

DOMENICO BARTOLUCCI
(1917-2013)

***“Dalla passione per la musica
alla musica per La Passione”***

por Jorge Alves Barbosa



“A música só deve ser estudada por quem a sabe...”

Domenico Bartolucci é uma figura ímpar, única, em muitos aspectos da sua vida, obra e personalidade, não só pela qualidade e originalidade do seu trabalho enquanto director, professor e compositor, mas também pela enorme dose de excentricidade que marcava muitas das suas opções, tomadas de posição, por vezes contraditórias, nomeadamente quando se tratava da música do século XX, mas também no campo da música sacra, sobretudo depois do Concílio Vaticano II.¹ Exibia um temperamento vigoroso, forte,

¹ Sobre o Concílio Vaticano II – cuja doutrina ele seguia, muito mais de perto do que se pode imaginar - mesmo no campo da música sacra, dizia-nos um dia: “Pio XII é que foi um grande Papa, porque até foi capaz de evitar o Concílio... Ele dizia haver demasiados focos de incêndio dentro da Igreja XX que não eram

combativo, intempestivo, como a sua terra nas franjas do Monte Mugello mas, por outro lado, quantos com ele puderam privar testemunham a doçura e o requinte de carácter, eventualmente reservado. Dotado de um olhar penetrante, que parecia olhar-nos lá no fundo, era uma pessoa particularmente bem disposta, delicada, que gostava de ensinar divertindo-se com os alunos a falar das coisas da música, e aprendia-se mais com ele nos intervalos que nas próprias aulas.² Nestas era um pouco prolixo, confuso porque falava de tudo ao mesmo tempo, raramente se fixava e desenvolvia um assunto preciso; sem livros ou apontamentos, falava do que lhe ia no coração, por vezes com o coração nas mãos, mas revelando um saber sem limites a que não escapava nada. Eu apanhava-lhe – *al volo* – e retinha facilmente muitas coisas que lhe ouvia e que geralmente escapam ou esquecem no momento seguinte; até porque ele evitava falar de assuntos mais discutíveis em contexto de aula onde, dizia, devíamos aprender o que era seguro. Nem sempre pude concordar com ele, mas sempre lhe reconheci uma sabedoria e capacidade incríveis. Ele amava a música, sobretudo a música sacra, nomeadamente a polifonia da “escola romana” que trabalhávamos nas aulas de Polifonia: Palestrina em primeiríssimo lugar,³ mas também Tomás Luís de Vitória e Orlando di Lasso. Creio que, com ele nunca

difíceis de controlar; mas se se juntassem o incêndio seria incontável...” Bartolucci, não foi convidado para a comissão preparatória do Concílio, mas esteve entre os que prepararam a *Inst. “Musicam Sacram”*, mesmo não concordando com muita coisa que lá se encontra. Porém, por decisão dos Mestres de Cerimónias, depois do Concílio assistiu-se a um progressivo declínio nos autores clássicos no que respeita ao repertório da Capela Sistina, sendo incrementado o número de cânticos solicitados a Bartolucci, a partir dos novos textos litúrgicos, em latim e em italiano; são desse tempo as *Missas* em latim, alternando com a Assembleia em Canto Gregoriano, sem prejuízo de, sempre que possível, se executar algum Motete apenas confiado ao Coro. A sua privilegiada relação de amizade com Bento XVI é também demonstração de que não estava assim tão afastado do Concílio como se pode pensar. Mas era radical e impetuoso nas afirmações que fazia (Cfr. ENZO FAGGILOLO, *Domenico Bartolucci e la Musica Sacra del Novecento*. Ed. Armelin, Padova, 2009, p. 135-145)

² Principalmente nos intervalos das aulas de Polifonia ou então nas aulas de “Baixo Contínuo” era capaz de improvisar uma *Fuga*, continuando a conversar naturalmente com os seus alunos que se divertiam com ele em volta do Piano. Aí nos desafiava a fazer, ao Piano, modulações a tons afastados ou tocando o acorde mais bizarro possível e, rindo-se: “Agora resolve...” propondo encadeamentos particularmente ousados. Um dia fiz, para seu espanto, um brilharete: Diz ele: “Modula-me de Dó Maior a Si Maior!...” – “Ó Maestro, essa é fácil...” e, de imediato, três ou quatro acordes e lá estávamos, com “conferma” e tudo. Espantado pergunta: “Ei, como é que fizeste?...” – “Maestro, usando a sexta napolitana... A primeira inversão de Dó Maior dá-me a sexta napolitana do II, de Si Maior; depois é só fazer V-I com a cadência composta!?!... Tive a sorte de o acompanhar por vezes no itinerário do e para o PIMS, onde conversávamos animadamente; chegava a desviar o meu itinerário para o poder acompanhar no autocarro até junto da Igreja de São Gregório VII, onde eu descia e ele continuava até casa. Foi aí que melhor conversei com ele, sobre música, sobre as suas próprias obras. Eu gostava muito desses momentos e, creio eu, ele também...

³ Este resumido a uma mão cheia de Motetes, às Missas “Papae Marcelli”, “Jam Christus astra ascenderat”, “Veni Sponsa Christi”, a “Missa Sine Nomine” (“Io sono abandonata”) e uma “Missa Brevis” que eram também modelos paradigmáticos das formas polifónicas e ele explicava a partir dos modelos gregorianos. Nos *Motetes*, privilegiava aqueles a 5 vozes, onde trabalhávamos arduamente, como o “*Alleluia, Tullerunt Domino*”. Tive a felicidade de dirigir em sessões públicas este *Motete* e o *Kyrie* da *Missa Papae Marcelli*, em audições que foram consideradas exemplares. Quando se ensaiava qualquer coisa, depois de a dominarmos do ponto de vista da leitura, então dizia: “Está solfejada; agora vamos trabalhar!...” Isto explica o seu dito “*A música deve estudá-la quem a sabe*”.

cantámos Josquim Després, quando muito a *Ave Maria*... Para os menos habilitados e dirigir, lá se cantava “Exsultate justi” de L. G. da Viadanna. Na música sacra mais recente, era a dele que pontificava, para além da *Missa de Santo Eduardo Rei*, de Licínio Refice,⁴ e também, uma vez por outra uma bela *Missa* de Armando Renzi, que fora professor no PIMS. Com ele não se cantava Perosi, embora o conhecesse como ninguém, mas este compositor bem como outros antigos e contemporâneos, eram trabalhados em outras cadeiras, nomeadamente em Técnica Vocal e Direcção Coral.⁵

1. Vida e carreira musical

Domenico Bartolucci nasceu em Borgo San Lorenzo, nas imediações do monte Mugello em Florença, a terra que deu berço aos pintores Beato Fra Angélico e Giotto, no dia 7 de Maio de 1917. O seu primeiro contacto com a música deu-se ao assistir com o seu pai aos cantos executados pelos confrades da *Compagnia dei Neri*, em Florença, continuado logo depois na terceira classe da Escola Primária, onde recebeu as primeiras lições de solfejo e canto. Aos dez anos, entrou no Seminário de Florença, tendo como professor de música o maestro e compositor Francesco Bagnoli, mestre de capela da Catedral de Santa Maria del Fiore. Porém, naqueles tempos, os regulamentos do Seminário não eram – como ainda o não são hoje em dia – particularmente favoráveis aos estudos musicais, considerados uma distração pessoal, ou ocupação de tempos livres, a evitar em favor

⁴ Um dia foi proposta a execução desta *Missa* de Refice. Como não estava nenhum dos mais velhos habitualmente chamados a dirigir nessas aulas que eram públicas, solicitaram-me, como era frequente desde o meu primeiro ano, que fosse dirigir. Bartolucci chamou-me e eu disse: “*Não, Maestro, não vou!!!*...” - “*E perchè?*” – perguntou espantado. “*Porque essa Missa fazia eu no Seminário de Braga e não venho para Roma para fazer o mesmo que fazia em Braga!...*”. Aterrados – era impensável alguém levantar a voz para um professor e muito menos para Bartolucci – todos os outros esperavam uma bela reprimenda. O Maestro então disse, mais ou menos isto: “*Tens toda a razão; o nível desta Escola tem descido demasiado. Deveríamos regressar aos tempos em que se faziam coisas bem mais exigentes*”. E com isto, e o mais que disse, mandou uma descompostura àquelas dezenas de alunos ordinários, extraordinários, ouvintes e visitantes... E eu não fui dirigir naquele dia. Uma engraçada: quando queria definir uma música como aborrecida, pastosa, antiquada, sem nível, etc... usava uma palavra bem italiana: “*barbosa*”!!!... Um dia, depois dessa expressão todo o grupo começou a rir. Perguntou porquê e disseram-lhe que esse era precisamente o meu apelido... Ficou um pouco atrapalhado e nunca mais a usou. Vicissitudes das línguas num país estrangeiro e sobretudo na sonoridade entre a língua portuguesa e a italiana: imaginem se eu lhe dissesse que, em bom português, “*era filho de uma minhota*”.

⁵ Dizia, já no final da sua vida, quando o conheci (1989-1992), que não escutava música de outros. Não gostava de Mahler que achava pesado e prolixo; ficou muito incomodado quando a Santa Sé conferiu a Olivier Messiaen a medalha “Pro Ecclesia et Pontífice” pois ele não tinha escrito senão duas páginas de música sacra e cuja música não apreciava por estranha e incoerente; não gostava dos compositores da Segunda Escola de Viena. Porém, quando um dia lhe perguntei. “E que diz do *Concerto para Violino* de Alban Berg?” Respondeu “*Um capolavoro!...*” [Uma obra prima]. Um dia, numa audição pública final, na presença dele, mas preparada na disciplina de técnica vocal, cantámos “*Anthem*” de Stravinsky, uma música dodecafónica, dos poucos exemplares nessa linguagem escritos pelo compositor russo. Quando lhe perguntávamos o que tinha achado, respondeu: “*È bello*”. Ele gostava de boa música... e sabia bem reconhecê-la onde ela estivesse.

dos estudos curriculares obrigatórios. Já desses tempos datam algumas das principais peripécias que contribuíram para avolumar o “*mito Bartolucci*”, que demonstram bem a tenacidade daquele adolescente, face às limitações e contratemplos suportados. Um ano depois de iniciada a frequência do Seminário, foi-lhe permitido estudar Piano durante as férias ao mesmo tempo que, no Seminário, procurava superar os impedimentos com alguns estratagemas que lhe permitiam “tocar em silêncio”, valendo-se de um teclado desenhado num cartão onde praticava clandestinamente. Um dia foi com os seus colegas seminaristas cantar numa paróquia; na falta do organista, logo se prontificou a substituí-lo e foi tal a sua perícia que o pároco, em vez de o apreciar, estimular e gratificar, logo o submeteu a um interrogatório, e não contente com as respostas dadas, o denunciou aos superiores do Seminário como estando certamente a violar os limites regulamentares, pois era impossível de outro modo tocar tão bem... Nesse tempo fez as suas primeiras tentativas de composição, com *Laudi alla Madonna* e esboços de *Missas* a várias vezes, que em vez de lhe granjearem o apreço e o estímulo dos superiores lhe custaram a censura de ser um homem “presunçoso”, limitando-lhe o acesso ao papel pautado, racionado e assinado pelos superiores, só podendo compor na condição de apresentar as partituras em total anonimato. Por todos estes e outros contratemplos, antes de iniciar os estudos de Filosofia, foi tentado a abandonar o Seminário, no que foi desaconselhado pelo seu director espiritual. Ali, colaborava em sessões culturais e Academias, dirigindo e acompanhando Motetes, Madrigais, Cantatas, partes de Oratórios, de vários autores, sobretudo de Francesco Bagnoli e introduzindo, à socapa, alguns dos próprios motetes, mesmo anónimos ou então aponto-lhes a assinatura de consagrados polifonistas como Francesco Anerio, ao ponto de iludir o seu próprio mestre, Bagnoli. Uma das mais belas composições que datam desse período é o motete *Super flumina Babilonis*, escrito aos 17 anos, em 1934.

Nos anos 1937-38, completou a sua formação em Harmonia e Contraponto, com Bagnoli, matérias que, mesmo não dominando tecnicamente, era já capaz de aplicar nos seus trabalhos e nas improvisações que, de há anos, fazia nas celebrações da Catedral, com especial apreço dos músicos da cidade. Começou lições particulares de Composição com Vito Frazzi, professor do Conservatório de Florença e, no fim do ano lectivo de 1939, realizava os exames de Harmonia, Contraponto e Fuga e as cadeiras complementares: no início do ano seguinte obtinha o Diploma em Composição. No ano de 1942, era apresentada em Florença a primeira versão de *La Passione*, tendo escutado de Vito Frazzi a seguinte profecia: “*Meu rapaz! Nestas veias corre sangue verdiano*”.⁶ A instâncias de

⁶ Desta ocasião data o início de muitas historietas que se contam acerca do seu génio, dando origem ao chamado “*mito Bartolucci*”, algumas das quais eu pude testemunhar. Dele se conta: Preparava-se o publico, onde se encontrava Bartolucci, que enchia o Auditório de Santa Cecília, em Roma, para escutar um Oratório de Lorenzo Perosi. Chegada a hora, deparam-se com a doença que impedia o maestro designado de concretizar o concerto. Alguém se lembrou: “E se perguntássemos ao Maestro Bartolucci se ele estaria disposto a dirigir a partitura, já que se encontra na sala?...”. Foram ter com ele, dirigiu-se ao estrado e – ele que não apreciava para nada a música de Lorenzo Perosi – dirigiu a partitura... de cor. Outra minha: um dia estava eu, numa das sessões de Polifonia no PIMS, preparado para dirigir o Credo da *Missae Papae Marcelli* de Palestrina. Ele, que acompanhava normalmente ao Piano, pergunta: - Barbosa, fazemos

Raffaele Casimiri, de visita a Florença, logo que concluiu os estudos eclesiásticos, seria enviado a Roma para frequentar o Pontifício Instituto de Música Sacra, não sem antes surgir mais um contratempo do seu Bispo que adiou a partida e o nomeou Pároco para que ele não se fixasse totalmente em Roma.⁷ Aí estudou a Polifonia palestriniana com Raffaele Casimiri, que sempre considerou o seu grande mestre, e Composição com Ildebrando Pizzetti, na Academia Nacional de Santa Cecília, onde se diplomou, no ano de 1944, com o *Concerto em Mi para Piano e Orquestra*.⁸ No ano de 1945 obtinha o diploma de Composição Sacra no PIMS, com Licínio Refice e era nomeado Mestre de Capela Adjunto da Basílica de São João de Latrão; em 1947, apresentava no PIMS o *Poema Sacro "Baptisma"*, obra encomendada pelos professores da instituição, cujo êxito motivou do mestre a exclamação "*Temos aqui um músico*".⁹ Foi depois Mestre de Capela em Santa Maria Maior, e também em Santa Maria del Fiore em Florença, após o falecimento de Francesco Bagnoli, período de que datam os *Motetes para Coro e Órgão (V Libro dei Mottetti)*. Sucedendo a Lorenzo Perosi, no ano de 1952 como director-adjunto, a 20 de Dezembro de 1956,¹⁰ foi nomeado por Pio XII, Maestro Director Perpétuo da Capela

"more moderno" (com 2 vozes femininas e 4 masculinas) ou "more antico" (Sopranos, Tenor Agudo, 2 vozes de Tenor e 2 vozes de Baixo)?... Maestro, gostava de fazer "more antico", mas é complicado para si pois a partitura que temos em mão (em Sol) terá que ser transposta (pelo menos meio tom abaixo). Responde ele: Não há problema... e começa a tocar uma partitura, que lia em seis pautas, em Fá#... É evidente que ele a conhecia perfeitamente de cor...

⁷ Sempre se considerou pároco dessa pequena paróquia, perto da sua terra natal, passando ali as férias e colocando-se ao seu serviço gratuitamente. Recordo-me perfeitamente de ele, que praticamente já não ia à "sua paróquia", sendo os cuidados pastorais confiados, é claro, a um outro sacerdote local, falava com algum orgulho da sua condição de Pároco. Nós achávamos graça...

⁸ Este *Concerto em Mi* foi composto perto da sua terra natal, nas imediações do Monte Mugello, onde se encontrava refugiado por causa da guerra. Este mesmo monte daria nome à sua *Sinfonia Rústica "Mugellana"*. O *Concerto em Mi* é assim designado porque não é escrito em Mi Maior nem em Mi Menor, mas no modo "Protus em Mi" (I-III) ou seja, com base numa escala de Ré Maior e Deuterus (II). Aquando da publicação da obra, fiquei entusiasmado pela forma como ele executou, num dos intervalos da aula de Polifonia, os compassos iniciais. Depois comprei a partitura, escutei-o, mas fiquei mais entusiasmado com a *Sinfonia Rústica*, entretanto publicada também, esta escrita no modo Protus em Ré. Disse-lhe, uns dias depois, que gostei do *Concerto*, mas que a *Sinfonia* era melhor... *Mas porquê?* – Perguntou admirado. *Não sei, acho-a mais clara, transparente, muito equilibrada; é muito bonita...* Respondeu. *Talvez tenhas razão!...* Eu, pessoalmente coloco-a a par de outras pequenas Grandes Sinfonias que muito admiro: 5.^a *Sinfonia, em Sib* de F. Schubert; *Sinfonia em Dó*, de G. Bizet, *Sinfonia em Dó*, de I. Stravinsky, *Sinfonia Clássica*, de S. Prokofieff, e *Simple Symphony*, de B. Britten...

⁹ Para além das memórias pessoais, muitos dos elementos biográficos aqui apontados podem encontrar-se no texto de Silvano Sardi, seu conterrâneo, no boocklet de *La Passione*, CD editado pelas Ed. Cappella Sistina, e sobretudo na Biografia cuidada por ENZO FAGGILOLO, *Domenico Bartolucci e la Musica Sacra del Novecento*. Ed. Armelin, Padova, 2009, com testemunhos de antigos alunos e amigos. Escrita e publicada ainda em vida do Maestro, não guardará ainda as distâncias devidas numa avaliação da sua personalidade e obra que seria normal num trabalho de História. Mas é interessante.

¹⁰ À medida que as forças, sobretudo a visão, iam faltando a Perosi, Bartolucci era chamado a dirigir a Capela Sistina, pelo menos em algumas obras; esse período de transição que duraria entre 1952 e 1956, ano do falecimento de Perosi, não foi isento de problemas, eventualmente alguma ciuemeira da parte da

Sistina, cargo que ocupou até aos últimos anos de vida, e para a qual compôs a maior parte da obra *a capella*. Foi professor de Composição e Formas Polifónicas no Pontifício Instituto de Música Sacra até 1997 e leccionou Música Sacra no Conservatório de Santa Cecília em Roma. Foi Académico de Santa Cecília, e é considerado um dos mais famosos músicos italianos do séc. XX, conhecido em todo o mundo, enquanto compositor ou como maestro, por uma ligação particularmente forte à música sacra renascentista que procurava colocar em diálogo com as linguagens modernas, ou pelo menos do chamado tardo romantismo, numa visão muito pessoal da modalidade que assumiu como credo, derivado da polifonia palestriniana. Além dos serviços litúrgicos papais, dirigiu a Capela Sistina em *tournées* por Itália, Áustria, França, Alemanha, Estados Unidos, Canadá, Austrália, Turquia, Japão, e Rússia, interpretando a polifonia clássica e as suas próprias músicas polifónicas. Com o Coro da Academia Nacional de Santa Cecília dirigiu também inúmeros concertos. Dirigiu os principais conjuntos sinfónico-corais italianos em Roma, Veneza, Florença, Trieste, Palermo e Bari, realizou cursos de polifonia palestriniana na Itália e no estrangeiro e, dirigiu ainda o Coro Polifónico da Fundação Bartolucci, criado em Roma no ano de 2003, em vários concertos, incluindo um em honra do Papa Bento XVI, na Capela Sistina, em Junho de 2006. Este mesmo Papa, seu grande admirador e amigo, nomeou-o Cardeal em reconhecimento do seu trabalho em prol da música sacra e da Capela Pontifícia ao longo de tantos anos, e provavelmente em compensação do facto de ter sido injustamente removido da direcção da Capela Sistina. Praticamente activo até ao final da sua longa vida, viria a falecer em Roma a 11 de Novembro de 2013.

2. A obra de Domenico Bartolucci: “*una passione per la musica sacra*”

A obra musical de Domenico Bartolucci é muito vasta: o catálogo de obras publicadas pelas Edizioni Cappella Sistina ultrapassa os quarenta volumes: 7 livros de Motetos, 2 de Madrigais, 6 de Missas, Laudes, Salmos, Hinos e Cânticos. A estes há que acrescentar o *Concerto em Mi menor para Piano e Orquestra*, a *Sinfonia Rustica "Mugellana"*, Música de Câmara e de Órgão; obras para Solistas, Coro e Orquestra: os Oratórios *Tempesta sul Lago*, *La Natività*, *Battisma*, *La Passione di Cristo*, *Ascensione*, *Gloriosi Principes*; as Missas: *Missa pro Defunctis*, *Missa Assumptionis*, *Missa Jubilæi*, *Missa de Angelis*, *Missa in honorem Santæ Ceciliæ*; as Cantatas: *Cantata Bíblica*, *Cantata Evangélica*, *Cantata di Natale*, *Transitus beati Francisci*; e ainda *Miserere*, *Te Deum*, *Stabat Mater*. Apesar de sempre nos dizer, com orgulho, que tinha composto em todos os géneros musicais com excepção da Ópera, pois se sentia fiel ao compromisso com a música sacra, não resistiu, já no final da vida, a compor a Ópera “*Brunellesco*”, em três actos, celebrando o autor da célebre cúpula da Catedral de Florença, Filippo Brunelleschi (1377-1446).

família do idoso maestro, pelo que, Bartolucci foi aconselhado a não estar presente – *para não criar problemas* – quando Perosi estivesse a dirigir... (Cfr. ENZO PAGGILOLO, o. cit., p. 135-136).

3. A interpretação da Polifonia em Bartolucci

"Penso que Palestrina e toda a polifonia do seu tempo devem ser apresentados e interpretados sobretudo assentes numa cantabilidade perfeita, tão clara, tão natural, tão típica da época. A polifonia foi escrita por mestres cantores e terá a sua perfeita realização, quando o cantor e todo o conjunto coral cantarem, com naturalidade, espontaneidade, com a riqueza de pura declamação... A minha preocupação constante é devolver Palestrina à alma do povo.¹¹ A polifonia tem em si própria o poder de sugestão e penetração, sem necessidade de qualquer presunçosa imposição."¹²

Em breves palavras, Bartolucci resume o seu pensamento acerca da interpretação da Polifonia. A base da interpretação da polifonia palestriniana, de outros autores, e mesmo da sua, era uma profunda atenção ao sentido do texto, verdadeiro motor do ritmo da frase melódica, não só quanto ao sentido global mas, por vezes, a cada palavra do texto, já a partir da melodia original, sacra ou profana, como nas *Missas "sine nomine"*. Frequentemente, quando Bartolucci pretendia vincar a importância de determinada passagem no seio da trama polifónica, não cantava a linha melódica da partitura, mas a melodia original, para que pudéssemos captar a essência do que se pretende com a composição polifónica. Por isso, após tantas repetições, acabávamos por fixar também as melodias gregorianas que inspirava as Missa do mesmo nome, fosse a *Antifona "Veni sponsa Christi"*, o início do Hino "*Jam Christus astra ascenderit*", ou a *Canção "Io sono abbandonata"* que dá tema à *Missa "sine nomine"*. Cantava as melodias gregorianas, de acordo com a denominada "tradição romana", qual herdeiro e continuador da mesma tradição, como referência de leitura, embora tal interpretação não andasse longe, afinal, de uma leitura marcada pelas melodias já alteradas no séc. XVI e, no que se refere ao ritmo, pelos "modos rítmicos",¹³ como no Hino "*Jam Christus astra ascenderit*":



JAM Christus astra ascenderit, regréssus unde vé-ne-rat,

¹¹ A relação do povo com a música era, na perspectiva de Bartolucci, a visão romântica de uma adequação da linguagem popular aos cânones da música ocidental. Não apreciava a música étnica, que considerava dever "evoluir" no sentido das grandes conquistas da arte europeia. Numa discussão que mantivemos um dia sobre este assunto e quando eu procurava defender as virtualidades da música extra-europeia, rematou: "*Bem, se depois de conheceres a luz do sol, quiseres continuar nas trevas é lá contigo*"...

¹² Domenico Bartolucci, a Mário Vieri, citado em E. FAGIOLO, *o. cit.* p. 220.

¹³ A "notação modal" ou por "modos rítmicos" [relação entre longas e breves] foi usada em muita música medieval, incluindo o Canto Gregoriano, vindo a ser substituída pela "notação mensural" a partir do séc. XIII. Algumas melodias famosas do repertório *gregoriano* foram compostas segundo essa técnica de interpretação como "*O filii et filiae*". Foi um pouco contra esta forma de interpretação não autêntica dos manuscritos gregorianos que levou Dom Mocquereau a optar por um sistema de igualdade entre todas as notas, no que foi contestado por Dom Pothier, pela "Escola Romana", mas também depois pela análise semiológica dos manuscritos antigos que não segue essa proposta rítmica dos "modos".

que ele cantava:



para demonstrar como deveríamos interpretar esta *Missa* de Palestrina:

A four-staff musical score in 3/8 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is for a vocal part. The lyrics 'Ky - ri - e - lei - son,' are written below the staves, with hyphens indicating syllable placement. The notation includes various note values and rests, with a fermata over the final note 'son,'.

Elemento fundamental na interpretação da polifonia, que Bartolucci particularmente vincava, era a atenção ao “ritmo”, muito diferente do “compasso”, que surge de imediato ao olhar uma partitura polifónica a partir das transcrições modernas. Porém, na polifonia renascentista não há compasso, o ritmo da melodias é dado precisamente pelo acento da palavra e pela dinâmica da frase no seu todo. O compasso é um recurso de escrita e de leitura, a ser superado numa interpretação, como que transpondo as barras do compasso,¹⁴ respeitando apenas o movimento mais ou menos isócrono, definido pelo chamado “tactus”, um batimento correspondente ao que seria o valor de um tempo, de duração equivalente à pulsação ou ao bater do coração, uma medida metronómica de 63, mais ou menos. Essa maneira de ler uma partitura evita que, por exemplo, uma nota prolongada entre dois compassos não seja executada apoiando o valor que se encontra no início do compasso seguinte, mas precisamente o contrário já que o acento se deu antes, na emissão da nota. Eventuais momentos de retardo ou aceleração do movimento não devem afastar-se muito desta isocronia.¹⁵ Por outro lado, e no seguimento desta técnica de leitura, Bartolucci vincava fortemente o respeito pela cantabilidade que

¹⁴ Ao tempo de Palestrina nem sequer existia o conceito de “partitura” com as vozes todas, como hoje a temos; esta – como explica Jacques Chailley – existia apenas na composição, realizada normalmente numa lousa pautada, depois apagada, sendo distribuídas, e publicadas, as partes vocais em separado. Hoje em dia, na transcrição das partituras antigas, usa-se um procedimento interessante: colocar as barras de compasso no seu lugar, sem cortar a pauta, o que permite a escrita dos valores que ultrapassem a duração do compasso com a figura respectiva, sem recorrer à ligadura de prolongação.

¹⁵ Quando pedíamos a Bartolucci para nos dar a medida do “tactus” ele dava estalidos com os dedos, mais ou menos de acordo com a pulsação; se lhe pedíamos para nos dar o “tactus” de uma música mais viva ele voltava a fazer o mesmo gesto e a medida do batimento era... praticamente a mesma, o que nos divertia deveras...

dimana da expressão de cada palavra, do número de sílabas, da acentuação, da prosódia, do próprio ritmo da leitura, etc. A isso acrescentava o respeito pela personalidade de cada cantor, a sua voz, a leitura que ele faz da sua própria *parte*, no contexto da trama polifónica, não sujeito a uma massa coral, mas apenas à música e ao texto. Por outro lado, encontramos em Bartolucci, como no Canto Gregoriano – sobretudo a partir da interpretação semiológica – um maior vigor, expressividade e sentimento,¹⁶ sem resvalar no sentimentalismo, e uma variedade de cambiantes sonoras sem cair nos excessos de uma visão romântica da polifonia, centrada no efeito de determinado acorde, nas dinâmicas de cada arco melódico ou no apoio de um nota, mais ou menos aguda ou grave, independentemente da palavra que tal música reveste.¹⁷

Sabemos que a voz humana e as condições físicas do cantor estão na base da construção da Polifonia e dão origem às regras básicas do Contraponto: respiração, apoio da voz, âmbito melódico, intervalos, colocação tranquila, etc.¹⁸ Esta atenção ao Cantor na sua individualidade representa no entanto, em meu entender e no entender de muita gente – e não se trata meramente de uma perspectiva anglo-saxónica, francesa ou americana, mas também italiana – a grande debilidade da perspectiva interpretativa de Bartolucci na música polifónica. Teoricamente até pode parecer interessante, mas do ponto de vista prático, do equilíbrio, da cor musical, da sonoridade, etc., há uma grande perda de qualidade quando se ressalva a individualidade do cantor. Por vezes, a Capela Sistina soava mais como uma amalgama caótica de linhas melódicas do que com a suavidade ou vigor, conforme os casos, que brotam do sentido do texto e da “stesura”, ou tecido melódico e polifónico, como se pode verificar não só na interpretação vinda de outros meios musicais, mas também dos meios italianos e, hoje em dia, da própria Capela Pontifícia.

¹⁶ Ao contrário do que era então a prática, mesmo no PIMS, sob a direcção do P. Raffaele Baratta, e mais tarde o P. Valette, e que Bartolucci contestava fortemente. Também se confrontou com esse problema na relação da Capela Sistina com a execução do Canto Gregoriano na Basílica de São Pedro. Bartolucci nunca compreendeu a interpretação semiológica... No meu exame final de *Magistero in Canto Gregoriano*, o seu único comentário foi: “*tens uma bela voz, mas falha-te um pouco na execução das notas agudas...*”. Referia-se ele à *repercussão* das três notas de uma “trístrofa” ou “trivirga”, bem articuladas, ao contrário da execução tradicional que as ligava como se fossem uma nota só. Eu e Bonifácio Baroffio, professor de Canto Gregoriano, com toda a delicadeza, esboçámos um sorriso...

¹⁷ A influência da mentalidade operística ligada à cantabilidade e exibição do cantor levava a atitudes como a de um professor de técnica vocal que afirmava: “*Estou-me nas tintas para o texto; o que eu quero é ouvir aquela nota no seu sítio*”. Sabemos que Lorenzo Perosi, na sua música sacra, enfermava desse defeito, subjugando o texto às características e dimensões da melodia, não desdenhando cortar uma frase ou acentuar uma sílaba átona, num tempo forte... Era com isso, entre outras coisas, que Bartolucci embirrava. Veja-se o célebre e muito belo “*O Salutaris hostia*”, que coloca o ponto culminante da melodia da primeira frase na sílaba “*sa*”, descendo para a sílaba tónica “*tá*”, cantada levemente, acentuando, e bem, “*hóstia*”.

¹⁸ É fundamental ter em conta ainda a sonoridade das vogais, umas mais fáceis de cantar e outras menos; a sonoridade de cada voz na estrutura da partitura: Por exemplo, um Dó central, que é a mesma nota num Piano, não soa da mesma forma quando dado por um Soprano (demasiado grave); um Contralto (confortável mas pouco sonoro); um Tenor (região média e cómoda) e um Baixo (região aguda e particularmente sonora)... Por isso, cantores e compositores devem estar prevenidos para tal.

4. A linguagem musical de Bartolucci

Não é propriamente fácil abordar o tema da linguagem musical de Bartolucci porque sendo aparentemente conservadora, revela uma modernidade que escapa à superficial visão que habitualmente sustenta os seus comentadores e críticos. Poderia dizer que Bartolucci está para Palestrina como Mendelssohn está para Johann Sebastian Bach. A música de Bartolucci assenta fundamentalmente no Canto Gregoriano, muito mais do que na Polifonia renascentista, pela estreita adesão ao texto, pela procura de linhas melódicas marcadas pela italiana *cantabilità*, pela procura de harmonias ricas, bem modernas, por vezes complexas, mas sempre correctas e coerentes.¹⁹ Se procurarmos a sua filiação nas propostas modais da “escola russa” (Moussorgsky), da “escola francesa” (Fauré e Debussy), da “escola alemã” (Hindemith) ou até da escola italiana (Pizzetti, Casella, Petrassi), não conseguiremos encontrar uma relação directa e estreita, mas também não podemos – como ele eventualmente considerava – que se trata de uma filiação exclusivamente palestriniana, encastrada numa harmonia inteiramente original e moderna, como se costuma ver e ouvir acerca dele. Pessoalmente penso que não estará particularmente longe de Claude Debussy, também ele muito próximo do Canto Gregoriano, como se pode verificar pela leitura atenta da sua música, nomeadamente a pianística, e foi demonstrado no estudo célebre e paradigmático, realizado por Júlia d’Almendra.²⁰ Aliás, sempre me sugeriram o Canto Gregoriano as harmonias e melodias de algumas obras de Debussy e, mais ainda, senti o sabor “debussysta” em algumas harmonias de Bartolucci. Veja-se por exemplo “O Sacrum convivium” Antífona gregoriana, o Prelúdio “La fille au cheveux de lin” de Debussy e o Motete “O Sacrum convivium” de Bartolucci:

The image displays three musical excerpts. The first is a vocal line starting with a large 'O' and the lyrics 'sa- crum convi- vi- um!'. The second is a piano accompaniment with the instruction 'p sans vigueur'. The third is a four-part vocal setting for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass, with lyrics 'O sa- crum convi- vi- um!'.

¹⁹ Dizia-nos ele nos tais momentos de desconstracção: “Podes escrever o intervalo ou o acorde mais dissonante que quiseses; mas tens que respeitar duas coisas: coerência à chegada e coerência à partida, preparação e resolução”. Na linguagem modal que utilizava, ele adorava escrever ao mesmo tempo, numa numa escala menor melódica o 7.º grau natural, que descia, e a mesma nota (de preferência na oitava) alterada ascendentemente que subia; por exemplo o sol natural e o sol# ao mesmo tempo. “E guarda, che bello!...”

²⁰ JÚLIA D’ ALMENDRA, *Les modes grégoriens dans l’oeuvre de Claude Debussy*. Paris, Gabriel Enault, 1947-1948. Esta autora portuguesa terá mesmo tido conversas com a irmã do compositor que lhe confidenciou a sua relação com o Mosteiro de Solesmes, onde apreciava o canto dos monges e tomava apontamentos. Não foi por acaso que o meu professor de Piano me propôs tocar o Prelúdio “Et la lune descend sur le temple qui fut”, que eu adorava e até tocava bastante bem... Aquela sonoridade do Kyrie IV, “Cunctipotens genitor Deus” na invocação final...

Aliás, a proximidade de Bartolucci à música de Debussy e mesmo de Charles Tournemire (*L'Orgue Mystique*) e outros compositores franceses dos inícios do séc. XX, pode ver-se desde a *Cadenza* com que abre o *Concerto em Mi para Piano e Orquestra*.²¹



Mas é evidente que a estreita relação, para não dizermos filiação, da linguagem musical de Bartolucci com o Canto Gregoriano, se manifesta na sua música sacra polifónica, onde está muito mais próximo das melodias do antigo repertório gregoriano que do próprio Palestrina,²² nomeadamente na atenção às linhas melódicas originais e não estilizadas, na profunda ligação ao texto, mais, a cada palavra do mesmo. Na trama harmónica, encontramos, na polifonia sacra de Bartolucci,²³ uma linguagem moderna, por vezes complexa, como dissemos, onde a “tríade” palestriniana dá lugar a acordes complexos, mas sempre derivados do encontro das linhas melódicas no tecido polifónico, com saborosas dissonâncias, acordes inesperados, harmonias modernas, mas enquadradas numa preparação e resolução irrepreensíveis, por vezes reveladoras de incontestável

²¹ O *Concerto em Mi para Piano e Orquestra* está disponível para download no “site” da Fondazione Cardinale Domenico Bartolucci em: <https://www.fondazionebartolucci.it/music-online/musica-sinfonica/> tal como várias outras partituras do Maestro.

²² Deveremos ter em conta que Palestrina foi um dos grandes responsáveis, a alma talvez, mesmo não trabalhando directamente nela, da “simplificação” das melodias gregorianas que resultaria nos trabalhos que levaram à Edição Mediceia. A sua forma de tratar o Canto gregoriano acaba por subjugar as melodias originais a uma estrutura polifónica e às necessidades melódicas das diferentes formas, nomeadamente no Motete Clássico. Por outro lado, a sua leitura das melodias é já informada pela harmonia modal, sensibilizando as subtónicas ascendentes, utilizando o bemol com regularidade no Protus, etc. O mesmo não se diga de Bartolucci, mais fiel a uma visão aproximada da leitura do Canto Gregoriano restaurado e presente nas Edições de Solesmes, embora rejeitando a perspectiva rítmica preconizada por Dom Mocquereau, (ele preferia a visão mais livre e expressiva de Dom Pothier), e seguindo a chamada Edição Vaticana, sem sinais rítmicos. Tudo isto em nome de uma “tradição romana” da interpretação do Canto Gregoriano que duvido se o será tanto assim. Se o é, vem apenas da época renascentista, precisamente quando as melodias foram truncadas, adulteradas, sujeitas a estéticas musicais que nada têm a ver com as melodias transmitidas pelos manuscritos que, trabalhadas numa perspectiva semiológica nos dão uma visão particularmente livre e expressiva do Canto Gregoriano, nomeadamente manuscritos “sangalenses”. Tudo o resto é pura especulação...

²³ Note-se que estas ideias decorrentes da Polifonia sacra, na visão do compositor, acabam por informar toda, mas toda a sua obra, mesmo instrumental seja para solistas, seja para uma grande orquestra, onde as linhas e grupos instrumentais soam como se coros fossem.

genialidade.²⁴ A sua actividade e experiência de director e compositor transfere-se também naturalmente para a sua actividade pedagógica: cantar polifonia sacra como compor “aprende-se fazendo”, como diria Baden Powell aos formadores do movimento escutista ou é “um saber de experiência feito” como escrevera o poeta Luís de Camões.²⁵ A experiência, aquilo a que chamamos “prática”, é o elemento básico da formação e da aquisição de competências – *il mestiere* – como nos dizia; para os músicos, aprender os segredos da arte é com os mestres de coro nos coros, com os compositores escrevendo, com os organistas tocando, não com noções ou explicações teóricas, mas aprendendo à medida que o trabalho progride. A arte de compor em Bartolucci assenta nos modelos palestrinianos, mas olhados no contexto de uma linguagem mais evoluída, utilizando sobretudo os recursos da antecipação, retardo, acordes de sétima ou outros mais complexos, onde Palestrina procurava a consonância imediata. Tal modo de proceder, de que vimos falando, pode verificar-se na comparação entre o trabalho de um e de outro no Motete do mesmo nome e sobre a mesma melodia gregoriana – já apresentada acima, na comparação com a harmonia de Bartolucci com a de Claude Debussy – que retomo aqui por uma questão de maior clareza e simplicidade, mas podia ver-se com outras. Perante a *Antífona “O Sacrum Convivium”*:



²⁴ Quando se lê uma partitura de Bartolucci, aquilo até parece óbvio, fácil, porventura banal, como aliás acontece com as partituras palestrinianas, atendendo a comentários vindos até de professores de análise e composição; mas experimentem fazer o mesmo numa folha de papel pautado em branco e verão o resultado. Muitos – nomeadamente os *cecilianos* – tentaram imitar Palestrina, mas o resultado é uma coisa completamente sem sabor e ao nível de um primeiro trimestre de Harmonia; outros tentam hoje imitar Bartolucci e... pior ainda. A este respeito, conto outra “historieta” que se passou comigo. Todos sabemos que, há muito repertório “ceciliano” e não só, com o nome de Palestrina, Vitória e outros e que de facto não é autêntico. Bartolucci chamava-nos frequentemente a atenção para isso. Um dia, no PIMS, três alunos, e não eram dos piores, perante uma dessas partituras, atribuídas a Palestrina, estiveram por um longo período de tempo discutindo sobre se seria ou não autêntica. Passado esse tempo, segundo me contaram depois, disseram uns para os outros: “para que estamos aqui a perder tempo se, amanhã, podemos perguntar ao Barbosa a ver o que ele diz... E assim foi. Colocam-me a folha na mão e: “Diz-nos lá se esta partitura é ou não de Palestrina”. Olhei para ela, de cima abaixo, num par de segundos e disse. “Não!”... “Mas como sabes?” – exclamam admirados pela prontidão da resposta. “Então não vedes que esta partitura apresenta várias vezes o acorde de “quita diminuta” no estado fundamental, e Palestrina apenas o emprega na primeira inversão” como nos repete incessantemente Bartolucci?... Não escrevo a palavra que um deles, mais afoito e divertido, pronunciou... “E... estivemos nós a perder uma hora com esta dúvida!...”

²⁵ No seguimento deste exemplo, costumo dizer aos meus alunos: posso ensinar-te todas as regras da Harmonia, do Contraponto, da Composição num par de horas; mas aprender isso leva toda uma vida. E Bartolucci era um exemplo disso: um eterno insatisfeito, sempre disposto a mudar, cortar, corrigir, mesmo obras já eventualmente consagradas.

enquanto Palestrina escreve:

Giovanni Pierluigi da Palestrina

O sa - - - - -
 O sa - - - - - crum con - vi - vi - um,
 O sa - - - - -
 O sa - crum con -
 O sa - - - - - crum con - vi - -

numa sequência de acordes perfeitos: Fá-Dó-Fé-Rém-Fá-Lám-fá-Sib-Sol...

Bartolucci escreve:

Andante Domenico Bartolucci
mp

Soprani
 Contralti
 Tenori
 Bassi

O sa - - - - - crum con - vi - vi - um in quo -
 O sa - - - - - crum con - vi - vi - um in
 O sa - crum con - vi - - - - vi - um in
 O sa - crum con - vi - vi - um in quo

Logo no primeiro compasso, a nota “lá” do tema, está em dissonância com o acorde de Sol e, retardando de seguida a resolução na 3.^a do acorde de Mi; continua dissonante, até resolver no segundo tempo. Da mesma forma, a nota “ré” (comp. 3) perfeitamente consonante no acorde de Sim, faz um “ornato” superior com a nota “mi” (dissonante) e regressa, provocando de seguida a dissonância por retardo (comp. 4). Veja-se a beleza do acorde de VII 4/3 no 3.^o tempo do comp. 5... E vai por aí fora, numa grande liberdade harmónica, rítmica e expressiva, da melodia principal, no Soprano, relativamente à harmonia das outras vozes “de acompanhamento”, que depois a imitam numa espécie de “eco” por Contraltos e Tenores.²⁶

²⁶ É curioso que aqui usa o intervalo de terceira [C-T] o que é muito raro ao contrário da sexta. Este pequeno Motete é porventura um dos mais marcantes e representativos da linguagem e da técnica de

5. O Oratório *La Passione di Cristo*, no contexto da vida e obra de Bartolucci

O Oratório *La Passione di Cristo (Le Sette Parole)* é hoje uma obra monumental, para Solistas, Coro e grande Orquestra. Foi apresentado, numa primeira versão, mais breve, em Florença, na Igreja do Sagrado Coração, em 3 de Abril de 1942, Sexta-Feira Santa, inserida na celebração, de acordo com o antigo costume popular, das "três horas de agonia" de Jesus Cristo. Durante as mesmas, um pregador comentava as momentos finas da vida de Jesus. Nesse contexto, a intervenção "música" poderia assumir um papel quase subordinado: preencher um tempo de silêncio ou comentar a palavra pregada anteriormente. Por isso, a partitura é constituída por sete Quadros – reunidos em duas Partes – cuja estrutura é sempre a mesma, como se pode ver pelo exemplo do primeiro Quadro que constitui, na Partitura actual, a estrutura correspondente à Primeira Palavra.

<p>1º Evangelista: Et balulans sibi crucem exivit Jesus in eum qui dicitur Calvariae locum ut crucifigeretur. Et angariaverunt praetereuntem quenpiam Simonem Cireneum ut tolleretur crucem eius. Sequebatur autem multa turba populi et mulierum quae plangebant et lamentabantur eum.</p> <p>Coro Heu nos filiae Sion. Heu nos filiae Jerusalem. Ecce plangimus, ecce lugimus in te Jerusalem. Ecce gemimus, ecce flevimus in nos et filios in nos.</p> <p>2º Evangelista: Et postquam venerunt in montem qui dicitur Calvariae ibi crucifixerunt eum. Jesus atrem dicebat:</p> <p>Cristo: Pater, ignosce illis. Non enim sciunt quid faciunt.</p> <p>Coro Pater, ignosce nobis. Non enim scimus quid facimus. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.</p> <p>Corale Parce, Domine, parce populo tuo Ne in aeternum irascaris nobis</p>	<p>1º Evangelista: 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. Seguiu-O uma grande multidão com mulheres que choravam e se lamentavam por Ele</p> <p>Coro Ai de nós, Filhas de Sião, ai, Filhas de Jerusalém. Eis que choramos nos lamentamos por ti, gememos e nos lamentamos por ti, e por nosso filhos.</p> <p>2º Evangelista: Tendo então chegado ao Monte chamado Calvário aí O crucificaram. Jesus, porém, dizia:</p> <p>Cristo: Pai, Perdoai-lhes. De facto, não sabem o que fazem.</p> <p>Coro Pai, perdoa-nos. É que nós também não sabemos o que fazemos. Tem compaixão de mim, Senhor, segundo a tua grande misericórdia.</p> <p>Corale: Perdoai. Senhor, perdoai ao vosso povo Não Vos ireis contra nós para sempre.</p>
--	--

Foi a partir desta primeira representação, marcada pela simplicidade e exiguidade de recursos – um pequeno complexo coral com vozes masculinas, as que podiam participar nas celebrações litúrgicas, com texto em latim, segundo modelo dos Oratórios de Giacomo Carissimi, acompanhado de uma pequena orquestra – que nasceu o *mito Bartolucci* como “genius loci”. Só mais tarde, e num crescimento continuado ao longo do tempo, *La Passione di Cristo* atingiu as consideráveis dimensões que hoje apresenta: um

Bartolucci, certamente um dos seus preferidos, um dos mais conhecidos por todo o mundo, e sempre presente nas exercitações da prática polifónica do PIMS...

grande Coro, uma grande Orquestra, a introdução dos dois Evangelistas como narradores – “*Storicus*” – conectando a narrativa evangélica com todos os outros movimentos do drama. As intervenções corais, a capella, que encerram cada quadro, foram adicionadas mais tarde. No conjunto de Solistas – dois Evangelistas (Tenores) e Cristo (Barítono), o verdadeiro protagonista desta obra e o verdadeiro intérprete do sentimento de dor divina, é o Coro. Passando por várias fases de um percurso ao longo da obra – Caminho do Calvário, os Dois Ladrões, A Senhora das Dores, as Trevas, a Sede, a Agonia e a Morte – onde se enquadram precisamente as *Sete Palavras de Cristo*, o Coro conclui cada uma delas com páginas de extraordinária beleza onde se escutam as melodias tradicionais, então muito populares, em estilo Coral:²⁷ *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). Esta música não se propõe despertar qualquer tipo de pietismo ou dolorismo, mas apenas *paixão*; trata-se aqui de um grande fresco sinfónico-coral onde o ouvinte acaba por se encontrar envolvido. A arquitrave de todo o edifício sonoro reside num tema modal descendente, de extrema simplicidade, no âmbito de uma "oitava":



Apresentado a abrir por um solo de *Corne Inglês*, acompanhado por um rufo da Caixa, em pianíssimo e logo de seguida pelas restantes madeiras,

²⁷ O facto de Bartolucci completar cada um dos sete quadros da *Passione* com “Corais” – acrescentados na versão final e construídos a partir das melodias tradicionais gregorianas – não deixa de evidenciar várias coisas: 1) A sua indiscutível e manifesta veneração pela música e personalidade de Johann Sebastian Bach; 2) Entender cada Quadro como uma espécie de *Cantata*, com participação de Soli, Coro, Assembleia, à maneira da liturgia luterana e, em particular, das *Cantatas* e *Paixões* de Bach e outros; 3) Entender a partitura de *La Passione di Cristo*, no seu todo, em paralelo com obras de Bach, nomeadamente a chamada *Oratória de Natal*, constituída também por um conjunto de *Cantatas*; 4) Finalmente, não lhe escapará uma dimensão ecuménica, ao utilizar um procedimento basilar da música luterana, destinado à participação do povo nas celebrações, com música construída quer a partir do repertório gregoriano (Ex. o Coral “*Nun komm den Heiden Heiland*” do Hino “*Veni Redemptor gentium*”) ou de melodias populares estilizadas (ex. Coral “*O Lamm Gottes unshuldig*”, da canção popular infantil “*Ah vou dirais-je, maman*” ou “*Três galinhas a cantar*”...

Moderato piuttosto sostenuto

(come un lamento)
mp

1^o
mp

1^o
mp

ppp

The score consists of seven staves. The top three staves are vocal parts: Soprano (S.), Alto (C.), and Tenor (T.). The bottom four staves are piano accompaniment: Bassoon (B.), Violoncello (Vc.), Double Bass (Cb.), and Timpani (Tp.). The tempo is 'Moderato piuttosto sostenuto'. The vocal line begins with a long note marked '(come un lamento)' and 'mp'. The piano accompaniment features a series of chords in the bass register, marked 'ppp', and melodic lines in the upper registers marked 'mp' and '1^o'.

será assumido pouco depois pelo Coro que canta o Hino "Vexilla Regis" numa espécie de Coral, apenas acompanhado por um rufo e batimento dos Timbales:

3

pp

p

Ve - - xil - - la Re - gis pro - de - unt ful -

p

Ve - - xil - - la Re - gis pro - de - unt ful -

p

Ve - - xil - - la Re - gis pro - de - unt ful -

3

I

Vni

II




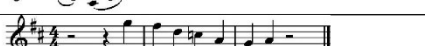
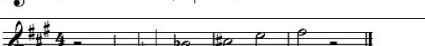

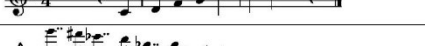

Vle

Vc. pizz. pp

Cb.

The score is for a choir and instrumental ensemble. The top section shows the vocal parts: Tenor (Tp.), Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom section shows the instrumental parts: Violin I (Vni), Violin II (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The tempo is 'Moderato piuttosto sostenuto'. The vocal parts enter with the lyrics 'Ve - - xil - - la Re - gis pro - de - unt ful -'. The instrumental parts provide accompaniment, with the double bass part marked 'pizz.' and 'pp'. A rehearsal mark '3' is present at the beginning of the vocal and instrumental sections.

O mesmo tema, sob diversas formas, por vezes simultâneas, marcará a construção da partitura, como procuramos mostrar neste quadro [não exaustivo onde as numeração assinalam as páginas da partitura]

TEMA	INT	Quadro				INTERM.	Quadro			FINALE
		I	II	III	IV		V	VI	VII	
	1, 4 20, 21		57						120	
	4, 14						142		176	200 (Magg.), 209
	6, 12 14,									170, 201
	4, 20 22	33 34			89 105	113, 115 117, 118	138			192, 198
			54							
						116, 118 177				201, 205
								143 147		
										201

e sobretudo o grande *Finale*, “A Exaltação da Santa Cruz” onde, numa Grande Fuga Coral e Instrumental, é utilizado de mil e uma maneiras, numa espécie de demonstração de todas as possibilidades do tema e dos recursos técnicos do compositor, qual “*arte della fuga*” segundo Bartolucci:

Mosso moderato




Fl.
 Ob.
 Cl.
 Cl.
 Cl.b.
 Fg.
 Cor.
 Trbe
 Trbni
 B.t.
 Tp.
 S.
 C.
 T.
 B.
 Vni
 Vni
 Vle
 Vc.
 Cb.

crux A - - - ve spes u - - - ni - - - ea A - - -

Finalmente, em maior ou em menor, na totalidade ou em parte, em Coral ou em Cântone, fraturado, *cancrizado*, ou retrógrado, só ou combinado, no centro da massa vocal e

instrumental, erguido à maneira de um "cantus firmus", no triunfo final, com o Coro cantando "O Crux, ave spes unica",²⁸ inserido na massa total de Coro e Orquestra, com que conclui a Partitura numa grande apoteose em honra da Cruz e do Crucificado.

15

Fl.
Ott.
Ob.
C. i.
Cl.
Cl. b.
F. d.
Cor.
Trbo.
Trbni.
III e
B I.
Tp.
Cassa.
S.
C.
T.
B.
15
I.
Vni.
Vie.
Vc.
Cb.

ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am
ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am
ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am
ad Pa-ra-di-si glo-ri-am ad Pa-ra-di-si glo-ri-am

²⁸ Um desenvolvimento maior se poderá encontrar em ENZO FAGGILO, o. cit., p. 36-38.

6. Conclusão

La Passione di Cristo, em meu entender, para além da qualidade e monumentalidade, que a colocam porventura como *capolavoro* do seu autor, exhibe não só todos os recursos de uma prodigiosa técnica de composição, que Bartolucci utilizava de forma exemplar, mas também um percurso biográfico, centrado na Catedral de Florença, inspirando esta obra nas pinturas que contemplava desde tenra infância, durante as celebrações das “três horas de agonia”, em Sexta-feira Santa, emocionando-se na contemplação das cenas da Paixão de Cristo, ali representadas pelos grandes pintores florentinos. Esta foi, efectivamente, uma das suas primeiras obras, escrita inicialmente para um pequeno grupo, quase amador, qual alicerce escondido de um edifício que, tal como a Catedral, foi crescendo ao longo do tempo, enriquecida pela experiência do autor, embelezada com as referências contínuas à sua Toscana, até culminar na cúpula majestosa, a genial Fuga que completa a obra. Não é de estranhar que tenha sido também a grande cúpula da sua Catedral de Santa Maria del Fiore, e seu genial autor a inspirar uma das suas ultimíssimas obras: a *Ópera “Brunellesco”*.

Mais do que isso, *La Passione di Cristo* é uma expressão clara do processo de composição de Bartolucci, um processo que sujeita cada obra a uma metamorfose constante, nunca acabada, antes, sujeita à impiedosa acção de uma borracha. Muitas vezes ele nos repetia que a arte de um compositor se nota na forma como ele utiliza a borracha, não o lápis. Ele chegava a alterar, cortar ou completar obras já dadas ao público, editadas e gravadas. Basta ver a relação entre algumas obras da juventude, ou primeiros anos de compositor, e as versões publicadas posteriormente, como a *Missa Jubilaei*, se compararmos a versão original para Coro e Órgão e a versão mais tardia para Coro e Orquestra, ou o celeberrimo, cantado e gravado por todo o mundo, canto natalício “*Christus est qui natus hodie*”, claramente alterado e acrescentado na versão polifónica das estrofes, mesmo que indiscutivelmente enriquecido com as “variações” para Órgão. Confesso que, como tive ocasião de lhe dizer, por vezes a emenda é pior do que o soneto, e as músicas perdem algo da sua frescura original, mas era essa a sua maneira de ver.²⁹ E a sua longa vida permitiu-lhe ter uma visão mais clara, global, completa e segura da obra, no seu estilo *modale* – que ele considerava o caminho para uma linguagem musical capaz de produzir obras com futuro garantido – sujeitando então a esse ideal de modalidade toda a sua obra.

²⁹ A obsessão pela “modalidade” levava-o a limar continuamente os sinais de tonalidade. Uma das suas últimas obras, o *Trittico Mariano* para Órgão, já escrito depois da minha estadia em Roma, foi publicado no elenco da edição das suas obras pelas Ed. Cappella Sistina. Logo que soube da sua existência apressei-me a adquirir a partitura, “colocá-la em dedos”, dominá-la razoavelmente de modo a programar uma execução em público, que por várias razões não se concretizou. Sabendo que estava para ser publicada em CD, no Volume II das suas obras completas para Órgão [BARTOLUCCI, *Opera per Organo*, por Lorenzo Bonoldi, Ed. Cappella Sistina], aguardei ansiosamente a referida interpretação. Qual não foi o meu espanto e até indignação, quando verifiquei que... já tinha sido alterada. Uma das suas últimas partituras... Cortou algumas das passagens mais bonitas sobretudo na *Fuga* final sobre o “Regina Coeli”!!!!... Escusado será dizer que preferi manter a versão que já tinha trabalhado.