, lam - - ma -

35 *ff Semichorus*  
 Sa - bac - tha - ni? lam - - ma - - Sa - bac - tha -

*ff Semichorus*  
 ma Sa - bac - tha - ni? lam - - ma Sa - bac - tha -

*ff Semichorus*  
 - bac - tha - ni? lam - - ma Sa - bac - tha -

*ff Semichorus*  
 - Sa - bac - tha - ni? lam - - ma Sa - bac - tha -

43 *Tutti ff dim. p pp p*  
 - ni? lam - - ma - Sa - bac - tha - ni? quod est

*Tutti ff dim. p pp p*  
 ni? lam - ma Sa - bac - tha - ni? quod est

*ff Tutti dim. p pp p*  
 - ni lam - - ma - Sa - bac - tha - ni? quod est

*ff Tutti dim. p pp p*  
 - ni? lam - - ma Sa - bac - tha - ni? quod est

Não se pode dizer que se trate de uma música de primeira qualidade, parecendo antes um “remake” do estilo dos *Responsórios* renascentistas, talvez de acordo com o estilo proposto pelo Movimento

Ceciliano e é mesmo provável que esta obra tenha tido sido pensada para um contexto claramente litúrgico. No entanto, não deixa de representar uma perspectiva cujo interesse se acentua quando a colocamos no contexto das suas congéneres e particularmente nas que foram compostas, por esta altura, por outros compositores que veremos a seguir.

## V – CÉSAR FRANCK (1822-1890): Sept Paroles du Christ sur la Croix

**César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck** nasceu na cidade de Liège, na Bélgica, no dia 10 de Dezembro de 1822. Tendo iniciado os seus estudos musicais na cidade natal, aos quinze anos foi para Paris onde passou a fim de frequentar o Conservatório. Organista e Pianista de primeiro plano, professor aclamado pelos seus contemporâneos e acarinhado como um pai pelos seus alunos, marcado por uma fé ardente que lhe granjeou o tratamento de “Pater Seraphicus”, compositor que abordou diversos géneros da música desde a música de cena, ao Oratório à música sacra embora não de forma tão expressiva como outros géneros, e sobretudo ao Órgão quer na perspectiva do concerto quer na perspectiva pedagógica com *L’ Organiste*. Já dos tempos de Conservatório datam as suas primeiras composições nomeadamente os quatro Trios para Piano e Cordas, bem como várias peças para Piano. Ainda no ambiente de estudos, em 1846, escreveu a belíssima *Cantata bíblica “Ruth”*, sobre essa personagem moabita que seria bisavó do Rei David e que dá nome a um dos livros sagrados,. No ano de 1872 tornou-se professor do Conservatório de Paris e no seguinte naturalizou-se francês. Escreveu então o grande *Oratório Les Béatitudes (As Bem-aventuranças)*, porventura a sua obra mais importante, bem como os poemas sinfónicos *Les Éolides*, de 1876, *Le Chasseur Maudit*, de 1883 e *Psyche*, de 1888 e deixou inacabada a ópera *Le Valet de Ferme*. A sua *Sonata para Violino e Piano* tornou-se tão popular que é executada, hoje em dia, tanto na versão original como em transcrições para Violoncelo, Flaute e outros instrumentos. Durante muitos anos, Franck levou uma vida retirada, dedicando-se ao ensino e aos seus deveres de organista na Igreja parisiense de Santa Clotilde, aí adquirindo renome como improvisador, e de cuja actividade resulta muita da sua considerável produção para Órgão, nomeadamente os *Três Corais* que escreveu já no final da vida. Viria a falecer na cidade de Paris a 8 de Novembro de 1890.

É desta diversidade de dimensões que marcam a sua vida e obra que deriva o carácter algo híbrido da sua versão das Sete *Palavras de Cristo na Cruz*, que completou a 14 de Agosto de 1859, exatamente quatro anos após a publicação da obra homónima de Charles Gounod. Embora partilhando os mesmos ideais a respeito das orientações estéticas e litúrgicas da música sacra, muito próximas das defendidas pelo *movimento ceciliano*, a música de César Franck é uma demonstração de que não é preciso fazer uma imitação pura e simples da polifonia renascentista para se compor música sacra. O contraste entre esta obra e a congénere do seu colega Charles Gounod que vimos anteriormente é uma prova disso mesmo. Além do mais, no seio da partitura, os estilos mais opostos sucedem-se nesta por alguns apelidada *Paixão “segundo Franck”*: do estilo particularmente sóbrio

da primeira e da sexta *Palavras*, algo devedoras ao estilo palestriniano, às dimensões operáticas do Dueto de Tenores da segunda, com Harpa e Violoncelo *obligato*; do Dueto Soprano/Tenor na terceira, aos heroicos “dó” agudos do Tenor na sétima. A escrita coral, por sua vez, situa-se muito próxima dos efeitos verdianos, nomeadamente na passagem que representa a blasfêmia das multidões “*Si es rex Judaeorum, salvum te fac*” [Se és o Rei dos Judeus, salva-te a ti mesmo] da quinta *Palavra* que veremos adiante. No entanto, é preciso ter em conta o modo cuidadoso com que abordou a inteligibilidade do texto, sendo aqui que a autenticidade de sua orientação como músico de Igreja melhor se manifesta. Finalmente, é de relevar a energia telúrica de que esta obra é portadora, muito graças à força expressiva do Coro, especialmente na sexta *Palavra*.<sup>15</sup>

Composta em 1859, num período de forte vivência pessoal da sua fé católica, e antes ainda de assumir as funções de Organistas na igreja de Santa Clotilde, em Paris, a partitura autógrafa foi redescoberta quase um século depois, mas sem um título. O nome por que é conhecida é apócrifo, mas Franck teve sempre a ideia de compor uma obra completa, intitulando a primeira secção como “*Prologue*”, seguindo depois com a numeração das sete secções seguintes. A estreia mundial deu-se apenas em 1977, na Alemanha. Franck, temendo que a liturgia se transformasse em espetáculo, motivado pela exuberância oitocentista de coros e grandes orquestras românticas, manifesta – aqui e em várias das suas obras sacras, como a *Missa em Lá Maior* – a sua preferência por uma música refinada e neutra, onde a orquestração se limita ao Órgão e aos instrumentos associados aos Anjos, como a Harpa e as Trompetes. Como única fonte de inspiração, o movimento ceciliano propunha aos músicos da igreja voltarem aos cânones do Renascimento e, mais especificamente, à polifonia palestriniana, considerada a mais propensa a promover a contemplação, como modelo da composição de música sacra. A música das *Sete Palavras* de César Franck parece respeitar as exigências de uma escrita simples, com influências neo-palestrinianas, no ritmo geralmente lento, uma escrita predominantemente homorrítmica, de modo a favorecer a compreensão do texto. Mesmo assim, César Franck deixa nas suas *Sete Palavras* as marcas de carácter pessoal no contexto do sentimento religioso: uma instrumentação extremamente simples, invulgarmente cuidadosa e de grande eficácia, num trabalho com uma estrutura complexa quanto à distribuição dos textos cantados pelos diferentes Solistas e pelo Coro, a inserção de passagens *fortes* e rápidas e o uso de modos expressivos.

### **Tenho sede...**

*Quando preso nos braços duma cruz,  
enfraquecido e pálido, Jesus  
implora:—Tenho sede!—esse queixume  
é o grito de toda a Humanidade,  
que vibrante de angústia e de ansiedade,  
no lamento divino se resume.*

MARIA CARVALHO

---

<sup>15</sup> Cfr. MICHEL DAUDIN, Comentário no Booklet de *Sept Paroles du Christ sur la Croix*, de César Franck, na edição discográfica do Ensemble Vocal de Lausanne, dirigido por Michel Corboz, Ed. Mirare, 2009.

Sitio! Dederunt ei vinum bibere cum feile mixtum. Et milites acetum offerentes ei, blasphemabant dicentes: Si tu es Rex Judaeorum, salvum te fac. Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi! Quia eduxi te de terra Aegypti: Parasti crucem Salvatori tuo?	Tenho sede! Deram-lhe vinho misturado com fel para beber. Os soldados, oferecendo-lhe vinagre, escarneciam-no dizendo: "Se és o Rei dos judeus, salva-te a ti mesmo! Ó meu povo, o que te fiz? Em que te contristei? Responde-me! Foi porque te ter conduzido para fora do Egito, Que preparaste a cruz para o teu Salvador?
---	--

O texto, reduzido no original por uma simples palavra latina “*Sitio*” [Tenho sede] é elaborado com o contributo não só da narrativa do Evangelho Segundo São João, mas também do texto litúrgico dos *Impropérios* cantados em Sexta-feira Santa.<sup>16</sup> A quinta *Palavra*, que aqui representa a obra de Franck, constitui porventura um dos momentos mais densos e contrastantes de toda a obra. O grito de Jesus, "Tenho sede!" é cantado num solo de Baixo – depois de um breve *Prelúdio* com um solo de Violoncelo que acompanhará o cantor – encarnando a figura do Cristo sofredor, exteriorizando a sua angústia, por meio de um longo e sonoro grito: "Sitio!".

The image shows a musical score for the 'Sitio' section. It consists of three staves: a vocal line for Bass (bottom), a piano accompaniment (middle), and a cello accompaniment (top). The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a long, sustained note on the word 'Si', followed by 'ti' and 'o'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the cello accompaniment provides a harmonic support with sustained chords and moving lines.

Escrita na tonalidade de Fá menor, esta *Palavra* revela sobretudo as debilidades de alguém já esgotado, que pede uma simples gota de água a humedecer-lhe os lábios. Em contraste com este início altamente dramático, e num movimento rápido e brusco, o Coro representa o riso e os insultos dos soldados romanos, dos fariseus e da turba, insensíveis aos sofrimentos do Salvador, oferecendo-lhe vinagre, zombando, gritando num unísono quase constante: "Se és o Rei dos judeus, salva-te a ti mesmo". Aqui poderemos facilmente intuir os ecos de influência Verdiana, de que falámos acima, representados em "Vendetta, tremenda vendetta..." (Dueto final do II Acto da Ópera *Rigoletto*).

<sup>16</sup> Improperio significa "queixume" e também "reprovação". Na Liturgia, aplica-se às queixas de Jesus contra o seu povo, que se entoam durante a adoração da Cruz, em Sexta-Feira Santa. O rito da adoração teve a sua origem em Jerusalém, donde passou aos ritos galicano e hispânico e, a seguir, ao romano. O texto actual destas lamentações ou improperios é do século IX. NO seu texto há dois planos misturados: a queixa de Jaweh contra Israel, no AT, e a de Jesus crucificado dirigida ao seu povo, no NT.



Finalmente, ao queixume de Jesus, tomado o texto dos *Impropérios*, “Responde-me”, a resposta é dada por nova entrada do Coro com “Se és o Rei dos judeus...”, uma espécie de *ritornello* que repete a zombaria e blasfémia com que termina esta Palavra. Mais teatralidade não se pode esperar...

Talvez por esta e por outras, em que Franck de certo modo se diverte e nos surpreende, esta obra não recebeu logo o favor dos intérpretes. Porém, volvidos quase cem anos, a sua redescoberta transformou-a numa das obras mais populares do compositor. Trata-se de uma partitura difícil de classificar, pois é marcada por uma dupla perspectiva da parte de quem a lê: demasiado sofisticada e teatral para ser realizada na liturgia e demasiado impregnada do estilo religioso para ser interpretada no ambiente teatral. Eventualmente um dos dramas que afectaram muita da música sacra do séc. XIX.<sup>17</sup>

## VI – THEODORE DUBOIS (1837-1924): Les Sept dernières Parolos du Christ

**Clément François Théodore Dubois** nasceu em Rosnay, perto Reims, a 24 de Agosto de 1837. Iniciou os seus estudos na terra natal, tendo Louis Fanart, mestre de coro da Catedral de Reims, como professor de Piano; pouco depois foi apresentado pelo seu amigo, Prefeito de Rosnay, ao pianista Jean-Henri Ravina que o assumiu como aluno. Por ele preparado, teve acesso ao Conservatório de Paris, onde estudou Piano com Antoine François Marmontel, Órgão com François Benoist, Harmonia com François Bazin e Contraponto e Composição com Ambroise Thomas. Concluiu o currículo estudantil no Conservatório com o mais importante prémio musical da França, o *Prix de Rome*, em 1861. No seu regresso após os três anos vividos a estuar em Roma, onde pôde contactar com diversos mestres, nomeadamente no campo da Ópera, regressou a Paris, onde foi organista e mestre de coro em várias igrejas bem conhecidas da cidade, e professor no Conservatório, onde ensinou

<sup>17</sup> Foi o problema de muitos compositores, nomeadamente aqueles que se aventuraram a escrever música sacra num ambiente marcado pelas influências de iluminismo, maçonaria, marxismo, modernismo, etc... para além da já conhecida influência do estilo teatral ou operático. Camille Sain-Saëns queixava-se do mesmo e Franz Liszt dizia com alguma graça: “Todos estão contra mim. Os católicos porque consideram profana a minha música sacra; os protestantes porque lhes pareço católico; e os maçons porque pensam que a minha música é de Igreja...” (E. JASCHINSKI, *Breve Storia della musica sacra*, p. 128).

Harmonia e depois Composição, entre os anos de 1871 e 1896, até suceder a Ambroise Thomas como diretor do Conservatório. Aí procurou impor uma orientação curricular conservadora já herdada de seu antecessor. O ambiente criado não lhe foi particularmente favorável, face ao surgir de alguns alunos especialmente dotados com Claude Debussy e Maurice Ravel, entre outros, um ambiente marcado por ideias particularmente inovadoras que haveriam de se impor poucos anos depois, ao ponto de ser forçado a aposentar-se mais cedo, por causa do escândalo que provocou com a tentativa de fraude, a fim de evitar a atribuição do *Prix de Rome* a Maurice Ravel, que achava demasiado moderno.

No entanto, a título privado, Dubois era menos conservador do que no ambiente académico, aliás muito característico dos conservatório e particularmente do Conservatório de Paris a que presidia. Quando o *Parsifal*, de Wagner, teve a sua estreia parisiense, já no ano de 1914, Théodore Dubois confidenciou ao seu colega Georges Hüe que nunca tinha sido escrita nenhuma música mais bonita. Ficou fascinado pela música de Claude Debussy, pelas “subtis harmonias e a preciosa delicadeza”. Após a aposentação compulsiva do Conservatório, permaneceu uma figura familiar nos círculos musicais parisienses. Foi presidente da Associação de antigos alunos do Conservatório e presidiu à cerimónia anual de entrega dos prémios. Até aos últimos anos de vida, manteve-se particularmente vigoroso. Porém o falecimento de sua esposa, em 1923, constituiu para ele um golpe do qual não conseguiu recuperar. Veio a falecer em Paris, após uma curta doença, no dia 11 de Junho de 1924, aos 86 anos. Dubois foi sempre visto como compositor competente e de bom gosto, embora não propriamente original ou inspirado. Tornou-se mais conhecido pelas suas composições de música sacra e particularmente de Órgão, para além de ter sido um excelente tratadista, com relevo para os *Tratados de Harmonia* e de *Contraponto e Fuga*, ainda usados actualmente em muitas escolas.

A obra de Théodore Dubois inclui música de Bailado, Oratórios, três Sinfonias e muita música para Órgão com relevo para a *Toccata em Sol Maior*, que permanece ainda no repertório regular dos organistas. Mas a sua obra mais conhecida é precisamente *Les Sept dernières Paroles du Christ*, realizada por encomenda do Abbé Hamelin, para as celebrações da Semana Santa, na Basílica de Santa Clotilde em Paris, no ano de 1864; escrita num estilo um tanto académico mas, tal como a obra congénere de César Franck, teve o acolhimento dos fiéis durante muito tempo, permanecendo como a única obra ainda executada regularmente.<sup>18</sup>

### ***Tudo está consumado***

*Tudo está consumado! afirmou Cristo,  
no momento em que o fel da ingratidão  
dos lábios lhe desceu ao coração,  
num travo de amargura já previsto.*

MARIA CARVALHO

---

<sup>18</sup> JEAN-MARIE FOUQUET, *Cesar Franck*, Fayard, Paris, 1999, p. 318. Após um encontro com os descendentes do compositor em 2012, Anthony Vigneron interessou-se particularmente por esta obra, cuja partitura original estava perdida, decidindo-se a reorquestrar o trabalho para o restituir à formação original: três solistas, um coro e uma força instrumental composta por cordas, madeiras, harpa, tímpanos e um órgão.

A obra foi escrita inicialmente para um conjunto instrumental e vocal, de acordo com os recursos de uma paróquia parisiense, na segunda metade do século XIX: Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, uma Trompa, três Trombones, Harpa, um par de Tímpanos, Quinteto de Cordas, e Órgão, e desta forma a obra foi executada pela primeira vez em na Igreja de Sainte-Clotilde, depois na Igreja de La Madeleine e, mais tarde em outros locais. Porém, a sua estreia foi tão bem sucedida<sup>19</sup> que foi pouco depois reorquestrada tendo em vista uma grande orquestra sinfónica a fim de ser executada nos famosos concertos organizados por Jules Pasdeloup, em Paris, e depois em todo o mundo, e assim foi publicada e divulgada.

<p>Et clamans Jesu voce magna dixit: <i>Consummatum est!</i>          Et inclinato capite, tradidit spiritum.          Erat autem fere hora sexta; obscuratus est sol,          et tenebræ factæ sunt in universam terram;          velum templi scissum est; terra tremuit; petræ scissæ          et monumenta aperta sunt.          Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi;          quia per sanctam Crucem tuam redemisti mundum.</p>	<p>Jesus gritou com voz forte: "<i>Tudo está consumado</i>".          E, inclinando a cabeça, rendeu o espírito.          Já era mais ou menos a hora sexta; o sol escureceu, e          houve trevas sobre toda a terra.          O véu do templo rasgou-se, a terra tremeu, as rochas          foram despedaçaram-se e os sepulcros foram abertos.          Nós vos adoramos e bendizemos, ó Cristo,          porque pela vossa santa Cruz remistes o mundo.</p>
--	--

Uma *Introdução* com o texto do célebre *Responsório "O vos omnes"* (Lam 1, 2), já utilizado por outros autores, acrescido do texto "Posuit Dominus me desolatam" (Rut 1, 20), marca o início da obra onde Théodore Dubois apresenta depois as *Sete Palavras*, invertendo a ordem entre a sexta e a sétima, como já assinalámos anteriormente a fim de concluir com "*Consummatum est*". Por esta razão, de acordo com o critério que vimos seguindo neste estudo, aqui será representada pela palavra que ele coloca em sétimo lugar: "*Tudo está consumado*". O texto é retirado de várias passagens da Sagrada Escritura como Jo 19, 30; Lc 23, 44-45; Salmo 76(75), 9 e Mt 27, 51-52. Logo de início, após um breve *Preludio* orquestral, soa a voz do Soprano, marcando desde logo um tom intensamente dramático. A obra vai-se desenrolando com alternância de passagens destinadas aos Solistas – Soprano, Tenor agudo, Tenor e Baixo – e o Coro que poderá também ser acompanhado pelos Solistas. Esta palavra – "*Consummatum est*" – é precisamente um dos casos em que o Coro acompanha os solistas, repetindo "*consummatum est*" enquanto Baixo, Soprano vão apresentando o texto.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Em *Souvenirs de ma vie*, o autor comenta: "Quando chegou o dia da execução, tudo correu bem. Disseram-me em todo o lado que a impressão tinha sido muito grande. A imprensa era geralmente benevolente e meu nome começou a sair um pouco da obscuridade.

<sup>20</sup> A partitura tal como as gravações disponíveis, apresentam o texto em Inglês e não em Latim, com excepção da secção inicial.

Andante maestoso a tempo

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Trombone 3

Timpani

Percussion

Accompanying Organ

Grand Organ

Sopr. Solo  
And with a loud voice: quærentes - stum - ing. It is he - who - ed!

Sopr. I  
It is he - who - ed!

Sopr. II  
It is he - who - ed!

Tenor  
It is he - who - ed!

Bass  
It is he - who - ed!

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Bass

\*B.D. is used only in absence of Grand Organ.

Após esta breve entrada, uma passagem instrumental bastante longa e agitada – eventualmente representando o tremor de terra, com recurso especial a metais e percussão – comenta a narrativa do Tenor, em tom particularmente dramático e mesmo teatral, descrevendo os fenómenos da revolta da natureza perante a morte do Salvador.

Allegro

Fl. 1,2  
Ob. 1,2  
Cl. 1,2  
Ba. 1,2  
Ho. 1,2  
Ho. 3,4  
Tpt. 1,2  
Tbn. 1,2  
Tbn. 3  
Timp.  
Perc.  
Org.  
Vn. Solo  
Vn. 1  
Vn. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

quies... uia o-zard uia

D Allegro

Uma secção mais lenta, estilo Coral, de sabor litúrgico, para Coro acompanhado por Órgão e Cordas, dobrando as vozes, com o cântico de adoração da Cruz, “*Adoramus te, Christe et benedicimus tibi*” [Nós vos adoramos e bendizemos, Senhor Jesus Cristo], Théodore Dubois conclui serenamente a obra.

The image shows a page of a musical score for the piece "Seven Last Words from the Cross" by James MacMillan. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trombone 1 & 2, Trombone 3), Percussion, Organ, and vocal parts (Soprano I, Soprano II, Tenor, Bass). The second system includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The tempo is marked "allarg. molto" and dynamics range from "pp" to "ppp". The vocal parts include lyrics in Latin: "world from sin re - deem - ed. Christ, we do not re - deem Thee, and we glorify Thee in - si. Christ, we do not re - deem Thee!".

## VII – JAMES MAC MILLAN (\* 1959): Seven Last words from the Cross

**James MacMillan** é um conceituado compositor, nascido a 16 de Julho de 1959, em Kilwinning, Ayrshireno, na Escócia, e que vem seguindo uma relevante carreira musical: foi leitor de música na Universidade de Edimburgo e doutorou-se em composição na Universidade de Durham com John Casken. Da sua particularmente extensa produção, entre as obras escritas na década 1990 – como a

Ópera *Inês de Castro*, em 1996, um tríptico de obras orquestrais encomendadas pela London Symphony Orchestra: *The World's Ransoming*, o *Concerto para Violoncelo*, a *Sinfonia: 'Vigil'* em 1997, e *Quickening* para conjunto vocal, coro e orquestra – encontra-se a que poderá ser a sua obra prima, *Seven Last Words from the Cross*, para coro e orquestra de cordas, exibida na BBC durante a Semana Santa de 1994. James MacMillan, católico, escocês, é apreciado e reconhecido nos meios anglicanos, solicitado frequentemente para acontecimentos relacionados com a família real inglesa, tendo sido condecorado com o título de Cavaleiro a quando do aniversário da Rainha Isabel II, em 2015, e o hino *Who Shall Separate Us?* foi encomendado para o funeral de Sua Majestade em 2022.<sup>21</sup> Na sua obra *Seven Last Words from the Cross*, James MacMillan resume o texto ao enunciado de cada uma das *Sete Palavras*, pelo Coro, deixando o protagonismo à Orquestra de Cordas, com um tratamento que transforma esta obra num caso singular pela sua originalidade, qualidade e beleza.<sup>22</sup> Pessoalmente, devo referir aqui que foi a reiterada escuta e leitura desta obra que me fascinou a tal ponto que acabei por me decidir a escrever este artigo dedicado ao tema das *Sete Palavras de Cristo*. Nas palavras de Paul Spicer, “amplamente admirado como uma das melhores realizações do autor, *Seven Last Words* promete uma experiência envolvente e comovente em concerto, tanto para os artistas como para o público. Tanto a parte vocal quanto a instrumental se baseiam em modelos característicos: técnicas barrocas luteranas para o coro e as sofisticadas tradições britânicas e polacas do século XX de escrever para a orquestra de cordas, evocando especialmente Krisztof Penderecky”.<sup>23</sup> O trabalho foi encomendado pela BBC Television e transmitido em sete episódios noturnos durante a Semana Santa de 1994. É justamente considerada a obra-prima de MacMillan. A convicção revelada por esta música, decorrente da sua profunda fé, é apaixonadamente óbvia e não poderia deixar ninguém indiferente. Uma das suas mais salientes características é a forma como MacMillan usa o silêncio, sendo o efeito que cria tão poderoso como o som produzido por uma grande orquestras sinfónicas. “Quão poucos compositores – continua Paul Spicer – sabem utilizar o silêncio e como temos medo dele na sociedade contemporânea... A escrita de cordas é maravilhosa e atrai ressonâncias de toda uma distinta linha de compositores que, no século passado, tão brilhantemente escreveram para esta formação, em particular trazendo à mente o *Concerto para Orquestra de Cordas Duplas de Tippett*. É hipnotizante e profundamente comovente. As explosões de acordes em linhas simples, mas cada vez mais dissonantes, no início do segundo movimento são justapostas com enormes passagens de silêncio de equilíbrio”. Há tantos efeitos extraordinários e poderosos nesta obra que, sendo indesejável destacar qualquer um, relevaríamos mesmo assim, os suspiros finais dos violinos no *Postlúdio* orquestral com que a obra termina, dando vida aos últimos suspiros do Cristo moribundo. É precisamente nesta secção final que centramos a atenção neste nosso estudo.

---

<sup>21</sup> Elementos disponibilizados pelo *site* da sua editora Boosey & Hawkes in <https://www.boosey.com/cr/music/James-MacMillan-Seven-Last-Words-from-the-Cross/6108>.

<sup>22</sup> Não estará longe desta opção uma a proximidade à versão de Joseph Haydn.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

## Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito

Jesus ensanguentado, agonizante,  
abriu os olhos, no supremo instante,  
fitando o céu. Iluminada e calma  
resplandeceu-lhe a face moribunda  
quando ergueu no silêncio a voz profunda;  
- Meu Pai! nas tuas mãos ponho a minha alma!

MARIA CARVALHO

Exactamente ao estilo de Haydn, o Coro proclama as palavras de Jesus em Inglês:

**Very slow**  
*lunga*

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Violoncello  
Doublebass

10

S  
A  
T  
B  
Vl. I  
Vc.  
Db.

15

S. spi - - - rit. *pp* < *mf* > *pp*

A. spi - - - rit. *pp* < *mf* > *pp*

T. my spi - - - rit. *pp* < *mf* > *pp*

B. my spi - - - rit. *pp* < *mf* > *pp*

VI. I. trem. *ff* *doloroso* *p* *sfz*

VI. II. *pp* trem. *ff* *pp* *pp*

Vla. *pp* trem. *ff* *pp*

Vc. *pp* trem. *ff* *pp*

Db. *pp* trem. *ff* *pp*

Segundo o próprio James MacMillan,<sup>24</sup> “a primeira palavra é proclamada com angústia por três vezes – separadas por longos silêncios de 3 e dois compassos – antes de a música descer em resignação. O coro terminou a sua tarefa, de aqui em diante completado apenas por Cordas. Neste movimento final, com um longo *Postlúdio* instrumental, o despojamento litúrgico rompe-se e dá lugar a uma reflexão mais pessoal: daí a ressonância aqui da música tradicional escocesa do lamento.

69

VI. I. *pp* < > *pp* < > *pp* < > *pp* < > *pp* < >

VI. II. *pp* < > *pp* < > *pp* < > *pp* < > *pp* < >

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Db. *pp*

74

VI. I. *pp* < > *pp* < > *pp* < > *pp* < >

VI. II. *pp* < > *pp* < > *pp* < > *pp* < >

1

<sup>24</sup> Ibid.

Ao encarar estes textos – continua MacMillan – é vital manter alguma objetividade emocional, a fim de controlar a expressão musical da mesma forma que a liturgia da Sexta-Feira Santa é uma contenção realista do luto. No entanto, é inspirador quando se testemunha pessoas chorarem verdadeiras lágrimas, em Sexta-feira Santa, como se a morte de Cristo fosse uma tragédia pessoal...<sup>25</sup>

\*\*\*

EXCURSUS:

A obra seguinte, para além das sete apresentadas anteriormente, é trazida aqui porque, sendo efectivamente uma obra intitulada *La Passione di Cristo*, leva como subtítulo e apresenta como base da sua estrutura as *Sete Palavras de Cristo*. Por outro lado, trata-se de ma obra ímpar no seu género, tanto pela forma como aborda o tema da Paixão de Cristo, como o das Sete Palavras.

### **DOMENICO BARTOLUCCI (1917-2013), *La Passione di Cristo***

**Domenico Bartolucci** nasceu em Borgo San Lorenzo, Florença no dia 7 de Maio de 1917. Ainda menino, acompanhava o pai na audição dos cantos interpretados pelos confrades da *Compagnia dei Neri* e, na terceira classe da Escola Primária, recebia as primeiras lições de solfejo e canto, depois do que entrou no Seminário de Florença, onde estudou com Francesco Bagnoli, então mestre de capela da Catedral Santa Maria del Fiore. Um ano depois foi-lhe permitido começar o estudo do Piano, e fazia as primeiras tentativas de composição, com *Laudi alla Madonna* e esboços de *Missas* a várias vozes. Por um sem número de contratempos que lhe condicionaram o estudo da música, antes de iniciar os estudos de Filosofia pensou abandonar o Seminário, mas acabou por continuar. Colaborava nas Academias, onde dirigia e acompanhava Motetes, Madrigais, Cantatas de vários autores, com relevo para Francesco Bagnoli e ardilosamente colocava alguns dos seus Motetes, como *Super flumina Babilonis*, composto aos 17 anos, em 1934. Nos anos 1937-38, completou a sua formação musical com Bagnoli, em Harmonia e Contraponto, depois do que passou a ter lições particulares de composição com Vito Frazzi, professor do Conservatório de Florença tendo, no final do ano lectivo de 1939, feito exames de Harmonia, Contraponto e Fuga e cadeiras complementares; no início do

<sup>25</sup> Cfr. HERNHO PARK\_ *An Analysis of "Seven Last Words from the Cross" (1993) by James MacMillan*, Doctoral Dissertation at University of Illinois, Urbana, Illinois, 2015.

ano seguinte, obtinha um Diploma em Composição. No ano de 1942 apresentava, em Florença, a primeira versão de *La Passione* que provocou no seu mestre Vito Frazzi a seguinte reacção profética: “*Meu rapaz! Nestas veias corre sangue verdiano*”. A instâncias de Raffaele Casimiri que, de visita a Florença, o conheceu, terminados os estudos eclesiásticos, rumava a Roma para frequentar o Pontifício Instituto de Música Sacra, onde estudou a Polifonia palestriniana com este que sempre considerou o seu mestre, ao mesmo tempo que estudava Composição com Ildebrando Pizzetti, na Academia Nacional de Santa Cecília, tendo-se diplomado em Composição, no ano de 1944, com o *Concerto em Mi para Piano e Orquestra*. Em 1945, obtinha o diploma em Composição Sacra no PIMS, com Licínio Refice, e no ano de 1947, apresentava com enorme êxito o *Poema Sacro “Baptisma,”* que motivou do mestre a exclamação: “*Temos aqui um músico*”.<sup>26</sup> Foi Mestre de Capela na Basílica de São João de Latrão, e depois de Santa Maria Maior, datando desse período especialmente os seus *Motetes* para Coro e Órgão (*V Libro dei Mottetti*), e da Catedral de Santa Maria del Fiore, Florença e, finalmente, a partir de 1952, sucedia a Don Lorenzo Perosi, como Maestro Perpétuo Pontifício Coro da Capela Sistina, ao mesmo tempo que era nomeado Professor de Composição e Formas Polifónicas no Pontifício Instituto de Música Sacra e de Composição Sacra no Conservatório de Santa Cecília. Foi Académico de Santa Cecília, e um dos mais famosos músicos italianos do séc. XX, herdeiro da grande tradição de maestros e cantores, e de ilustres florentinos que brilharam na cidade eterna. Além dos serviços litúrgicos papais, dirigiu a Capela Sistina em inúmeras *tournées* por Itália, Áustria, França, Alemanha, Estados Unidos, Canadá, Austrália, Turquia, Japão, e Rússia, interpretando a polifonia clássica e a sua música polifónica. Com o Coro da Academia Nacional de Santa Cecília e mais tarde com o Coro da Fundação Domenico Bartolucci, dirigiu concertos e fez gravações. Activo até ao final da sua longa vida, viria a falecer em Roma no dia 11 de Novembro de 2013.

A obra de Domenico Bartolucci é muito vasta, tendo sido publicada pelas Edizioni Cappella Sistina atingindo mais de quarenta volumes: Motetos, Madrigais, Missas, Laudes, Salmos, Hinos e Cânticos. Conta ainda *Concerto em Mi menor para Piano e Orquestra*, a *Sinfonia Rustica “Mugellana”*, Música de Câmara e de Órgão, e uma série de *Oratórios, Cantatas e Missas, Miserere, Te Deum, Stabat Mater e Missa de Requiem*; já no final da vida compôs a *Ópera “Brunellesco”*, em três actos. Entre estas obras destaca-se o Oratório *La Passione di Cristo (Le sette parole)*, uma obra monumental para Solistas, Coro e grande Orquestra, apresentada pela primeira vez numa versão mais simples, a 3 de Abril de 1942, Sexta-Feira Santa, na Igreja florentina do Sagrado Coração inserida na celebração, segundo o antigo costume popular, das “três horas de agonia” de Jesus Cristo. Por isso, a partitura é constituída por sete quadros com a mesma estrutura de que damos aqui um exemplo:

<p><b>1º Evangelista:</b> Et balulans sibi cruce[m] exivit Jesus in eum qui dicitur Calvariae locum ut crucifigeretur. Et angariaverunt praetereuntem quempiam Simonem Cireneum ut tolleret cruce[m] eius. Sequebatur autem multa turba populi et mulierum quae plangebant et lamentabantur eum.</p> <p><b>Coro</b> Heu nos filiae Sion. Heu nos filiae Jerusalem.</p>	<p><b>1º Evangelista:</b> E, arrastando a cruz, Jesus saiu para o lugar chamado Calvário, para ser crucificado. Entretanto pegaram em Simão Cireneu que ia a passar para que lhe levasse a Cruz. Seguia-O uma grande multidão com mulheres que choravam e se lamentavam por Ele</p> <p><b>Coro</b> Ai de nós, Filhas de Sião, ai, Filhas de Jerusalém.</p>
--	--

<sup>26</sup> Estes e outros elementos biográficos podem encontrar-se quer no texto de Silvano Sardi, booclet de *La Passione*, CD editado pelas Ed. Capela Sistina, com na Biografia cuidada por ENZO FAGIOLLO, *Domenico Bartolucci e la Musica Sacra del Novecento*. Ed. Armelin, Padova, 2009.

<p>Ecce plangimus, ecce lugimus in te Jerusalem.          Ecce gemimus, ecce flevimus in nos et filios in nos.  <b>2º Evangelista:</b>          Et postquam venerunt in montem qui dicitur Calvariae ibi crucifixerunt eum.          Jesus atrem dicebat:  <b>Cristo:</b>  <b>Pater, ignosce illis. Non enim sciunt quid faciunt.</b>  <b>Coro</b>          Pater, ignosce nobis. Non enim scimus quid facimus.          Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.  <b>Corale</b>          Parce, Domine, parce populo tuo          Ne in aeternum irascaris nobis</p>	<p>Eis que choramos nos lamentamos por ti, gememos e nos lamentamos por ti, e por nossos filhos.  <b>2º Evangelista:</b>          Tendo então chegado ao Monte chamado Calvário aí O crucificaram,          Jesus, porém, dizia:  <b>Cristo:</b>  <b>Pai, Perdoai-lhes. De facto, não sabem o que fazem.</b>  <b>Coro</b>          Pai, perdoa-nos. É que nós também não sabemos o que fazemos. Tem compaixão de mim, Senhor, segundo a tua grande misericórdia.  <b>Corale:</b>          Perdoai. Senhor, perdoai ao vosso povo          Não Vos ireis contra nós para sempre.</p>
--	---

A partir desta primeira representação, marcada pela simplicidade e exiguidade de recursos – um pequeno complexo coral com vozes masculinas, texto em latim – esta obra foi crescendo com o tempo até assumir finalmente as dimensões que hoje lhe conhecemos: uma partitura que ultrapassa as duzentas páginas, para um grande Coro, uma grande Orquestra, dois Tenores solistas como Narradores (Evangelistas), e um Barítono no papel de Cristo. Porém, o verdadeiro protagonista desta obra e o verdadeiro intérprete do sentimento de dor divina, é o Coro. Seguindo a estrutura narrativa marcada pelas Sete Palavras, o Coro leva-nos a recordar melodias que o povo cantava: *Parce Domine* (Quadro I), *Memento mei Domine* (Quadro II), *Stabat Mater* (Quadro III), *Crucem tuam praetiosam adoramus* (Quadro IV), *Popule meus* (Quadro V), *Rex Judaeorum* (Quadro VI), *Adoramus Te Christe* (Quadro VII), não se propondo despertar qualquer tipo de pietismo ou dolorismo, mas apenas fazer da *Paixão de Cristo* um grande fresco sinfónico-coral em que o ouvinte acaba por se ver também envolvido. A arquitrave de todo o edifício sonoro assenta num tema descendente, modal, de extrema simplicidade, no âmbito de uma "oitava":



apresentado inicialmente num solo do Corne Inglês, acompanhado por um rufo da Caixa, em pianíssimo, e logo de seguida pelas restantes madeiras:

Logo de seguida é assumido pelo Coro que entoa o *Hino "Vexilla Regis"* e irá aparecendo ao longo de toda a obra, até ao soleníssimo e grandioso o Final, uma longa Fuga, onde é usado de mil e uma maneiras: total, em coral e em cânone, fracturado, invertido, *cancrizado*, *tenorizado*, envolto na massa instrumental, só ou com outros temas, até se apresentar, erguido à maneira de um "cantus firmus", no triunfo quando o Coro canta: "*O Crux, ave spes unica*".<sup>27</sup> [Salve, Ó Cruz, esperança única].

The image displays a page of a musical score, numbered 15 in the top left corner. The score is divided into two main sections. The upper section features instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon (Fd.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. b.), Trombone (Tr. bn), III Bassoon (III B.), and Trombone (Tp.). The lower section features vocal parts for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The vocal parts include lyrics in Portuguese: "ad Pa - - ra - - di - - si glo - ri - am ad Pa - ra - di - si glo - ri -". Below the vocal parts, there is another section of instrumental parts for Violin I (Vni), Violin II (Vii), Viola (Vie), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations.

<sup>27</sup> Um desenvolvimento maior se poderá encontrar na já citada obra de Enzo Fagiolo, pp. 36-38.

## SOFIA GUBAIDULINA ( \* 1931): *Sieben Worte*

O meu conhecimento desta figura incontornável da música russa contemporânea deu-se quando escutei uma entrevista ao Maestro Valery Gergiev,<sup>28</sup> que a referia como uma das personalidades que mais tinham marcado a sua formação de Chefe de Orquestra, mencionando-a ao lado de outro mestre, Herbert von Karajan. Procurei então conhecer algo da sua vida e obra, tendo-me deparado com uma música contemplativa, serena, embora oferecendo também exemplos que demonstram alguma excentricidade, como uma obra para Director de Orquestra, sem Orquestra... É hoje bastante significativa a discografia disponível bem como a obra disponível nas plataformas correntes. Mais recentemente verifiquei que era autora de uma versão instrumental das *Sete Palavras de Cristo*, para Violoncelo Solista, Bajan,<sup>29</sup> e Orquestra de Cordas. Trata-se uma obra que exhibe uma linguagem particularmente vanguardista, com momentos de grande lirismo em contraste com outros de uma densidade particularmente dramática.

**Sofia Gubaidulina**, nasceu em Tchistopol, na então União Soviética, no dia 24 de Outubro de 1931. Seu pai provinha da etnia dos Tártaros, na região do rio Volga, e a mãe era de origem russa. Estudou Composição e Piano no Conservatório de Kazan, no Tartaristão, onde se graduou em 1954. Frequentou depois o Conservatório de Moscovo, até 1959 com Nikolay Peyko e até 1963 com Vissarion Shebalin. No contexto cultural da então União Soviética, particularmente enquanto frequentava o Conservatório, a sua música era julgada “irresponsável” devido ao carácter vanguardista que exibia, a par de outros compositores como Dimitri Shostakovich de quem recebeu claro apoio, encorajando-a, a continuar o seu “caminho irresponsável”. Mesmo assim, Gubaidulina foi autorizada pelo regime a expressar seu modernismo em várias partituras compostas para iniciativas enquadradas na acção de propaganda dos meios de comunicação oficiais: comentários e obras de animação como “As aventuras de Mogli” baseada na conhecida obra *O Livro da Selva* de Rudyard Kipling.

A meados dos anos 70, Sofia Gubaidulina fundou, com outros compositores, o grupo de improvisação instrumental *Astreja*. Todavia, em 1979, durante o VI Congresso da União de Compositores da União Soviética, foi colocada na “lista negra” dos sete *khrennikov*,<sup>30</sup> como já acontecera a Sergei Prokofieff, Dimitri Schostakovich e Nicolai Myaskovsky, por ter participado, sem autorização do regime, em festivais de música soviética que tiveram lugar no Ocidente. No início da década de '80, Gubaidulina começou a ser mais conhecida no mundo ocidental, mormente após a interpretação do se *Concerto para Violino “Offertorium”* por Gidon Kremer, atingindo a fama internacional a finais da mesma década. Em 1982 escreveu *As Sete Palavras*, para Solistas e Orquestra de Cordas com títulos e algumas indicações, em língua alemã. A partir de 1992, radicou-se na Alemanha, passando a viver na cidade de Hamburgo. Em 1993, em *Homenagem ao poeta T. S. Elliot* compôs uma obra para Soprano e Octeto, em que utiliza poemas da sua *Quatro Quartetos*,

---

<sup>28</sup> Valery Gergiev, foi um maestro russo, director da Orquestra do Teatro Marinnsky, de Sampetersburgo, há pouco tempo conhecido e bastante requisitado na Europa, nomeadamente antes da invasão da Ucrânia por parte da Rússia, em 2022. É um dos principais interpretes da obra de Sofia Gubaidulina, dirigindo vários registos fonográficos

<sup>29</sup> Uma espécie de versão russa do Acordeão.

<sup>30</sup> Grupo denunciado por Andrei Khrenikov, por a sua música ser considerada “lama barulhenta em vez de inovação musical real”

inspirados em temas da teologia cristã. Em 2000, da Internationale Bachakademie Stuttgart recebeu a encomenda de uma obra integrada no projeto *Passion 2000*, com que se realizavam as celebrações dedicadas aos 250 anos do nascimento de Johann Sebastian Bach. Daí nasceu a *Johannes Passion*, a que se seguiria, em 2002, *Johannes Ostern* [Páscoa segundo São João], esta por encomenda da Radiodifusão de Hannover. As duas obras formam um todo dedicado à Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, a sua obra mais importante até então e por ela considerada a sua “opus summum”.<sup>31</sup> Foi compositor em destaque no festival anual de música Rheingau Musik Festival, no ano de 2003, sendo a primeira vez que tal honra coube a uma mulher. Nos Concertos Promenade, em Londres, no ano 2005, a sua obra *The Light of the End*, foi apresentada no mesmo concerto em que foi executada a *Nona Sinfonia* de Beethoven, tendo recentemente sido gravada pela *Deutsche Grammophon*. Em 2007, o *Segundo Concerto para Violino, “In Tempus Praesens”*, foi apresentado no Festival de Lucerna, Suíça, dedicado à violinista alemã e primeira intérprete, Anne-Sophie Mutter.<sup>32</sup>

Sofia Gubaidulina é membro de várias Academias Musicais em Frankfurt, Hamburgo e da Academia Real de Música da Suécia. Membro da Académia das Artes de Berlim, Prémio Polar Music, Prémio Bach da Cidade de Hamburgo, Grande Oficial da Ordem de Mérito da Alemanha, Doutor Honoris Causa pelo Conservatório de Nova Inglaterra, e Medalha de Ouro da Sociedade Real Filarmónica. A sua discografia é hoje abundante e disponível. Uma vista do catálogo da compositora revela uma especial sensibilidade para os assuntos religiosos e místicos, expressão da sua fé cristã ortodoxa, mas também aberta a outras sensibilidades.<sup>33</sup>

### ***Die Sieben Worte for Bayan, Cello and Strings***

É a própria compositora que explica o significado e a ideia que preside à elaboração desta obra:<sup>34</sup> "Sou uma pessoa religiosa ortodoxa russa e entendo *religião* no sentido literal da palavra, como *re+ligio*, ou seja, restauração de conexões e do *legato* da vida. Não há tarefa mais nobre para a música do que esta. Com reverência e respeito pela grande tradição espiritual e cultural, voltei-me

---

<sup>31</sup> Esta obra, entendida globalmente, com particular influência dos Coros Russos e da Liturgia Ortodoxa, apresenta-se como a Paixão em duas partes, com uma relação teológica de continuidade: a primeira parte baseia-se no Evangelho segundo São João e a segunda parte no Livro do Apocalipse. Uma espécie de *Paixão de Cristo* (I Parte) e *Paixão da Igreja* (II Parte). Como escreve Hans-Ulrich Duffek: “Esta interpolação da visão celeste com a visão terrestre confere à narrativa da Paixão uma dimensão de profundidade na história da salvação. O acontecimento redentor está, portanto, já prefigurado no Apocalipse e inserido num contexto eterno. Gubaidulina entrelaça ambos os níveis de tal forma que os eventos apocalípticos no céu parecem uma reação à Paixão de Jesus. Os acontecimentos temporais do Evangelho formam assim um eixo horizontal, enquanto a revelação celeste fora do nosso mundo terreno forma um eixo vertical. Desta forma, a obra liga a terra ao céu de um modo extremamente marcante, que para a compositora se expressa simbolicamente em forma de cruz”.

<sup>32</sup> Esta é a última obra que vem referida no catálogo disponível, com data de 2017. Um ano depois, era gravada pela *Deutsche Grammophon* numa interpretação de Anne-Sophie Mutter, e a Orquestra Sinfónica de Londres, dirigidas por Valery Gergiev. Porém temos referências a uma obra de 2011: “*Fachwerk*”.

<sup>33</sup> Cfr. MICHAEL KURTZ, *Sofia Gubaidulina: A Biography (Russian Music Studies)*, Indiana University Press, 2007.

<sup>34</sup> Nota disponibilizada pela sua editora Boosey and Hawkes.

para um tema sobre o qual Heinrich Schütz e Joseph Haydn<sup>35</sup> já se tinham inspirado no passado: as sete últimas palavras de Jesus Cristo na Cruz, tal como se encontram nos vários Evangelhos. É claro que uma obra puramente instrumental não pode ter a pretensão de ilustrar o texto evangélico. Trata-se de gestos metafóricos puramente tonais e instrumentais.<sup>36</sup>

O tema principal é retirado da *Palavra* "Mich dürstet" [Tenho sede] da obra de Heinrich Schütz, *Die sieben Worte unser Erlösers am Kreuz*:

250

Jesus (Tenor II)

Mich — dür — — — stet.

A partir deste motivo, particularmente das notas *sol#-sib*, os dois instrumentos solo, marcam o início e muitos dos momentos da obra:

Violoncello solo

Bajan

$\text{♩} = 60$  pizz.

*f*

*p*

Aqui, a nota prolongada no Violoncelo, é trespassada "crucificada" pelo som glissando da corda vizinha. No Bajan, este trespassa acontece com a ajuda de uma pressão especial sobre a chave

<sup>35</sup> Refere apenas estes dois compositores e é neles que se inspira: Schütz fornece-lhe o tema e a ideia para a composição; Haydn a forma e o estilo meramente instrumental. É um olhar da compositora sobre o passado mais distante, numa visão mais simples do tema, como acontece em outras obras suas.

<sup>36</sup> Gravação, com partitura, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uAMboPrZ4jM>

vizinha. Por seu lado, na Orquestra de cordas existe a possibilidade de uma transição glissando de uníssono para multi-oitava e de volta para uníssono (figura cruzada).

This musical score illustrates a complex glissando technique in a string orchestra. It features staves for Violins I and II (Vni I and Vni II), Violas (Vle), and Violas (Vc.). The notation shows a transition from a unison texture to a multi-octave texture and back to a unison texture. Dynamics markings include *p*, *mp*, and *f*. A 'v' marking is present above the first violin staff, and a 'g' marking is present above the second violin staff. The score is written in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument.

Aliás, um procedimento que se encontra já nos instrumentos solistas no início do 2.º Andamento “Weib, siehe, das ist dein Sohn; Siehe, das ist dei Mutter” [Mulher, eis o teu Filho... Eis a tua Mãe]:

This musical score shows a solo performance by Violin (Vc. solo) and Cello/Bass (Bajan). The tempo is marked as  $\text{♩} = 120$ . The Violin part features a glissando transition from *p* to *ff* and back to *p*, followed by a pizzicato (*pizz.*) section with a dynamic of *f*. The Cello/Bass part mirrors the Violin's dynamics and includes a marking *p*  $\rightarrow$  *simile*. A box labeled 'MB' is present at the bottom left, and a box labeled '1' is present at the top right. The score is written in a standard solo format with two staves.

Por sua vez, quando o arco do Violoncelo se move do outro lado do *ponticello*, é como se entrássemos noutra esfera. Estas metáforas instrumentais<sup>37</sup> formam a base temática da obra, que se desenrola em sete Andamentos e num aumento contínuo da tensão. No final do 6.º “*Es ist vollbracht*” [Tudo está consumado], a tensão é quebrada: o arco toca mesmo em cima do *ponticello*:

16 poco a poco sul ponticello  
ff

17 quasi diretto in ponticello  
fff

e no 7.º, o arco ultrapasse mesmo o *ponticello* e, por assim dizer, os próprios limites do instrumento.

5  
Dietro ponticello \*\*)  
pp

13ª

pizz. \*\*\*)  
p

Este tema base, executado pelos instrumentos Solistas, é contrastado com a música da orquestra de cordas, que lembra o canto coral pelo seu carácter.

<sup>37</sup> Nas intenções da compositora, para além do elemento sonoro fornecido pelos instrumentos, também os gestos e atitudes dos intérpretes fazem parte da dimensão significativa e expressiva da obra.

13

The image shows a page of a musical score for measures 13 through 16. The score is divided into four systems of staves. The first system contains Violin I (Vni I) parts for four players (1-4). The second system contains Violin II (Vni II) parts for four players (1-4). The third system contains Viola (Vle) parts for three players (1-3). The fourth system contains Violoncello (Vc.) parts for two players (1-2). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the Viola and Violoncello parts starting in measure 14.

A estas duas linhas temáticas junta-se a tripla repetição da citação de cinco compassos da obra homónima de Heinrich Schütz: a melodia à exclamação "*Mich dürstet*" ["Tenho sede"], que teve uma função essencial de definição da forma

10  $\text{♩} = 44$  5<sup>ta</sup>

The image shows a page of a musical score for measures 10 through 14. The score consists of two systems of staves. The first system is for Violoncello solo (Vc. solo) in the bass clef, with a dynamic marking of *p* (piano). The second system is for Bassoon (Bajan) in the treble clef, also with a dynamic marking of *p*. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. A tempo marking of  $\text{♩} = 44$  is shown at the top. A circled 'XX' is present in the Violoncello part in measure 11. The piece ends with a fermata in measure 14, marked with a '5<sup>ta</sup>' and the word *attacca*.

"A obra é dedicada aos primeiros intérpretes Vladimir Toncha e Friedrich Lips, em quem foi inspirada. No decorrer do trabalho de preparação, eles descobriram inúmeras novas possibilidades de tocar seus instrumentos. Tudo isto deve a sua criação à imaginação feliz destes brilhantes músicos. Exprimo-lhes a minha profunda gratidão!".

## CHARLES TOURNEMIRE (1870-1939): *Sept Chorals-Poèmes pou Orgue*

### *pour Les Sept Paroles du Christ*

A propósito de *Sete Poemas-Corais sobre as Sete Palavras de Cristo da Cruz*, do compositor e organista Charles Tournemire, escrevia Olivier Messiaen: “Um tema destes, uma música destas é puro génio”. Em artigo publicado na Revista *Le Monde Musical*, tecia então uma breve, mas muito perspicaz análise da obra: “São uma obra sombria e forte, como convém ao tema. Com excepção do primeiro e terceiro, em que se poderia representar a multidão de pecadores e a multidão de cristãos, e exibir mais fantasia, o estilo livremente *aleluiático* caro ao autor dá lugar a uma música sóbria e organizada. Os modos de canto simples também às vezes dão lugar aos modos hindus. (Em especial *dó-ré#-mi-fá-sol-lá#-si-dó* que se repete no decorrer das sete peças à maneira de um *leitmotiv* e sobre o qual o quinto coral: “*Sitio*”, está construído inteiramente). Estas sete peças são a expressão direta de uma poderosa originalidade posta ao serviço de uma fé profunda (...) Variações de timbre, harmonia e, especialmente, ornamentação melódica. Toda a peça é admirável pela sua emoção e humanidade; nas últimas páginas, o céu abre-se. O quarto coral é certamente o mais belo do ciclo. Um tema assustadoramente calmo na Pedaleira reúne toda a força do órgão em enormes *Sib* e recebe nos ombros os gemidos sangrentos, clareza ofuscante e irritante, para depois diminuir em ordem a um comovente solo de clarinete, um suspiro... Uma música que consegue sugerir o céu e a terra, o Pai e o Filho, as duas naturezas, divina e humana, unidas na pessoa de Cristo, um Deus que se golpeia condenando o seu Filho à vitória pela morte!... Tal tema, tal música, isso é puro génio!”.<sup>38</sup> Porém, se Messiaen reconhecia então a genialidade de Charles Tournemire ao lidar com questões tão elevadas como “o céu e a terra, o Pai e o Filho, as duas naturezas divina e humana unidas na pessoa de Cristo, um Deus que se mortifica condenando seu Filho à vitória pela morte”, o certo é que os organistas são menos abertos a dar apoio à sua obra visionária.<sup>39</sup>

**Charles Arnould Tournemire** foi um compositor e organista francês cujas composições incluem oito sinfonias, quatro óperas, doze obras de música de câmara e dezoito de piano solo. Nascido em Bordéus a 22 de Janeiro de 1870, mudou-se ainda adolescente para Paris, onde se tornou um dos três alunos mais novos de César Franck. Entre 1898-1939, foi organista titular Basílica de Santa Clotilde, sucedendo a Franck, e professor de música de câmara no Conservatório de Paris. É conhecido principalmente pela música de Órgão com relevo para o monumental *L'Orgue mystique*, uma colecção de 51 conjuntos de cinco peças cada, para todos os Domingos e Solenidades do Ano Litúrgico, compostas entre 1927 e 1932. Cada conjunto é baseado no repertório gregoriano que corresponde à celebração do dia.<sup>40</sup> Faleceu no ano de 1939, tendo a causa sua morte permanecido envolta em mistério: a 31 de Outubro, saiu de casa para passear e nunca mais voltou. O corpo foi

---

<sup>38</sup> OLIVIER MESSIAEN in *Le Monde Musical*.

<sup>39</sup> Cfr. “Tournemire Sept Chorals-Poèmes d'orgue pour les Sept Paroles du Christ” in Gramophone, 1923; ROBERT SUTHERLAND, “Charles Tournemire and the Seven Words of Christ on the Cross.” *The Diapason*, November 1977.

<sup>40</sup> Sobre a Biografia de Charles Tournemire, ver PATRICK HALA OSB, *Solesmes et les Musiciens; Les grands Organistes*, Vol.IV, Éditions de Solesmes, 2023, p. 349-437; RENAUD MACHART & VINCENT VARNIER, *Les Grands Organistes du XX.e Siècle*, Ed. Buchet-Chastel, Paris, 2018, p. 35-44.

encontrado num pântano em Arcachon, a alguma distância de onde partiu, no dia 4 de Novembro, podendo ter morrido a 3 ou 4 desse mês.

### ***Sept Chorals-Poèmes pour Orgue: Les Sept Paroles du Christ***

Tornemire foi um católico devoto da mais mística estirpe que levava muito a sério a dignidade do organista litúrgico. *Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour Les Sept Paroles du Christ* op. 67, é o resultado da sua resposta a um desafio dos organistas e compositores seus amigos que acabou por coroar uma carreira bastante prolífica de compositor. Um dia antes de começar a compor, na companhia da esposa, visitou a Catedral de Beauvais, uma conhecida joia do estilo gótico; comprou um postal ilustrado e escreveu: "*Beauvais — Poèmes-Chorals d' Orgue*". Esta forma musical refere-se não só ao Coral luterano, mas também a qualquer melodia simples, mesmo que não seja citada qualquer melodia real desse género, sendo particularmente mais próximas aos *Três Corais de Franck*, obra que ele haveria de visitar ao compor o seu *Triplo Coral*. "A mais alta expressão da música para Órgão manifesta-se no Coral, correspondente a um particular estado de alma, vivido pelo compositor quando entra num templo dominado pelo perfume de incenso. Cada *Coral* é construído em torno de pelo menos dois temas principais: um deles é comum aos sete Corais, e o outro está ligado ao efeito da *Palavra* a que se refere."<sup>41</sup>

O tema comum é especialmente escutado no início do Coral n. 5, "*Tenho sede*", e tem como base um modo hindu, e vem aqui designado como "motivo da sede":



Os dois intervalos de segunda aumentada que marcam esta melodia conferem-lhe uma qualidade amarga, exótica, que faz dele um tema conotado com o sofrimento expresso nas várias configurações e estados de espírito que marcam cada uma das Palavras de Cristo. Este tema constitui o fio condutor de toda a obra, em diversos tratamentos nos *Sete Corais-Poemas*: Vvariação (2, 5), Cântone (3), Passacaglia (4), Fuga (6), Ddesenvolvimento (1), Ostinato (7).

*I – Pai perdoai-lhes porque não sabem o que fazem*: O primeiro Coral é o mais longo dos sete e reúne os fragmentos de temas espalhados por toda a obra; a linha compassada da Pedaleira, no início deste Coral lembra a caminhada de Jesus na subida do Monte Calvário. As interrupções bruscas e rudes dissonâncias lembram os tropeções e quedas de Jesus pelo caminho. O "motivo da sede" surge em ritmos interrompidos e quebrados.

---

<sup>41</sup> Cfr. MARTIN JEAN, *The Seven Last Words of Christ*, booklet da edição CD, Loft Recordings, 2006.

II – *Hoje estarás comigo no Paraíso*: Este Coral abre com uma figuração longa e sinuosa, acompanhada por harmonias celestes que preparam a entrada do tema, num solo de Cornet, ao estilo de Franck. Este reaparece de forma variada, e acompanhado pelo "motivo da sede", com que vai procurando criar o ambiente paradisíaco por meio dos registros tremulantes e uma figuração de tercinas na região aguda.

III – *Mulher, eis o teu filho... Eis a tua Mãe*. Esta cena da Paixão envolve duas personagens: a Virgem Maria e o Discípulo Amado, João, pelo que a construção assenta num cânone a duas partes, melodicamente entrelaçadas num contraponto denso. Uma espécie de *Tocata* apresenta uma versão escaldante do "motivo da sede", desta vez levando a uma retoma final do material de abertura e a uma conclusão surpreendentes de oitavas em Tutti:

IV – *Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?* Aparentemente, este Coral exibe uma construção muito simples, mas é o ponto charneira de todo o ciclo: uma espécie de *Passacaglia*, construída a partir do material temático conclusivo do Coral anterior, acompanhado por acordes dissonantes, crescendo em intensidade a cada variação; a primeira metade conclui com quatro potentes acordes, que vão diminuindo de volume, como se fossem *ecos* num vazio cavernoso; a segunda é uma última afirmação do tema, em sonoridade mais suave e estilo mais livre, insinuando apenas o "motivo da sede", de modo a concluir com um acorde sem resolução, simbolizando a ausência de resposta ao grito de Jesus...



V – *Tenho sede*. De acordo com a narrativa bíblica, os soldados deram a Jesus uma espécie de bebida composta de vinagre e fel que, segundo a prática de então, consistia numa espécie de analgésico, destinado a aliviar a dor de Jesus. Por isso, este Coral inicia com o "motivo da sede", logo evoluindo para um estado de semiconsciência alucinatória, expresso no contraponto a duas partes, alternando com o tema Coral, apresentado de forma simples, evoluindo depois para uma versão mais elaborada, concluindo num ostinato que anuncia já a morte do Senhor.



VI – *Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito*. Ao contrário da prática mais comum, também Tournemire coloca esta Palavra no sexto lugar e não na conclusão, procurando conferir uma dimensão mais dramática a todo o ciclo. O início do Coral é constituído por um *fugato* em crescendo contínuo, construído a partir de um tema em modo hindu, de modo a concluir na afirmação em estilo Coral. Segue uma secção agitada, representando o Terramoto e o rasgar do véu do Templo que se seguiram à morte do Salvador- O material consiste numa versão acelerada do tema *fugato* acompanhado pelo Coral, conduzindo a um final em *Tutti* que evoca o cataclismo, abruptamente seguido de um silêncio gritante... De seguida, uma Coda, marcada pela afirmação do tema do *fugato* que se projeta para o alto, simboliza a entrada de Jesus no Paraíso, não em antes reiterar o "motivo da sede". Efectivamente, a verdadeira sede de Jesus vai prolongar-se pelos tempos fora...



VII – *Tudo está consumado*: Baseado também num tema hindu, o Coral conclusivo é uma marcha fúnebre, uma espécie de miscelânea dos Corais anteriores, com um Coral em modo hindu, no registo agudo, acompanhado de harmonias particularmente cromáticas.



Este Coral oferece-nos um bom exemplo do estilo do compositor, marcado pelos sinais do impressionismo que animava a música do seu tempo: harmonias densas, mas rarefeitas e suavizadas por uma extensão particularmente grande do âmbito sonoro, provocando uma textura suave que se vai diluindo até desembocar no acorde final e vazio de Sol#... A partitura apresenta, de seguida uma citação de um célebre teólogo e espiritualista francês, o Bispo Charles-Louis Gay (1815-1892), ao jeito dos *Prelúdios* de sabor impressionista: “O coração de Cristo é a revelação do coração de Deus; a Cruz é a revelação do Coração de Cristo”.



- Le cœur du Xrist est la révélation  
 du cœur de Dieu;  
 la croix est la révélation  
 du cœur du Xrist. -  
 (M<sup>re</sup> Gay)

## Conclusão

O elenco de obras dedicadas ao tema das *Sete últimas Palavras de Cristo na Cruz* é particularmente extenso, sendo as que apresentámos anteriormente as obras mais significativas e acessíveis. Já depois de ter completado este trabalho, entre catálogos e editoras, pude fazer uma lista bem mais completa dessas obras, onde verificamos um incremento considerável já em pleno séc. XXI, o que é revelador da importância do tema, para a fé cristã, para a cultura musical e sobretudo, creio eu, da influência de compositores mais recentes bem como a possibilidade de acesso à sua obra. Assim sendo, às obras aqui tratadas acrescentamos a respectiva referência: Augustin Pflieger, *Passio, sive Septem Verba Christi in cruce pendentis* (c. 1670); Giovanni-Battista Pergolesi, *Septem verba a Christo in cruce moriente prolata* (1730–1736); Christoph Graupner, *Die sieben Worte des Heilands am Kreuz*, (1743); Francisco Javier García Fajer, *Septem ultima verba christi in cruce* (1787); Giuseppe Giordani, *Tre ore dell'Agonia di N.S. Gesù Cristo* (1790); Niccolò Zingarelli, *Tre ore dell'Agonia* (1825); Edmund Dumas, "Weeping Savior" (1869); Fernand de La Tombelle, *Les sept Paroles de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1867); Friedrich Mergner, *Die Sieben Worte Die Der Herr Jesus Am Kreuz Geredet* (1876). Ulrich Grunmach, *Die Sieben Worte* (1956); Knut Nystedt, "Jesu syv ord på korset", *The Seven Words from the Cross* (1960); Alan Ridout, *The Seven Last Words for organ* (1965); Douglas Allanbrook, *The Seven Last Words* (1970); Ruth Zechlin, *Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz for organ* (1996); Ronald Joachim Autenrieth, *Sieben Letzte Worte – Passionsmusik* (2001); Richard Bartmuß, *Die Heilandsworte Am Kreuz* (2004); Herbert Paulmichl, *Die Sieben Worte Jesu am Kreuze, für Orgel*, (2006); Colin Mawby, *Die Sieben Worte des Erlösers* (2008); Tristan Murail, *Les Sept Paroles* (2010); Hanelt Thomas, *Die sieben Worte Jesu am Kreuz* (2010); Lothar Graap, *Die sieben Worte Jesu am Kreuz* (2011); Daan Manneke, *The Seven Last Words* (2011); Artur Słotwiński, *Seven Last Words of Christ* (2013); Paul Carr, *Seven Last Words from the Cross* (2013); Juan Jurado, *Seven Words* (2013); Enjott Schneider, *Sieben letzte Worte Jesu* (2013); Rotting Christ, *Ze Nigmar* (2016); Richard Burchard, *The Seven Last Words of Christ* (2016); Michael Trotta, *Seven Last Words* (2017); Andrew Peterson, *Last Words* (2018); Pamela Decker, *The Seven Last Words and Triumph of Christ* (2018); Paulo Ferreira-Lopes, *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (2019).

Meadela, 29 de Novembro de 2024

Jorge Alves Barbosa