

**RUI PAULO DE MOURA BRANCO SIMÕES**

**O *STABAT MATER* DE JOSÉ MAURÍCIO  
(1781)**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM CIÊNCIAS MÚSICAS  
APRESENTADA À FACULDADE DE LETRAS DA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

Orientação do Sr. Professor Doutor José Maria Pedrosa d' Abreu Cardoso

COIMBRA

2004

## PREFÁCIO

O trabalho que agora vê a luz do dia traduz a dedicação a uma causa que a todos os agentes culturais diz respeito – a recuperação e promoção do património cultural – a qual, pelas vicissitudes que encerra, não pode ser levada a bom porto sem uma entejuda efectiva. Foi justamente o que aconteceu neste trabalho, a que muitas pessoas desde logo aderiram – profissionais ou não –, disponibilizando toda a sua energia e saber para que o estudo agora apresentado tomasse forma. Neste contexto quero aqui exprimir de uma forma muito especial a minha profunda gratidão e reconhecimento aos meus mestres, a quem devo a realização desta dissertação à Senhora Professora Doutora Maria Augusta Barbosa, por todo o saber de uma vida de investigação, pelo saber e cultura partilhadas, por todo o entusiasmo e ânimo transmitido; à Senhora Professora Doutora Maria José Azevedo Santos, pela atitude de rigor que incutiu no tratamento das fontes impressas e manuscritas, e descodificação do seu conteúdo, bem como pelo despertar de consciência para o estudo e descodificação do património escrito; para além disto, não posso deixar de referir o meu agradecimento público por me ter proporcionado conhecer o manuscrito musical agora estudado; ao Senhor Professor Doutor José Maria Pedrosa Cardoso, pelo saber sempre disponível e partilhado, pela palavra certa no momento oportuno, pela problematização coerente e motivadora, pelo empenho, pela amizade e rigor na orientação e acompanhamento desta dissertação, por vezes em momentos bem difíceis.

De igual forma manifesto o meu sincero agradecimento:

- aos professores e alunos do Conservatório de Música de Coimbra, que desde logo se disponibilizaram para colaborar na gravação e realização deste *Stabat Mater*;
- aos colegas Cristina Faria e Flávio Pinho, pela amizade e solidariedade transmitidas ao longo deste tempo, bem como pelos recursos e documentos disponibilizados;
- ao Coro Ad Libitum e em especial à sua maestrina, Dra. Isilda Margarida, pelo competente trabalho e entrega que demonstraram na preparação da parte coral;
- ao professor Paulo Moniz pela disponibilidade, amizade e rigor na execução dos solos de Baixo deste *Stabat Mater*;
- à Dra. Paula França, directora do Arquivo Histórico Municipal, pela disponibilidade de acesso ao manuscrito;
- ao engenheiro Francisco Martins, pela amizade, empenho, rigor, profissionalismo e colaboração na gravação da obra;

- aos professores Daniel Tapadinhas, João Francisco Ventura, Manuel Rocha, Dr<sup>s</sup>. Rui Vilão e Avelino Correia um sincero obrigado pela contribuição na gravação/execução da obra;
- ao Dr. Jorge Alexandre Costa, pela amizade e rigor disponibilizados na composição gráfica da transcrição do manuscrito;
- ao Dr. Virgílio Caseiro, pela solidariedade, encorajamento e disponibilidade para a direcção da execução da obra durante a gravação;
- à minha família, por tudo o que abdicaram para que este trabalho fosse uma realidade.

A todos os meus sinceros reconhecimento e gratidão.

Coimbra, Julho de 2004

*À MINHA FAMÍLIA*

# 1º VOLUME

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	6
<b>1. O TEMPO DE JOSÉ MAURÍCIO</b>	
RESENHA BIOGRÁFICA	10
O HOMEM E O MÚSICO	15
A OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO	17
<b>2. A SEQUÊNCIA</b>	
INTRODUÇÃO	23
OS PRIMÓRDIOS DA SEQUÊNCIA	24
A SEQUÊNCIA E O ALELUIA	26
SEQUÊNCIA COM VERSO PARALELO: GÊNESE E PERÍODO INICIAL	29
SEQUÊNCIAS CURTAS ORNAMENTADAS	30
SEQUÊNCIAS ITALIANAS	30
SEQUÊNCIAS RIMADAS	32
<b>3. O TROPO</b>	
DEFINIÇÃO E DESCRIÇÃO	35
HISTÓRIA E SIGNIFICADO	36
OS DIVERSOS TIPOS DE TROPOS: <i>TROPI GRADUALES</i> E <i>TROPI ANTIPHONALES</i>	38
<b>4. O <i>STABAT MATER DOLOROSA</i></b>	
ORIGEM DO TEXTO	39
AUTORIA DO TEXTO	40
TRATAMENTO MUSICAL AO LONGO DA HISTÓRIA	41
OUTRAS FORMAS DE CONTRAFACÇÃO LITERÁRIA	44

CRONOLOGIA POR COMPOSITORES	46
ANÁLISE DO TEXTO	50
<b>5. O STABAT MATER DE JOSÉ MAURÍCIO</b>	
DESCRIÇÃO ESTRUTURAL DA OBRA	53
ESTRUTURA FORMAL	54
A ESTRUTURA TONAL	54
A ESTRUTURA INSTRUMENTAL/VOCAL	55
A RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA	56
TRANSCRIÇÃO DA OBRA: CRITÉRIOS E PARTICULARIDADES	58
ESTRUTURA INSTRUMENTAL E TONAL (DIAGRAMA)	59
ESTRUTURA DA OBRA: RELAÇÃO ANDAMENTO / TEXTO / VOZ (DIAGRAMA)	60
<b>6. ANÁLISE DA OBRA</b>	
ANÁLISE CODICOLÓGICA	62
CRITÉRIO DE ANÁLISE UTILIZADO	62
I, XI LARGO I/II (1º E 11º ANDAMENTOS)	63
II ANDANTINO	73
III MODERATO	80
IV ALLEGRETTO NON TROPPO	85
V ADÁGIO	93
VI ANDANTE	99
VII MODERATO	106
VIII ANDANTINO	113
IX ALLEGRETTO NON TROPPO	119
X ANDANTE (RONDÓ)	126
XII ALLEGRETTO NON TROPPO (AMEN)	132
ANÁLISE: CONCLUSÃO E SÍNTESE	138
<b>7. CONCLUSÃO</b>	140
<b>8. FONTES E BIBLIOGRAFIA</b>	142

## 2º VOLUME

### ANEXOS

TRANSCRIÇÃO DA OBRA	2
FOLHAS DE ROSTO DO MANUSCRITO	170
GRAVAÇÃO EM COMPACT-DISC DA OBRA	

## INTRODUÇÃO

No âmbito do mestrado em Ciências Musicais da Universidade de Coimbra, foram os alunos motivados pelos seus mestres para a necessidade de interiorizarem uma consciência cultural que lhes permitisse descobrir, conhecer e dar a conhecer ao mundo o espólio musical que os diversos acervos bibliográficos que a cidade de Coimbra possui e que, lamentavelmente, continuam a degradar-se sem que possam, finalmente, voltar a ver a luz do dia. Para que isso seja possível é necessário, antes de tudo, fazer um levantamento, empenhado e rigoroso do que há, para depois se aquilatar da sua dimensão e qualidade. Neste espírito, decidi assumir uma parte dessa empresa, tomando a decisão de levar a cabo um levantamento da obra de José Maurício. E porquê este compositor, lente de música e Mestre de Capela da Sé de Coimbra? Por duas ordens de razão: primeiro porque esta personalidade da cultura musical da cidade de Coimbra foi dada a conhecer através da edição do seu *Miserere* a 3 vozes, em 1998, pela mão do Dr. José Carlos Travassos Cortez, que mostrou com entusiasmo a obra e a enquadrou na vida cultural e musical da Coimbra do séc. XVIII/XIX. Em segundo lugar porque este facto suscitou surpresa, curiosidade e vontade de querer saber mais. O falar-se de uma Cátedra de Música à época na Universidade de então era algo que inquietava pela curiosidade que fazia despontar. Por outro lado, e para quem a formação até aqui tinha horizontes diferentes, sentia que muito pouco ou nada sabia sobre esta época e sobre a vida musical da cidade em tempos de outrora.

Tomada aquela decisão, ficou claro que a melhor forma de contribuir para a causa da música em Coimbra seria a elaboração de um catálogo da obra de José Maurício. Rápidamente foi perceptível que o espólio a estudar não se circunscrevia à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nem tão pouco à Biblioteca Nacional, donde o *Miserere* que tinha conhecido proviera e que, é sabido, existe um importante espólio da obra do compositor. No decorrer deste tempo, onde as idéias iam ficando alinhadas e as estratégias de trabalho começavam a ganhar forma, surge o confronto com uma obra de que já algum tempo se falava, mas ninguém sabia onde estava: o *Stabat Mater* apresentado neste trabalho. A opção de estudo pelo mesmo surgiu no decorrer de uma visita de estudo ao Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Coimbra, que a Senhora Doutora Maria José Azevedo Santos em boa hora proporcionou aos seus mestrandos, no âmbito do Seminário de Paleografia que vinha orientando. Nessa visita, a directora do Arquivo presenteou-os com um conjunto restrito de obras musicais que se encontravam a seu cargo, entre as quais estava o *Stabat Mater*, que

suscitou grande curiosidade por parte dos visitantes. Mas o trabalho gizado previamente era o catálogo da obra de José Maurício. Tudo corria bem nesse sentido. Da parte da direcção da Biblioteca existia toda a disponibilidade para que desse início ao trabalho, designadamente da parte do seu Director, Senhor Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, bem como da Dra. Graça Pericão, a quem publicamente agradeço a amabilidade e disponibilidade oferecidas. Mas, quis o acaso que a Biblioteca Geral e o Arquivo tivessem encerrado por tempo indeterminado. Refeito do rude golpe nas intenções de estudo (quando existia já algum trabalho preliminar efectuado), e após demorada reflexão (e sem que o problema tivesse um final previsível), a decisão surgiu: havia que retomar “aquele” manuscrito visto algum tempo antes. Franqueadas as portas do Arquivo Histórico, e com a prestabilidade e simpatia que o seu pessoal sempre ostentou, foram recolhidas as imagens do manuscrito para o transcrever, analisar e estudar. Finda a reprodução fotográfica inicial foi feita recolha diversa de informação sobre os critérios de edição e transcrição de obras desta época. Paralelamente, iniciou-se a transcrição da obra para suporte informático, cujo resultado surge em anexo no final desta dissertação. Concluída a transcrição, teve início a análise do texto, sua génese enquanto texto literário, evolução do seu tratamento ao longo dos séculos, implicações de ordem estética, analítica, organológica, histórica, litúrgica, enfim, todo um conjunto de perspectivas de observação e estudo que esta obra suscitavam. Conhecendo já a obra e todas as suas implicações, faltava apenas a etapa final: tornar a música de novo uma realidade perceptível, passível de fruição. Assim, e com a generosidade e disponibilidade de todo um conjunto de músicos da cidade, o Stabat Mater de José Maurício voltou a ouvir-se, executado por um conjunto de estudantes de música da cidade (auxiliados pelos seus professores), com a colaboração de um coro amador, que desde logo aderiu a este projecto.

A escolha dos intervenientes não foi casual: não serão talvez os melhores executantes do mundo; mas são, garantidamente, os mais generosos e empenhados. Esta foi uma tentativa de recriar as condições (na medida do possível, bem se vê) e o ambiente vivido aquando da execução do Stabat Mater: na capela de S.Miguel, com seu órgão e com músicos formados nas escolas de música da cidade (maioritariamente do Conservatório de Música de Coimbra).

Mas o trabalho não poderia esgotar-se na obra. Não seria possível compreendê-la sem conhecer o seu autor, contexto em que ele se insere, traços e particularidades do homem e da sua obra. Por tudo isto, a investigação da vida e obra de José Maurício, seu impacto social e cultural na região foram igualmente assunto de estudo como adiante se verá.

No entanto importa referir uma questão que parece ser digna de menção: é difícil não sucumbir à tentação de, a partir do estudo de uma obra como esta, assumi-la como ponte para

o estudo da produção musical da universidade de Coimbra. Esse estudo já existe, ainda que numa perspectiva histórica. Por esta razão, e para não tornar este trabalho demasiado extenso ou repetir assuntos já estudados, foi critério prévio e assumido desta dissertação concentrar o estudo na obra e no seu criador, circunscrevendo assim o âmbito de investigação.

Neste sentido foi feito um estudo sobre José Maurício: o homem, o compositor e o lente de música, seu percurso musical, fases e pontos de destaque da sua vida e obra. Ainda neste contexto esboçou-se um alinhamento de um conjunto de obras conhecidas do compositor, pertencentes maioritariamente aos acervos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, da Biblioteca Nacional e ao Arquivo da Sé de Évora.

Conhecida a vida e a obra do compositor foi feito o estudo do *Stabat Mater*: a origem do poema, sua estrutura e forma poética, evolução ao longo dos séculos enquanto forma musical. Ainda neste capítulo procedeu-se à elaboração de uma listagem cronológica do *Stabat Mater* por compositores e ao longo dos séculos, permitindo este estudo constatar uma profusão de obras substancialmente maior na europa mediterrânica.

Conhecida na generalidade, passou-se ao estudo da obra escrita por José Maurício: seu critério estrutural e instrumental, a questão tonal e sua evolução e relação texto/música.

O capítulo seguinte centrou-se na análise da obra agora sob uma perspectiva mais pontual, estudando cada andamento sob diversos eixos de observação: harmonia e centros tonais, material temático e seu critério expositivo, relação e enquadramento do texto no discurso musical, concluindo com uma análise da forma. Findo este processo foi possível conhecer de uma forma mais consistente a obra no seu todo, e o conjunto de relações interdependentes que cada andamento encerra, bem como a forma como cada um se articula e integra o todo.

Trata-se de uma obra completamente inédita de José Maurício. Um compositor mal conhecido, para além do trabalho já citado e que apenas Ernesto Vieira, e recentemente Joaquim Pinto Gada, tinham apresentado de uma forma mais completa. Este trabalho pode contribuir modestamente para dar uma luz sobre este compositor de Coimbra.

Concluiu-se desta forma um ciclo que torna gratificante o trabalho do investigador. Retirar dos arquivos e bibliotecas documentos ainda por conhecer, tratá-lo e devolvê-lo ao mundo sob a forma de música viva. É esse o modesto propósito desta dissertação.

## O TEMPO DE JOSÉ MAURÍCIO

### RESENHA BIOGRÁFICA

José dos Santos Maurício nasceu em Coimbra e aí foi baptizado na igreja de Santa Justa a 19 de Março de 1752 – dia de S. José – razão provável para a atribuição do seu nome próprio. Era o filho primogénito de Manuel Luís de Assunção e de Rosa Maria de Santa Teresa sendo o pai natural de Anã e exercendo a actividade de guarda dos cárceres da cidade. O casal veio a ter mais dois filhos, Angélica e Francisco,<sup>1</sup>.

O registo de baptismo refere ainda a identificação dos avós, pelo lado paterno, João Luís e Brites Francisca e, pelo lado materno, Francisco da Costa e Maria da Conceição. Apadrinharam no acto, o Padre João Maurício Xavier Baptista e Isidora Jacinto<sup>2</sup>.

A vida da família foi condicionada pelas dificuldades económicas resultantes dos poucos rendimentos, agravadas com a morte do pai quando o filho mais velho tinha apenas 13 anos<sup>3</sup>.

Ernesto Vieira faz referência ao facto de que Maurício “...*fez os primeiros estudos para seguir a carreira eclesiástica, chegando a ser investido nas Ordens Menores*”.<sup>4</sup>

Efectuou a sua matrícula na Universidade de Coimbra no curso de Medicina em 1 de Outubro de 1766, embora não haja certeza quanto à sua frequência<sup>5</sup>. Este documento indica que apresentou “...*certidão de ter feito B.el e L.sca em Filosofia*”. Mais tarde, e ao contrário do que afirma Ernesto Vieira<sup>6</sup>, matriculou-se em 1 de Outubro de 1769 no curso de Teologia, inscrevendo-se com o nome de José Maurício da Ascensão<sup>7</sup>. No entanto o registo indica que “*faltou*”, pelo que abandonou no ano seguinte para seguir uma carreira musical. A este propósito refere Ernesto Vieira:

---

<sup>1</sup> AUC, Registos Paroquiais: Coimbra, Santa Justa, *Baptismos* (1723-1788), fls. 109.117 V., 132 V; (1788-1855) fls. 3 V. e 4;

<sup>2</sup> "Aos dezanove de Março de mil setecentos e cinquenta e dois annos baptizei a Joseph filho legitimo de Manoel Luis da Assumpção guarda dos Carceres natural de Ansam e de Rosa Maria de Santa Theresa neto paterno de Joaõ Luis e Brites Francisca e materno neto de Francisco da Costa e Maria da Conceiçam foraõ Padrinhos o Reverendo Joaõ Mauricio Xavier Baptista e Isidora Jacinta filha de Joaõ de Meyra Salgueiro tocou por ella de que fis este assento que assignei. O Prior Manoel dos Reys Leitaõ" (AUC, Coimbra, Santa Justa, *Baptismos*, 1723-1788, f.109).

<sup>3</sup> AUC, Registos Paroquiais: Coimbra, Santa Justa; *Óbitos* (1723-1794), fl. 163

<sup>4</sup> Vieira, Ernesto - *Diccionario Biographico de Músicos Portugueses*, Lisboa, 1900, II Tomo, p. 68-72

<sup>5</sup> AUC, *Livros de Matrículas da Universidade de Coimbra*: Vol 84 (1766-1767), fl. 424;

<sup>6</sup> “Fez ainda os primeiros estudos para seguir a carreira eclesiastica, chegando a ser investido nas ordens menores e a matricular-se, em 1768, no curso de theologia da Universidade. Vieira, Ernesto – *Diccionario biographico de musicos portugueses*, II vol., Lisboa, 1900, p. 68

<sup>7</sup> AUC, *Livros de Matrículas da Universidade de Coimbra*: Vol 87 (1769-1770), fl. 12

“Fez ainda os primeiros estudos para seguir a carreira ecclesiastica, chegando a ser investido nas ordens menores e a matricular-se, em 1768, no curso de theologia da Universidade. Desviou-se porém d'esse intento, dedicando-se á musica, cujos primeiros rudimentos tinha estudado juntamente com os preparatorios para as ordens sacras, e cujo desenvolvimento adquiriu á propria custa como tem succedido a tantos outros.

Foi-lhe tambem util auxilio n'este caso, como elle declara no seu «Methodo de Musica», o sabio mathematico José Monteiro da Rocha, que cultivava a arte como amator mas possuia profundos conhecimentos d'ella, tanto theoreticos como praticos. « Eu devo a este homem raro - diz José Mauricio - um título de reconhecimento pelas muitas luzes e instrucções que elle teve a bondade de me communicar no decurso de muitos annos. »<sup>8</sup>

O estatuto de clérigo acompanhou sempre o compositor, pelo que, inclusivé, na certidão de baptismo de um sobrinho na igreja de Santa Justa, em Agosto de 1788, pode ler-se “ o R.(reverendo) José Mauricio,”<sup>9</sup> sendo esta postura reforçada pelo facto de ter usado sempre traje eclesiástico <sup>10</sup>

Não se conhecem os primeiros mestres de José Mauricio. É no entanto clara a influência de José Monteiro da Rocha<sup>11</sup>, a qual, aliada a uma prática continuada, veio a dar os seus frutos complementada “...com o estudo das regras teóricas e das obras dos grandes compositores...” e “...foi progredindo cada vez mais, no que foi muito ajudado por José Monteiro da Rocha, que além de matemático, era profundo conhecedor dos segredos da divina arte.”<sup>12</sup>

As primeiras composições de Mauricio conhecidas datam da década de oitenta. Nestas inclui-se o *Stabat Mater*<sup>13</sup> em estudo neste trabalho<sup>14</sup>.

Prosseguiu os seus estudos musicais em Salamanca, os quais, a avaliar pela falta de informação sobre o percurso do músico, se supõe terem ocorrido entre os finais de 1781 e

---

<sup>8</sup> Vieira, Ernesto – Dicionario biographico de musicos portugueses, II vol., Lisboa, 1900, p. 68

<sup>9</sup> AUC, Registos Paroquiais,: Coimbra, Santa Justa, Baptismos (1788-1855), fls. 3V. e 4

<sup>10</sup> Geada, José Joaquim Pinto – José Mauricio (1752-1815) Mestre da capela na Sé da Guarda – Obras, Guarda, 2003, p. XII

<sup>11</sup> José Monteiro da Rocha (Canavezes, 1734 – Ribamar, Lisboa, 1819) Pertenceu à Companhia de Jesus, na qual entrou no Brasil, na Baía, em 1752, mas que abandonou em 1759. Leccionou a cadeira de Filosofia no Colégio da Baía e mais tarde as cadeiras de Direito Canónico na Universidade de Coimbra.

Mais tarde, o Marquês de Pombal, informado do seu valor por D. Francisco de Lemos, Bispo de Coimbra, chamou-o a colaborar na reforma da Universidade, e, quando esta reforma foi posta em execução foi encarregado da regência da cadeira de Mecânica.

Na composição do Estatuto da Universidade revelou-se como um grande organizador, no ensino naquela Universidade revelou-se como um grande professor, nas observações e cálculos astronómicos revelou-se como astrónomo insigne e nas memórias que publicou revelou-se como sábio de elevado mérito. Foi um grande exemplo de actividade intensa, larga e fecunda.

Exerceu o ensino até 1804, ano em que se jubilou.

<sup>12</sup> Geada, José Joaquim Pinto – José Mauricio (1752-1815) Mestre da capela na Sé da Guarda – Obras, Guarda, 2003, p. XII

<sup>13</sup> Mauricio escreveu outro *Stabat Mater* também em Coimbra em 1796

<sup>14</sup> Na obra pode ler-se: “Coimbra 1781”

meados de 1783, altura em que regressa a Portugal para no final desse ano desempenhar funções na Escola de música do paço episcopal da Guarda<sup>15</sup>. O bispo D. Jerónimo Rogado do Carvalho e Silva (1720 – 1797), nomeou José Maurício regente da aula de música que entretanto tinha criado na sua diocese<sup>16</sup>, bem como mestre de capela e organista na Sé, onde se manteve até 1784, pelo menos, sucedendo a Francisco Nunes Piteira. Uma das obras do espólio de Maurício pertencente a Ernesto Vieira diz “Guarda, Julho de 1784”.<sup>17</sup>

Regressou a Coimbra, onde em 26 Novembro de 1785 tomou o hábito dos Cónegos Regrantes do Mosteiro de Santa Cruz<sup>18</sup>, e aí permaneceu até, pelo menos, ao final de Março de 1786. Desistiu antes do fim desse ano, assumindo no Paço Episcopal de Coimbra os cargos de professor, mestre de capela e organista que desempenhara na Guarda anteriormente<sup>19</sup>, tendo para tal sido nomeado pelo bispo de Coimbra. A este respeito, Ernesto Vieira afirma que José Maurício sucedeu a João Ribeiro de Almeida Campos na regência das aulas de música no paço, o que, segundo ele, terá sucedido em 1791:

“Mais tarde veio ser organista no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde se preparava para receber o habito de conego regrante quando o bispo conde o nomeou para reger a aula de musica estabelecida no paço episcopal. N'este logar precedera-o João Ribeiro de Almeida Campos, que o exerceu desde 1786 até concluir os estudos de direito que cursava na Universidade. A nomeação de José Mauricio devia portanto ter sido feita em 1791. Dois outros factos o confirmam: primeiro dizer elle no «Methodo de Musica» que exerceu aquelle logar durante doze annos e que foi nomeado lente da Universidade em março de 1802 ; segundo, affirmar Manuel da Paixão Ribeiro na «Arte de Viola», impressa em 1794, que foi seu discipulo, logo em época anterior a este anno.”<sup>20</sup>

O próprio Maurício confirma a cronologia destes factos durante a sua estada em Coimbra ao referir que “...no seu paço episcopal a Aula publica de Musica, que eu tive a honra de reger pelo espaço de 12 annos...”<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> “...sabemos, pelas suas obras, que, pelo menos em 1784 e 1785, estava na Guarda...” Geadá, José Joaquim Pinto - José Maurício (1752-1815) Mestre da capela na Sé da Guarda – Obras, Guarda, 2003, p. XIII

<sup>16</sup> A Música na Sé da Guarda, séc. XIII – séc. XIX: Subsídios para um Esboço Histórico, José Joaquim Pinto Geadá, Museu da Guarda, 1990, p. 47

<sup>17</sup> “Tornado bom cantor e organista, esteve algum tempo em Salamanca e depois veio ser mestre de capella na sé da Guarda e mestre de musica na aula que o bispo D. Jeronymo Carvalho creou na mesma sé. Uma das suas partituras autographas que eu possuo tem esta data: « Guarda, julho de 1784. » Não tinha ido para tinha ido para lá muito antes, porque outra partitura diz: «Coimbra 1781»”, Vieira, Ernesto – Diccionario biographico de musicos portugueses, II vol., Lisboa, 1900, p. 68

<sup>18</sup> A. N. T. T. “Cód. 57 (Mosteiro de Santa Cruz), f. 23 e 25” de acordo com o mesmo documento, Maurício requereu a 30 de Março de 1786 a primeira aprovação “...por ter acabado os 4 meses de Noviciado”.

<sup>19</sup> Geadá, José Joaquim Pinto Geadá – A Música na Sé da Guarda, Guarda, 1990, p. 47

<sup>20</sup> Vieira, Ernesto – idem

<sup>21</sup> Methodo de musica, p. X e XI

D. João VI, em carta régia de 18 de Março de 1802, mandou reformar a aula de música da Universidade, nomeando para tal José Maurício "...professor e lente proprietário da cadeira de Música e Mestre da Real Capela da Universidade"<sup>22</sup>. As aulas tiveram o seu início a 10 de Maio desse ano e tiveram uma grande afluência, conforme relata o próprio Lente:

A avidez com que a Mocidade Portuguesa lançou mão do ensino publico desta Aula reformada, desde a sua abertura, que foi a 10 de Maio de 1802; o extraordinario numero de Ouvintes, para cujas Lições não tem chegado o espaço de hora e meia (que tinha parecido muito sufficiente), pois quasi sempre tem excedido o de duas horas, e algumas vezes tem chegado a tres, a pesar da simplicidade, e brevidade do methodo; os grandes e inesperados progressos que se tem feito constantemente; tudo isto são factos tão publicos que não precisão de provas, e que excedem tudo quanto racionalmente se podia esperar. Eu mesmo o não esperava, tendo a experiencia que se pode adquirir em 12 annos, em que ensinei Musica na Aula publica do Paço Episcopal de Coimbra. He por isso que me parecia que ordenando algumas theorias em pequenos manuscritos, que girassem de mão em mão, e reservando outras para as repetir verbalmente na Aula, o que assim tenho feito até aqui, poderia evitar (não por fugir ao trabalho) a composição de hum Livro. Mas acho-me presentemente convencido do contrario; pois os ditos manuscritos, alem de me serem bastantemente incomodos, são talvez insufficientes ao grande numero de Ouvintes, e o tempo he mais necessario para as Lições de solfejo do que para repetir theorias, que se podem lêr em toda a sua extensão em hum Livro Classico. Eisaqui pois o Livro tal qual o meu fraco talento foi capaz de produzir.<sup>23</sup>

Nos primeiros anos de leccionação o ensino era suportado "... por pequenos compendios manuscriptos que elle mesmo fazia e mandava copiar pelos alumnos, uso muito commum empregado por outros mestres."<sup>24</sup>

Em 1806 foi publicado o "Methodo de Musica"<sup>25</sup>, compêndio de carácter pedagógico para apoio e complemento às aulas de música na Universidade. A este respeito afirma Ernesto Vieira:

José Mauricio ensinou durante muito tempo por pequenos compendios manuscriptos que elle mesmo fazia e mandava copiar pelos alumnos, uso muito commum empregado por outros mestres. Possuo um d'esses compendios escripto pelo proprio punho de José Mauricio. Mais tarde porém, entendendo que era melhor fazer imprimir uma obra sufficienternente desenvolvida, escreveu a que se publicou com este titulo: «Methodo de Musica, escrito e offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor por José Mauricio, lente proprietario da cadeira de musica da Universidade, mestre da: Real Capella da mesma, e mestre da capella da cathedral de Coimbra.

---

<sup>22</sup> "... seja o mesmo Jose Mauricio o professor e lente da cadeira de Muzica, e mestre da Real Capella da Universidade: nomeando-o como nomeyo, para lente proprietario della..." (AUC, Capela da Universidade, *Provimentos ... 1770 a 1839*, f. 264v.).

<sup>23</sup> *Methodo de Musica*, p. XV e XVI

<sup>24</sup> Vieira, Ernesto – *ibidem*, p. 69

<sup>25</sup> Real Imprensa da Universidade, Coimbra

Destinado para as lições da aula da dita cadeira. Coimbra, na Real Imprensa da Universidade. 1806.» Em quarto com XXXV - 65 paginas e quatro estampas de dobrar, bem gravadas em cobre, contendo os exemplos de musica.<sup>26</sup>

E' uma obra muito bem feita no seu genero, escripta com a maior clareza e vernaculidade; só não posso perdoar-lhe que empregue os termos barbaros «tresqualtera» e «sexqualtera», assim como os gallicismos «demiton» e «gama».

Em 1810 fugiu das tropas francesas comandadas por Massena<sup>27</sup>, mudando-se com a sua família para Lisboa. Inscreveu-se na irmandade de Santa Cecília, instalada na Basílica dos Mártires de Lisboa desde o último quartel do século XVIII<sup>28</sup>, assinando o respectivo livro de entradas a 5 de Dezembro de 1810<sup>29</sup>.

Regressou à sua actividade na Universidade de Coimbra em Maio do ano seguinte<sup>30</sup>, onde permaneceu em funções até à sua morte a 12 de Setembro de 1815 na Figueira da Foz. Faleceu vítima de apoplexia quando se encontrava a banhos, o que fazia todos os anos. Foi "...retirado em braços, falecendo em consequência disso".<sup>31</sup> Os seus restos ficaram sepultados no Convento Franciscano de Santo António da Figueira da Foz<sup>32</sup>.

---

<sup>26</sup>Vieira, Ernesto – Dicionario biographico de musicos portugueses, II vol., Lisboa, 1900, p. 69

<sup>27</sup> A terceira invasão francesa, teve como palco de confronto a zona centro do país. Como acontecimentos a destacar neste contexto enunciar-se-ão a batalha do Buçaco, travada a 27 de Setembro de 1810, onde o exército anglo-português, comandado por Wellington, venceu as tropas de Massena; na sequência deste confronto o exército francês ocupou e saqueou Coimbra a 1 de Outubro desse ano, sendo a cidade libertada a 7 do mesmo mês pelas milícias portuguesas comandadas pelo general inglês Trant.

<sup>28</sup> *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte Pio* Philarmonico, p. 13.

<sup>29</sup> Aos 5 dias do mez de Dezembro do anno de 1810 entrou por Irmao da nossa veneravel Irmandade da gloriosa Virgem Martyr Santa Cecília Joze Mauricio morador no Rocio freguesia de Santa Justa o qual prometteo guardar e cumprir todas as leis, e obrigaçoens do nosso compromisso as quaes lhe foraõ lidas, e elle muito bem entendeo, e em fe do sobredito assinou juntamente comigo Secretario, e deo de sua entrada 2400 que ficou carregada no livro da receita ao nosso Irmao Thesoureiro. O Secretario Caetano Xavier Diniz. O nosso Irmao Joze Mauricio (Irmandade de Santa Cecilia, *Livro das entradas da veneravel Irmandade de de Santa Cecilia*, f. 161 v.)

<sup>30</sup> "E bem bem assim sera avisado o Lente da Musica para logo entrar no exercicio, que he proprio da sua Cadeira. ... Lisboa 15 de Abril de 1811. O Vice-Reitor" *Minerva Lusitana*, nº164, Quarta-feira 22 de Maio de 1811

<sup>31</sup> Geada, José Joaquim Pinto - José Maurício (1752-1815) Mestre da capela na Sé da Guarda – Obras, Guarda, 2003, p. XII

<sup>32</sup> "Aos doze de Setembro de mil outocentos, e quise faleceo com o sacramento da Extrema-Unção, e não recebeu os mais, por não dar lugar a molestia, Joze Mauricio minorista, Mestre da Capella da Sé, e Lente de Muzica na Universidade de Coimbra. Teria secenta annos de idade. Esta sepultado no Convento desta villa. Era ut supra. O Vigario Encomendado Joze Braz Maria" (AUC, Figueira da Foz, Óbitos, 1764 a 1823, f. 13).

## O HOMEM E O MÚSICO

“José Maurício era homem de estatura ordinária, porém mui grosso e reforçado: rosto redondo, e notável por sua gravidade e compostura. A necessidade o obrigava a servir-se de óculos fixos, usando-os principalmente quando regia ou tocava (...). Gozou sempre da maior consideração e simpatia, da parte dos amigos que podiam apreciar de mais perto o seu mérito e virtudes. Não era o menor respeito que lhe tributavam todos os seus colegas(...). A afabilidade e franqueza com que a todos recebia e tratava (...)”

Esta descrição de Maurício feita por Inocêncio Francisco da Silva faz no seu “*Archivo Pitoresco*” tomo II (1859) permite aquilatar acerca da sua aparência enquanto homem, da sua dimensão humana e social, bem como do respeito e consideração que a ele eram devidos.

Na sua casa no bairro das Ameias<sup>33</sup> eram famosos os serões musicais que o compositor aí promovia, executando obras de compositores seus contemporâneos, tais como Haydn e Mozart, entre outros:

“Toda a família tomava parte nos concertos, porque José Maurício, além de ser um habilíssimo organista, tocava com perfeição vários instrumentos, e entre eles todos os de arco: seu irmão Francisco Maurício tocava rebeca e trompa; e suas sobrinhas eram insignes cantoras”.<sup>34</sup>

Esta afirmação permite perceber e justificar as opções instrumentais adoptadas pelo compositor em grande parte das suas obras. Com efeito, quase toda a produção musical de José Maurício integra uma parte escrita para órgão (justificado pelo carácter eminentemente litúrgico da sua escrita e pelo facto de estes existirem na Sé, bem como na Capela de São Miguel); mas também por ser este o seu instrumento, aquele que executava e dominava com maior perfeição. Para além disto, poderá ter sido uma razão de ordem familiar a ditar o critério instrumental de muito do seu repertório: a trompa é uma constante no material conhecido, e a escrita para soprano solo ou em dueto com um alto faz supor que esta música tinha executantes em mente: a referencia é clara e referente ao irmão e às sobrinhas do compositor.<sup>35</sup>

José Maurício era uma figura de grande dimensão local, quer no plano musical, quer na perspectiva social. A sua dimensão a este nível era tal que, 90 anos após a sua morte, eram

---

<sup>33</sup> <sup>33</sup> Geada, José Joaquim Pinto - José Maurício (1752-1815) Mestre da capela na Sé da Guarda – Obras, Guarda, 2003, p. XIV

<sup>34</sup> SILVA, Inocêncio Francisco da - *Archivo Pitoresco*, tomo II, Lisboa 1859

<sup>35</sup> Veja-se, a título de exemplo, o Aleluia para a Rainha Santa para soprano solo e órgão, MM 115 (BGUC), bem como todo o conjunto de composições incluídas nos MM 112, MM 113 e MM 158 (BGUC), onde toda a escrita é construída para dois sopranos.

ainda feitas referências alusivas ao “...*mestre de capella*...” nos jornais da região, como atesta esta notícia publicada em “O Conimbricense” de 18 de Março de 1905:

“Faz amanhã 90 anos que falleceu o insigne professor de musica e distincto filho de Coimbra, José Mauricio.

Nasceu nesta cidade no dia 19 de Março de 1752 e foi baptisado na freguezia de Santa Justa. Era filho de Manoel Luiz de Asumpção, guarda nos carceres da inquisição de Coimbra, e de Rosa Maria de Santa Theresa.

Foi mestre de capella nas sés episcopaes da Guarda e Coimbra e lente da cadeira de musica, mandada reorganizar na Universidade pela carta regia de 18 de Março de 1802.

Foi auctor do celebre *Miserere*, que numerosissimas vezes tem sido ouvido nas egrejas de Coimbra, e d’outras composições musicas de valor. Foi igualmente auctor do seguinte compendio adoptado na aula de musica da Universidade, até 1849, em que o sr. Antonio Florencio Sarmiento, professor do Lyceu Nacional, onde então se achava encorporada a referida cadeira de musica, o fez substituir por outro de sua composição.

*Methodo de musica, escripto e offereccido a sua alteza o principe regente nosso senhor, por José Maurício, lente proprietario da cadeira de musica da Universidade, mestre da real capella da mesma, e mestre de capella da cathedral. Destinado para as lições da aula da dita cadeira.* Coimbra, na real imprensa da Universidade, 1806. 4.<sup>a</sup> de 63 paginas, com estampas.

José Mauricio residia na bem conhecida casa do largo da Fornalhinha, chamada das campos, onde está hoje o Sport-Club.

Falleceu na Figueira da Foz no dia 12 de Setembro de 1815, e foi sepultado na igreja da Misericordia, que pertencia então ao convento de Santo Antonio.<sup>36</sup>

Atente-se ao facto de, curiosamente, a notícia ser errónea, ao confundir a data de nascimento e morte do compositor. No entanto, e após 90 anos do seu falecimento, era ainda recordada esta data na imprensa local. Este facto revela ainda outras informações dignas de menção. Para além de confirmar a boa aceitação do seu *Miserere* na cidade, através das suas inúmeras execuções nas diversas igrejas da cidade, refere também a sua “...*aula de música*...”, a qual transitara entretanto para o Liceu Nacional, demonstrando desta forma a desvalorização que o ensino da música tinha sofrido junto da Universidade. Finalmente, e para além de descrever o “*Methodo de Musica*”, dá informações preciosas sobre a morada do compositor, bem como do local onde foi sepultado na Figueira da Foz.

---

<sup>36</sup> In “O Conimbricense” de 18 de Março de 1905

## A OBRA DE JOSÉ MAURÍCIO

A produção musical de José Maurício é um exemplo do barroco tardio muito em voga em Portugal nos finais de XVIII. essencialmente religiosa e encontra-se espalhada por vários locais. Esta realidade justifica-se pelo facto de o compositor ter trabalhado e vivido em várias cidades (Coimbra, Guarda, Salamanca e Lisboa) em períodos diversos da sua vida, mas também porque a sua função de mestre e pedagogo em Coimbra e na Guarda potenciou a difusão da sua obra, designadamente através do conhecimento e difusão que os seus discípulos faziam da música do seu mestre levando a sua música para as suas terras natais. No entanto, os maiores fundos musicais que contém a maioria da obra de Maurício são a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e a Biblioteca Nacional. Estes fundos são constituídos pelo legado de Lima de Macedo (B.G.U.C.) e de Ernesto Vieira (B.N.). O conjunto de obras abaixo enumerado mais não pretende que traduzir um esboço de alinhamento da obra conhecida do compositor. Não é um levantamento exaustivo; apenas uma enumeração das obras mais significativas.

O critério de ordenação das obras<sup>37</sup> prende-se com a sua especificidade, estrutura ou tema. À referência bibliográfica adicionou-se-lhe a referente ao critério de catalogação RISM, entendido e aceite como o mais eficiente para definição do acervo que a obra integra. Assim, foi agrupada a obra por temas ou géneros, independentemente do acervo bibliográfico a que pertencem.

As obras indicadas com (EV) são pertencentes ao espólio de Ernesto Vieira.

### MANUSCRITOS DE JOSÉ MAURÍCIO

<u>GÉNERO DE OBRA</u>	<u>Nº DE ORDEM</u>	<u>Nº DE PEÇAS</u>
<b>I. MISSAS E CREDOS</b>	1. a 16.	16
<b>II. RESPONSÓRIOS</b>	17. a 27.	11
<b>III. SALMOS E CÂNTICOS</b>	28. a 46.	19
<b>IV. HINOS E SEQUÊNCIAS</b>	47. a 50.	4
<b>V. NOVENAS</b>	51. a 55.	5
<b>VI. LADAÍNHAS</b>	56. a 56.	1
<b>VII. ANTÍFONAS</b>	57. a 57.	1
<b>VIII. PAIXÕES</b>	58. a 58.	1
<b>IX. OBRAS VÁRIAS</b>	59. a 62.	4

---

<sup>37</sup> Não poderá aqui falar-se de catalogação do conjunto da obra de José Maurício. Este é apenas o gizar de um esboço da obra conhecida do compositor por forma a tentar compreendê-la no seu todo, preferências, suas componentes mais significativas e temáticas predominantes.

I MISSAS E CREDOS

1. P-Cug MM 113.4 - *Missa in Dominicis Adventis et Quadragesima* Soprano, Alto, Tenor, Basso
2. P-Cug MM 113.4.1 - *Missa in Dominicis Adventis et Quadragesima* - Tiple, Alto, Tenor, Basso, Fagote
3. P-Cug MM 113.4.2 - *Missa Ferial*. Cantochão alternado com música - Triple, Alto, Tenor, Baixo – Inclui Suplemento ao Credo Ferial
4. P-Ln 156//8 – 734 – *Missa n° 26*, S(T)A(T)B, 2 cl, 2 trompetes, 2 violinos, órgão, 1802 (EV)
5. P-Ln 156//13 – 739 – *Missa*, SATB, pequena orquestra (cadernos soltos) (EV)
6. P-Ln 157//1 – 757 – *Missa de Requiem concertada a 4 vozes*, órgão, (2 oboés, 2 trompas, 2 violinos, viola, baixo ad libitum), 1806 (EV)
7. P-Ln 157//2 – 758 – *Missa de Requiem concertada a 4 vozes*, órgão, (2 oboés, 2 trompas, 2 violinos, viola, baixo ad libitum), 1806 (igual à anterior, cópia mais cuidada) (EV)
8. P-Ln 157//3 – 759 – *Missa de Requiem*, 4 vozes, 2 trompetes, 2 violinos, baixo contínuo figurado (EV)
9. P-Ln 157//4 – 760 – *Credo*, 4 vozes, 2 trompetes, baixo contínuo figurado órgão, (2 oboés, 2 trompas, 2 violinos, viola, baixo ad libitum), 1806 (EV)
10. P-Ln 157//5 – 761 – *Messa concertata a 4 voci*, parte, órgão (incompleto)
11. P-Ln 157//6 – 762 – *Missa Ferial*, Cantochão alternado com música (Polifonia), 4 vozes
12. P-Ln 157//7 – 763 – *Missa di canto Figurato Musicale in unissono concertato com 1 organo, uníssonno*, 2 trompetes, órgão, 1811 órgão,
13. P-Ln 157//8 – 764 – *Missa n° 16*, 4 vozes, 2 trompetes, órgão (baixo contínuo figurado) órgão, (2 oboés, 2 trompas, 2 violinos, viola, baixo ad libitum), 1806 (EV)
14. P-Ln 157//9/11 – 765 – *Missa n° 17 de Requiem*, 4 vozes, (soli e tutti), 2 trompetes, baixo contínuo figurado (incompleto)
15. P-Ln 156//7 – 733 – *Credo*, 4 vozes, 2 trompetes, baixo contínuo figurado (EV)
16. P-Ln 156//9 – 735 – *Kyrie n° 6*, 4 vozes (solo e tutti), baixo contínuo figurado (EV)

## II RESPONSÓRIOS

17. P-Cug MM 112.3 - *Sábado Santo - Lição 2º Quo modo obscurantur est* a solo de Soprano com acompanhamento de Cravo ou Orgão obrigado
18. P-Cug MM 112.9 - *Feria 5º Lectio. 5 a 3* com acompanhamento obrigado – Cravo ou Orgão. Soprano (I -II - III), Orgão
19. P-Cug MM 113.14 - *Feria 6 Lectio 2ª a Duo que diz Matribus suis* com acompanhamento obrigado para Cravo ou Orgão – Soprano, Orgão
20. P-Cug MM 113.16 - *Feria 6º Lectio 3ª a Solo do Soprano com Orgão ou Cravo obrigado*. Soprano, Solo, Orgão – Partitura
21. P-Ln 156//5 – 731 – *Feria Quinta in Coena Domini*, Responsório breve, 4 vozes (soli e tutti), baixo contínuo figurado (EV)
22. P-Ln 156//6 – 732 – *Sabato Sancto*, Responsório breve, 4 vozes (soli e tutti), baixo contínuo figurado (EV)
23. P-Ln 156//26/27 – 751 – *Feria 6ª in Parasceve, Lectio 6ª*, Soprano, Alto, 2 trompetes, violoncelo obrigado, contrabaixo, órgão (Fá M), 1812 (EV)
24. P-Ln 156//28 – 752 – *Feria 6ª in Parasceve, Lectio 2ª*, Alto solo, órgão obrigado ou cravo, 1801 (EV)
25. P-Ln 156//29 – 753 – *Responsórios para Sábado Santo*, 4 vozes, 2 trompetes, baixo contínuo figurado (EV)
26. P-Ln 156//30 – 754 – *Responsórios breves, Feria Sexta*, 4 vozes, baixo contínuo figurado, 1805 (EV)
27. P-EVc VII – 102 – *Libera me a 4 e órgão; Memeno mei Deus*, responsório a 4 e órgão

## III SALMOS E CÂNTICOS

28. P-Cug MM 101.1 - *Miserere a 3 vozes* (Soprano, Tenor e Baixo) e Orgão obrigado c/ Trompas ad Libitum (1813) – (cópia de Inácio Rodrigues da Costa Duarte)
29. P-Cug MM 101.2 - *Miserere a 3 vozes* (Soprano, Tenor e Baixo) e Orgão obrigado c/ Trompas ad Libitum por José Maurício (cópia de Ricardo Dinis de Carvalho)
30. P-Cug MM 101.3 - *Miserere a 3 vozes* Soprano, Tenor e Basso e Orgão obrigado c/ Violão e Corni ad Libitum (1813)
31. P-Cug MM 101.4 - *Miserere a 3 vozes* por José Maurício Tiple, soprano (coro), Tímpanos (cópia) (1870 e 71)

32. P-Cug MM 101.5 - *Miserere a 3 vozes com Orgão obrigado*, Trompas, Rabecão e Fígle
33. P-Cug MM 101.6 - *Miserere a 3 vozes* (cópia)
34. P-Cug MM 101.7 - *Miserere a 3 vozes* (cópia) (1813)
35. P-Cug MM 101.8 - *Miserere a 3 vozes* (cópia) Tiple, Tenor I, Baixo, Orgão, Rabecão
36. P-Cug MM 101.9 - *Miserere* (cópia) Flautas I (2), II (2), Tiple III (coro de sopranos), Violino I (2), Violino II (2), partitura. Partes e partituras não identificadas, c/ exceção da parte do Violino I, que tem na última página: “copiado por Marcolino António Pimentel”
37. P-Ln 156//10 – 736 – *Miserere breve, 4 vozes* (soli, duo, trio, tutti), baixo contínuo figurado (EV)
38. P-Ln 156//11 – 737 – *Miserere, 4 vozes* (soli e tutti), baixo contínuo (EV)
39. P-Ln 157//12 –766 – *Miserere a 3 vozes com orgão obrigado e trompas ad libitum*, (parte de orgão), 1813
40. P-Ln 157//13 –767 – *Miserere a 3 vozes com orgão obrigado e trompas ad libitum* (arranjo da obra anterior, feito por Francisco da Paula e Azevedo, 1826)
41. P-Ln 157//14 –768 – *Miserere a 4 vozes, 2 trompetes, orgão* (baixo contínuo figurado) orgão, (2 oboés, 2 trompas, 2 violinos, viola, baixo ad libitum), 1806 (EV)
42. P-Ln 157//15 - 21 –769 – *Miserere a 4 concertato*, SATB, orgão (Fá M)
43. P-EVc III – *Miserere a 3 vozes* (STB) com Flautas, Clarinetes, Violinos, Trompas, Violoncelo, Cornetins e Orgão escrito para as duas mãos. O salmo alterna com o coro litúrgico (pág. 33 do Catálogo)
44. P-Ln 156//12 – 738 – *Tantum Ergo*, SATB, 2 oboés, 2 trompas, 2 violinos, viola, baixo contínuo, Ré M (EV)
45. P-EVc V - 408/418 – *Matinas de Quinta-feira santa a 4 com Corni, Violão e Orgão*
46. P-Cm - *Stabat Mater* – 1781

#### IV HINOS E SEQUÊNCIAS

47. P-Cug MM 113.7 - *Tantum Ergo a 2 Sopranos com acompanhamento obrigado para Orgão ou Cravo* – Sopranos (I–II), Orgão
48. P-Ln 156//21 – 746 – *Stabat Mater concertato, 4 vozes, orgão*, (trompete, violoncelo, contrabaixo ad lib), 1796 (EV)
49. P-Ln 156//25 –750 – *Ave Regina, 4 vozes* (soli, tutti), baixo contínuo figurado (EV)
50. P-EVc Div. 364 - *Tantum Ergo a 3 vozes e Orgão* (entre outras obras)

## V NOVENAS

51. P-Ln 156//14 – 740 – *Novena de Santa Rita*, 4 vozes, órgão (EV)
52. P-Ln 156//15 – 741 – *Novena da Sr<sup>a</sup>. da Conceição*, 4 vozes, baixo contínuo figurado (EV)
53. P-Ln 156//16 – 742 – *Trezena de St<sup>o</sup> António*, 3 vozes, (soli e tutti), baixo contínuo figurado 1812 (EV)
54. P-Ln 156//17 – 743 – *Trezena de St<sup>o</sup> António*, 4 vozes, baixo contínuo figurado (EV)
55. P-Ln 156//18 – 744 – *Trezena de St<sup>o</sup> António* (abreviada), 3 vozes, baixo contínuo figurado (EV)

## VI LADAÍNHAS

56. P-Ln 156//23 – 748 – *Ladaíinha*, 4 vozes, 2 trompetes, baixo contínuo fig. (sol m) (EV)

## VII ANTÍFONAS MARIANAS

57. P-Cug MM 115.2 - *Aleluia a solo - Voz e Baixo cifrado. Antífona e Aleluia para a Rainha Santa. Orgão*

## VIII PAIXÕES

58. P-EVc VI - 16 – *Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa a 4 vozes* (outra música da Semana Santa)

## IX OBRAS VÁRIAS

59. P-Cug MM 113.15 - *Rondo Duetto que diz Beato dei Genitrix a 2 Sopranos com acompanhamento para Cravo ou Orgão obrigado* (Soprano - 2, Orgão) – cópia (antigo MM 156)
60. P-Cug MM 355 – *Nunc. Dimittis* (Canto de Simeão) – 2 Sopranos e Orgão
61. P-Cug MM 244 - *Trechos da Charamela da Universidade*
62. P-Cug MI - 1 - 16 - 212 - *Modinha nova* (Lisboa) "Jornal de Modinhas novas dedicadas às Senhoras, nº 10 (Canto e Piano)

63. P-Ln 156//19/20 – 745 – “*Ego sum panis*”, Moteto a solo, Soprano solo, órgão/cravo/pianoforte obrigado (Sib M), 1802 (EV)
64. P-Ln 156//22 –747 – “*Asperges/Vidi Aquam*”, 4 vozes, baixo contínuo figurado (RÉM / LáM) (EV)
65. P-Ln 156//24 –749 – *Ecce Sacerdos Magnus*, 4 vozes, órgão (Dó M) (EV)

## A SEQUÊNCIA

### INTRODUÇÃO

A sequência é uma forma de canto latino medieval (também designada como *Prosa*) que surgiu e se desenvolveu provavelmente entre 850 e 1150<sup>38</sup>. Durante este período a sua importância literária e musical é grande, representando um dos mais importantes tipos de música produzida na Europa ocidental desta época<sup>39</sup>. Está directamente associada às liturgias festivas, surgindo logo após o Aleluia<sup>40</sup>: assim, numa cerimónia menos importante, assumia uma estrutura do tipo aleluia – verso – aleluia; numa festa mais importante era constituída por um aleluia, seguido de um verso, findo o qual era cantada uma sequência<sup>41</sup>.

A maioria das sequências eram construídas com versículos emparelhados, pelo que cada frase melódica era executada duas vezes, dando assim o mesmo suporte melódico a cada um dos versos<sup>42</sup>. Algumas peças, também designadas como sequência por causa da sua função e localização na liturgia (surgiam a seguir ao aleluia nas missa festivas), eram bastante mais curtas e não estavam construídas sob a forma de versículos paralelos. Desta forma estabeleceu-se uma relação entre a sequência e o aleluia (o que segue), a qual não é clara nem simples, sendo inclusive objecto de controvérsia.<sup>43</sup>

Hiley utiliza o termo “sequência” referindo-se ao tipo de peça em geral, com ou sem texto. E afirma: “se eu quisesse ser específico, ter-me-ia referido a “melodias de sequência” e a “textos de sequência”<sup>44</sup>. Outros escritores (tais como Husmann no seu artigo, “Sequenz und Prosa” de 1954), preferiram reservar a palavra “sequência” apenas para a melodia, designando o texto como “prosa”. Embora esta prática esteja patente em alguns manuscritos medievais, não era um costume generalizado, não sendo conhecida nenhuma prova anterior ao século XVII no que respeita à designação de *sequela* para uma melodia de sequência<sup>45</sup>.

---

<sup>38</sup> Crocker, Caldwell, Grove Music Online – [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). Oxford: Oxford University Press, 2003

<sup>39</sup> idem

<sup>40</sup> Por vezes desempenhavam outras funções na liturgia, em substituição do hino de Vésperas, por exemplo.

<sup>41</sup> Veja-se a título de exemplo o conjunto de anotações existentes nalguns livros de Sarum do final da Idade Média (Dickinson 1861 - 83, cols. 9 – 10)

<sup>42</sup> Em algumas sequências nem todos os versículos eram emparelhados

<sup>43</sup> Crocker/Caldwell – [*Sequence*] in GROVE MUSIC ONLINE – [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). Oxford: Oxford University Press, 2003

<sup>44</sup> Hiley, David - *Western Plainchant: a handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 173

<sup>45</sup> Gautier 1886, 14

## OS PRIMÓRDIOS DA SEQUÊNCIA

A menção mais antiga a uma sequência ostentando essa designação surge no final do século VIII num manuscrito em Bruxelas<sup>46</sup>, o *Blandiniensis*, que contém entre outras coisas alguns textos para serem cantados na missa, provavelmente escritos no norte de França. Nele estão incluídos seis aleluias numa lista de 25 compostos para os domingos pós-Pentecostais e estão rubricados “CUM SEQUENTIA”. Estas peças podem ser todas encontradas em manuscritos posteriores, quer como aleluias com melismas extensos no final do verso (melismas diferentes do *jubilus* do aleluia), e/ou como sequências curtas ornamentadas. Os aleluias destinavam-se todos a domingos “ordinários” dos meses de verão, onde não existia qualquer comemoração especial ou festa. As sequências para estes dias são geralmente raras ou inexistentes em fontes posteriores.

Por volta de 830 Amalarius de Metz, ao descrever o aleluia da missa, refere-se ao “Haec jubilatio quam cantores sequentiam vocant”. Estas melodias podiam ser curtas ou longas. São mencionadas também as *Sequentia* em moldes semelhantes, as quais surgem no final do século IX no Ordo Romanus II e no pseudo-Alcuin.

Cópias manuscritas de sequências (melodias ou textos apenas, ou textos com notação) aparecem finalmente século IX, ou seja, ao mesmo tempo que as cópias da maioria dos outros cantos, pelo que esta circunstância não permite por si só afirmar que as sequências são um desenvolvimento tardio do repertório do cantochão.

Novamente durante o final século IX o monge Notker Balbulus de S. Gall (c 840 - 912) escreveu vários textos para sequências. (existem algumas provas documentais escassas, mas o restante é atribuído às raízes do cantochão). É normalmente considerado que o conjunto de obras foi completado por volta de 880, tendo-se dedicado a essa tarefa o Bispo Liutward de Vercelli, conselheiro e arqui-chanceler do imperador Carlos, o Gordo.

Vários manuscritos prefaciam a coleção com uma proeminência notável, aparentemente escritos por Notker a explicar e dedicar o seu trabalho a Liutward. A explicação baseia-se no facto de ele, enquanto menino de coro, ter dificuldade em lembrar-se das “*melodiae longissimae*” - o que no contexto em questão significava melodias de sequência - e tentou encontrar uma forma de as tornar mais fáceis de aprender. Um monge, fugindo do saque de Jumièges, onde é agora a Normandia, veio para S. Gall de com um livro de canto no qual Notker viu os textos que tinham sido compostos para ajustar às melodias de sequência

---

<sup>46</sup> Bibliothèque Royale 10127-10144

(“*versus ad sequentias sequentias erant modulati*”). Confrontado com este facto pensou que podia compor textos melhores. Neste sentido mostrou a sua primeira tentativa ao seu mestre Iso para que ele procedesse á sua correcção (este monge parece ter estado familiarizado com a técnica de melismas de texto), escrevendo em seguida um conjunto completo. O seu mestre Marcellus copiou-os individualmente em conjuntos para serem compartilhados pelos meninos de coro e assim os aprenderem mais facilmente.

Em defesa da história de Notker, foi demonstrado que os textos encontrados no repertório Franco ocidental assentam sobre algumas das suas composições. Por vezes refez idéias de textos previamente escritos por si, outras vezes desenvolveu as suas próprias ideias originais.

Não é também unânime a associação de melodias de sequência a dias festivos em particular. A impressão daí resultante traduz-se no facto de que era frequente ser composta uma sequência específica a partir de um texto, destinada a um festa ou dia festivo em particular (vários textos são, não obstante, neutros neste aspecto, sendo geralmente laudatórios, celebratórios ou cristológicos sem implicar uma conexão com qualquer festa em particular). A melodia, ao contrário, podia ser utilizada em qualquer festividade desde que ajustada pelo autor.

As explicações acerca da origem das melodias de sequência envolveram muitas vezes música não-gregoriana a partir do momento em se tornou perceptível que estas começaram a soar como tal.; Stäblein acreditou que algumas incorporaram pelo menos um elemento secular forte, particularmente melodias no modo de mi (a maioria estão no modo de sol ou ré) tais como *Planctus cigni*. Foram naturalmente estabelecidos paralelismos entre as sequências e as formas seculares que empregavam o esquema de duplo versículo: o *lai* e a *estampie*, mas a falta de evidência musical contemporânea sobre as formas seculares permanece como uma barreira. A influência bizantina não é pensada como um factor motivador, embora existam ocasionalmente peças com paralelismo de texto; a sua música não é silábica mas é bastante ornamentada. Stäblein (“Sequenz”, *MGG*, 531) apontou também exemplos de textos sagrados irlandeses com paralelismo textual, embora não tenha sobrevivido nenhuma música escrita para eles.

Não se sabe como soariam os aleluias do canto romano no século VIII. Se alguns já tinham música nova (chamada *melodiae*) para a repetição do aleluia depois do verso, tal como nas fontes escritas mais antigas do século XI, isto poderia ter estimulado os Francos a compor melismas semelhantes.

Os aleluias milaneses constituem um caso comparável (cerca do século XII): quando foram escritos originalmente, eram cantadas *melodiae* de comprimento surpreendente, exibindo

estruturas de repetição complicadas. Para alguns aleluias havia dois jogos de *melodiae*, ou seja, música para duas repetições estendidas depois do verso, e alguns tinham mesmo *melodiae tertiae*. Não é possível afirmar se havia influências externas na produção musical em Milão, nem tão pouco como eram exactamente as velhas *melodiae*. Mas a sua história bem poderia correr em paralelo à da sequência Franca.

Os aleluias (laudes) do rito Moçárabe incluíam também melismas longos com estruturas repetidas, cantadas com a repetição do aleluia depois do verso. A sua idade é incerta, pelo que as fontes sobreviventes mais antigas datam provavelmente do século XI.

A fonte principal de informação sobre a liturgia é o designado *Expositio antiquae liturgiae gallicanae* (ed. Ratcliff 1971), antigamente atribuída a Germanus de Paris, embora se pense ter sido escrito na Borgonha no princípio do século VIII. Ele descreve um aleluia triplo (chamado *laudes*): “*habet ipsa Aleluia primam et secundam et tertiam*”, que sugere imediatamente a forma do aleluia milanês. Porém, não está claro se estes “aleluias” Galicanos são melodias longas ou meramente aclamações breves. Entre as *melodiae* milanesas está o canto chamado *francigenae*. Isto pode ser entendido como um exemplo do aleluia Galicano (“franco”).

A possibilidade, não obstante, mantém-se válida para todas as quatro igrejas: Moçárabe, Romana, Ambrosiana e Galicana; o aleluia poderia ter sido cantado já no século VIII com melismas longos para as suas repetições depois do verso.

Nenhuma das hipóteses sobre as origens deveria distrair nossa atenção da sequência na forma como nós a conhecemos no século IX, monumentos notáveis à inventividade e inspiração dos seus compositores.”

## A SEQUÊNCIA E O ALELUIA

A relação existente entre a sequência na sua fase inicial e o aleluia do próprio da missa tem sido um dos aspectos centrais deste estudo, não sendo ainda possível formular respostas capazes sobre este assunto. Existem no entanto diversos aspectos que importa considerar. Crocker afirma sobre este assunto que “...a categórica – e hipotética – asserção de que a sequência deriva do aleluia precisa ser abandonada, devendo ser antes prestada atenção para o conjunto de relações com base factual.”<sup>47</sup>. Este autor remete para um conjunto de

---

<sup>47</sup> Crocker/Caldwell – [*Sequence*] in GROVE MUSIC ONLINE – [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). Oxford: Oxford University Press, 2003

enumerações que sustentam este ponto de vista, entendendo que a relação com o aleluia é algo que se confina ao facto de todas as sequências ostentarem a palavra “aleluia” na frase inicial das melodias quando elas surgem de uma forma melismática. Por esta razão Crocker afirma que esta é uma relação meramente nominal e que não pressupõe qualquer relação nem com a prosa (texto) nem entre a primeira frase melódica da sequência e a melodia do aleluia; no que respeita à sua localização ela surge após o aleluia, pelo que a relação é apenas de proximidade na liturgia e não necessariamente musical. O autor conclui afirmando que a relação de carácter genérico mais consistente entre o aleluia e a sequência está patente no repertório do século IX conhecido (*Liber officialis* de Amalar de Metz) onde está patente um tipo de melisma designado *sequentia* cantado em substituição do *jubilus* na repetição do aleluia depois do verso. Este facto faz supor a proveniência do nome, associando igualmente este género ao tipo de composição desenvolvido por Notker depois de 850, que ele designou como *hino*. Assim, e em alternativa à teoria da derivação directa do aleluia, Crocker sustenta a sua que assenta na existência de repertório e formas musicais anteriores de carácter diverso e variado, quer literário quer musical, sendo um deles a *sequentia*. Assim, é possível equacionar a hipótese de que as melodias do aleluia podem ter tido alguma estabilidade litúrgica antes do século IX. Aleluia e sequência podem muito bem ter seguido caminhos paralelos, ambos a partir de um repertório pequeno, talvez apenas uma dúzia de melodias para cada género, sendo os versos do aleluia associados a ocasiões específicas, o que acontecia também com os textos da sequência a ele associada. A composição de diferentes melodias, versos, e textos não aconteceram uniformemente pela Europa. Até que o livro de hinos de Notker fosse concluído (c.880) e as colecções de textos antigos francos ocidentais fossem feitas (c. 930), existiram consideráveis divergências entre as funções litúrgicas das melodias de sequência em áreas diferentes de Europa. Quaisquer conexões que pudessem ter existido entre sequências e aleluias dissolveram-se gradualmente, sejam embora ainda perceptíveis alguns casos nos finais de século IX e princípios do X no repertório que sobreviveu desde então.

O estado do repertório antigo do aleluia romano (a codificação musical mais antiga só surge porém no século XI) e o repertório milanês (o registo musical conhecido data do século XII) ajudam a suportar esta hipótese. O repertório romano tinha apenas três melodias muito cantadas, doze usadas com menos frequência, e oito delas cantadas uma vez só. Em Milão, a mesma melodia era cantada praticamente em todas as festividades principais, complementada com *melodiae* extras para festas ocasionais. Em comparação com as anteriores, a principal diferença entre a realidade italiana e os desenvolvimentos franco-gregorianos é a

multiplicação rápida de aleluias e melodias de sequência no século IX e a provisão de textos para as sequências.

Crocker argumentou em diversas ocasiões contra esta forma de pensamento. Para ele, a sequência é essencialmente uma criação do século IX, surgindo fora dos impulsos musicais e ambições de músicos francos e só gradualmente assimilada pelo aleluia da missa. Não há necessidade de estabelecer conexões com repertórios de aleluia hipotéticos, ou de explicar equívocos ou conflitos entre funções litúrgicas atribuídas às melodias. Além disso, enquanto admite a possibilidade da contrafacção de textos, traz a composição da melodia e do texto para o mesmo período, o que na realidade os faz constituir como parte do mesmo processo de composição. Assim, ele acredita que só as melodias curtas ornamentadas eram usadas na missa antes de meados do século IX. As sequências maiores pertencem a um processo criativo radicalmente diferente.

É possível, não obstante, encontrar uma explicação de compromisso, encarando-se o aleluia como o gênero a partir do qual a sequência se desenvolveu embora sem negar a originalidade de muito do novo repertório. A rápida e simultânea expansão quer do aleluia quer do repertório de sequências do século IX, nas dúzias de melodias conhecidas por c. 900, e as centenas conhecidas c. 1000, permitem estabelecer uma conexão entre o aleluia e a nova composição enérgica e inspirada. (Nenhum destes desenvolvimentos garante a descrição da sequência como um “tropo” do aleluia.).

Crocker argumentou que a maioria das sequências começaram como criações originais de alguém que era poeta e músico que compôs texto e música em simultâneo. As diferenças entre as diversas versões de uma melodia são o resultado de uma revisão deliberada. Para além disso, as diferenças entre versões orientais e ocidentais de muitas melodias conhecidas em várias zonas da Europa sugerem com frequência o resultado final de um processo de transmissão oral da melodia isoladamente. Neste contexto existem talvez algumas – poucas – velhas melodias, que circularam sob formas diversas e em áreas diferentes antes de serem associadas a um texto. Para construir e associar um texto a uma melodia era normalmente seguido o critério de fixá-la numa das suas diferentes formas, para a qual eram escritos textos com uma estrutura e compatibilidade definidas. Os textos compostos posteriormente numa zona particular normalmente copiavam o arranjo familiar da estrutura, o número de versos e as sílabas em cada verso.

## SEQUÊNCIAS COM VERSO PARALELO: GÉNESE E PERÍODO INICIAL

As sequências principais do período inicial são estruturalmente regulares e os seus versos estão todos emparelhados.

A grande variedade de formas existentes no repertório de sequências na sua fase mais primitiva torna a escolha e a menção de géneros mais significativos algo que assume contornos de carácter arbitrário. O cunho naturalmente não-gregoriano das melodias provocou a tentação a alguns investigadores de suspeitarem da influência de música secular, como acontece por exemplo na sequência com texto *Plangant cigni* ou *Clangant cigni* (bem como em vários textos posteriores), intitulada “*Planctus cigni*” em algumas fontes. Esta é uma das muitas sequências que tem um título não religioso; a outras o título foi atribuído posteriormente. Os títulos sagrados encontrados são normalmente *incipits* do aleluia.

A repetição de segmentos de versos é muito comum em sequências. Em algumas melodias, versos inteiros estão repetidos (por exemplo, *Laudes deo*, a melodia *Hieronima* ou *Frigdola*, e a melodia de *Laudum carmina*, uma sequência para S. Bento). Foi manifestado um interesse especial em algumas melodias onde um grupo de versos está repetido como um bloco. Um exemplo disto é a melodia famosa chamada de uma forma diversa: “Coro”, “Concordia”, etc., bem como textos tais como *Hanc concordi famulatu* de origem oriental (atribuído a Notker Balbulus, de S. Gall) e *Epiphaniam domino* ocidental.

*Pura Deum*, ou antes o seu outro texto *Pange simul*, foi considerada como um exemplo da denominada “sequência com duplo curso”. Se esta deveria ser assim unida com os outros membros deste grupo é uma questão mantida em aberto, devido ao facto de, ao contrário das outras, parece ter feito parte integrante da liturgia desde o começo e conter muitas semelhanças melódicas com outras sequências litúrgicas.

Várias características contribuem no sentido de tornar uma sequência reconhecível pelo seu estilo musical. A estrutura de verso paralelo e o critério de colocação do texto baseado no princípio de uma sílaba por nota são as características mais importantes, bem como figuras recorrentes nas cadências e noutros pontos. Notas repetidas são bastante raras e há uma impressão constante de movimento, ocasionalmente fixa em círculos de motivos repetidos mas assim deliberadamente empurrados com frequência para uma meta melódica clara: uma quinta ascendente num novo registo. Normalmente estes pontos estão normalmente limitados à conclusão, com um final mais agudo que ocasionalmente substitui o primeiro, e às vezes também mais grave uma quarta ou quinta. Esta falta de orientação tonal singular cria uma impressão de entusiasmo bastante insistente; as melodias raramente soam com um carácter

meditativo por muito tempo, especialmente quando os textos são menos cantados, pois a entoação das palavras de uma forma silábica tende a enfatizar notas individuais em detrimento da frase melódica como um todo.

## SEQUÊNCIAS CURTAS ORNAMENTADAS

Todas os conjuntos de sequências mais antigas são dominadas por composições onde os duplos versículos predominam, e onde o número de versos é de pelo menos cinco e frequentemente dez ou mais: isto significa que o número de notas, mesmo ignorando todas as repetições, ultrapasse frequentemente as duzentas, e em sequências maiores, tais como *Fulgens preclara*, vá além das trezentas. Mas a maioria destas obras inclui também um número menor de melodias bastante diferentes sem uma estrutura de versículo paralelo e com uma duração normalmente não superior a setenta notas. Sem as características estruturais claras da sequência maior, elas soam apenas como um *jubilus* do aleluia, embora alguns deles tenham uma pequena repetição da frase interna, não vão além do que dele se esperaria.

Entre as cerca de 150 melodias de sequência conhecidas até c. 1000, só vinte se enquadram na categoria curta ornamentada; e apenas uma era largamente conhecida (está em Winchester, Aquitânia, e fontes orientais): é conhecida como “Excita domine”, com o texto *Qui regis scepra*, no oeste, e como “Laudate Deum [omnes angeli]”, com o texto *Angelorum ordo sacer*, no leste (os títulos referem-se aos aleluias que começam como a sequência; ambos têm a mesma melodia).

## SEQUÊNCIAS ITALIANAS

Muitas das sequências de origem italiana exibem uma irregularidade estrutural considerável, bem como as versões italianas de sequências extensamente conhecidas são normalmente menos regulares que as versões correspondentes do norte. Stäblein<sup>48</sup> foi tentado a falar de uma "degeneração do princípio de sequência [i.e. estrutura de verso paralelo] na direção da ladainha ou salmodia". Nas sequências italianas encontram-se com frequência versos simples, por oposição aos duplos regulares, habituais na maioria das obras dos países do norte, ou até mesmo um descuido no uso de versículos emparelhados. O critério de estruturação do texto estritamente silábico das composições do norte também parece ser

---

<sup>48</sup> Stäblein, Bruno: 'Die Sequenzmelodie "Concordia" und ihr geschichtlicher Hintergrund', Engel Festschrift 1964, 364 - 392

menos importante; duas notas são juntas frequentemente para uma única sílaba, e às vezes são repetidas notas para acomodar sílabas extras.

O aparecimento de um número pequeno de sequências que exibem traços do que poderia ser designado como uma técnica de variação é algo importante nesta fase. Aqui a mesma melodia é usada com variações para a maioria dos versos da composição.

Muitas sequências escritas no norte da Europa foram cantadas em Itália, e muitas foram aí compostas da forma mais usual. O tipo italiano é historicamente significativo, relacionando-se com a prática de compor versos de *Kyrie* com texto latino, onde a mesma melodia é usada para todos os versos, sendo vários *Agnus Dei* tropizados construídos da mesma maneira.

A sequência *Sancte crucis celebremus* trai a sua origem italiana pelo uso frequente de grupos de duas e três notas associadas a algumas sílabas. As constantes divergências do paralelismo exacto são no entanto tipicamente italianas. Este não é um exemplo de “variação–oposto”, embora exista um eco destes excertos no sentido em que todos os versos excepto o segundo têm frases de cadência semelhantes.

Quando os compositores do norte compunham um texto novo para uma melodia *velha*, eles normalmente adoptavam o critério de construção e agrupamento de notas rigorosamente igual ao da melodia já conhecida. Este não era o critério usualmente adoptado em Itália. Quando a melodia de *Sancte crucis celebremus* foi usada no manuscrito de Modena para outra sequência, *Sanctum diem celebremus*, as frases foram esticadas ou contraídas livremente e algum material novo foi adicionado.

A história da origem da sequência em Itália permanece obscura, pois não sobreviveram nenhuma fontes italianas anteriores a c.1000. A impressão daqui decorrente é que a composição deste género era menos produtiva em Itália que noutros países. Não obstante, algumas igrejas eram seguramente profícuas na composição de sequências, sendo mesmo incluídas no repertório romano até perto do século XI. É pelo menos possível que fontes italianas posteriores preservem composições anteriores a qualquer uma no norte da Europa. Por outro lado, as discrepâncias estilísticas entre os critérios de composição de sequência do norte e italianos podem sugerir que os músicos italianos tivessem que assimilar a sequência como um género estrangeiro, e ocasionalmente tivessem que recorrer a hábitos nativos de composição que conciliaram não sem dificuldade com a “verdadeira” sequência.

## SEQUÊNCIAS RIMADAS

*Victimae paschali laudes* é uma sequência de Páscoa composta no século XI normalmente atribuída a Wipo (d. c. 1050), o padre e capelão da corte dos imperadores Conrado II e Henrique III, e que veio a gozar de maior popularidade que qualquer uma das sequências referidas até aqui. Tem apenas quatro versos de extensão (o verso 3a é omitido em livros modernos por causa do seu sentimento anti-judeu). A sua popularidade pode ser devida ao tom simples contudo dramático, contendo inclusive uma questão a Maria (normalmente interpretada como Maria Madalena) e a sua resposta no verso 2. Os versos 2 e 3 destacam-se pela sua rima interna e final, que une não os dois meio-versos mas as frases dentro dele, sendo por isso um das primeiras sequências a explorar a rima.

Também e presumivelmente por causa de verso 2, foi considerada como drama litúrgico, tendo alcançado um lugar de destaque no ciclo de sequências de Páscoa na maioria das práticas nos finais da era medieval. Demonstrou assim ser popular o bastante para resistir ao desaparecimento com a prática pós-Tridentina no século XVI e é uma das cinco sequências sobreviventes e referidas em livros do Vaticano mais recentes.

O ritmo regular não é uma característica de *Victimae paschali*, mas pode encontrar-se em algumas sequências compostas pouco depois. *Congaudentes exultemus* encontra-se em manuscritos a partir de 1100. A maioria dos doze versos está em verso de acento regular, com exceção dos versos 4 e 5, tendo o verso 6 uma métrica trocaica com 8 + 8 + 7 sílabas cada; o esquema de rima para cada verso duplo é AABCCB, o qual se tornou o esquema mais popular em todos os séculos subsequentes. Como muitas sequências anteriores, *Congaudentes exultemus* progride para um registo mais agudo no verso 7, cadenciando desde então em lá em vez de ré. A cadência Galicana é igualmente outra característica comum a muitas das sequências, mais antigas e mais novas.

*Hodierne lux diei* é um das primeiras sequências completamente regulares, provavelmente escrita na primeira metade do século XII. Considerando que todos os versos são do mesmo comprimento e padrão de métrica/ritmo, o efeito é o de um hino de dez estrofes com cinco melodias diferentes. No entanto, e apesar de os versos serem compostos em frases curtas e regulares, as possibilidades para os explorar eram maiores. Todas as frases melódicas terminam com uma sequência melódica fá mi ré dó ré. Outra característica nova, comparada com a sequência anterior, é a ocorrência frequente de duas ou mais notas por sílaba.

Um grande número de sequências rimadas tem mudanças de métrica. Isto poderia ser visto quer como a reprodução das mudanças constantes do comprimento da linha na sequência na

sua forma primitiva, bem como uma demonstração da técnica de acompanhamento. Existem vários exemplos representativos da variedade métrica. Eles podem ser encontrados em várias sequências rimadas mais antigas, tais como *Stola iocunditatis* (a qual tem ainda um verso de não acentuado), *Mane prima sabbati*, (para Maria Madalena), e *Laudes crucis attollamus*. A melodia de *Laudes crucis* tornou-se o mais popular de todas essas sequências rimadas, sendo usada por S. Tomás de Aquino para a sequência Corpus Christi *Lauda Sion salvatorem*, também encontrada em livros do Vaticano mais recentes, sendo conhecido um número vasto de contrafações.

O advento da sequência rimada é contemporânea da composição de muitos outros gêneros com rima e com verso acentuado: canções latinas *Benedicamus* e *conductus* (versus), por exemplo, e dramas religiosos tais como *Sponsus*. Diversos centros franceses terão desempenhado um papel importante no desenvolvimento deste gênero musical. Foram também influentes compositores individuais tais como Peter Abelard (1072-1142). O novo tipo de sequência fez incursões particularmente profundas no ciclo litúrgico em Paris nos séculos XII e XIII: nenhum outro repertório de sequência do final da Idade Média teve uma proporção tão elevada de sequências rimadas como o parisiense. Uma parte fundamental do seu desenvolvimento parece ter sido desempenhada por Adam de S. Victor. Um novo repertório foi criado em Paris (provavelmente tendo como base algumas peças já existentes), talvez na primeira metade do século XII, ainda que as fontes sobreviventes mais antigas sejam do século seguinte. Muitos dos textos contêm ecos dos escritos teológicos de Hugo e Ricardo de S. Victor, o que permite argumentar sobre a contribuição feita por um personagem relacionado com S. Victor, a abadia parisiense dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho. O facto de elas terem sido cantadas em todas as igrejas de Paris permite concluir, porém, que estavam presentes na liturgia da catedral de Notre-Dame. O repertório foi conhecido então fora de Paris e sofreu um entrosamento com outros de uso local.

A função litúrgica destas sequências não era sempre idêntica em S. Victor e Notre-Dame. Algumas destas peças encontram-se apenas em manuscritos de S. Victor, compostas presumivelmente aí. Além disso, parece ter havido uma revisão sistemática das melodias em uso em S. Victor. Assim, as obras encontradas nos livros de notação da abadia diferem dos de Notre-Dame e do resto da cidade, sendo por vezes utilizados para refazer a melodia na sua forma mais antiga. Um grande número de melodias novas estão baseadas em material de *Laudes crucis attollamus*. Este não só é o caso de sequências que começam como *Laudes crucis*, mas outras onde apenas frases internas são usadas de novo. Fassler acredita que "...as famílias resultantes das sequências foram criadas para apontar conexões entre ideias nos

textos.”<sup>49</sup> O que torna esta actividade possível é a construção das melodias em unidades de padrões idênticos que, dentro de limites, poderiam ser transferidas de um texto para outro. Sobre a identidade de Adam, Fassler conecta-o plausivelmente com o primeiro período de composição de sequência em Paris, e identifica-o como Adam, chanfre de Notre-Dame pelo menos desde 1107, e que assegurou uma prebenda em S. Victor desde 1133. O problema de distinguir sequências que tiveram a sua origem em Paris (inclusive as de Adam) de outros em estilo semelhante composto em outro lugar permanece.

Foram compostas sequências rimadas em enorme número ao longo da Idade Média, sendo a grande maioria praticamente desconhecida. Seleccionar exemplos típicos é inevitavelmente arbitrário, mas uma sequência final pode demonstrar outros dos esquemas formais múltiplos encontrados. A sequência *Affluens deliciis* parece ser uma composição local, pois tem apenas três versos duplos, embora cada um seja composto por um grande número de frases, um pouco ao gosto do *lais* francês contemporâneo (mas sem os primeiro e segundo tempo finais do *lai*; para além disto os *lais* têm muitos mais versos). Melodicamente a peça renega a sua origem pelo uso constante da cadência com uma linha melódica mi fá mi ré mi, que pode ser encontrada num aleluia desta região de Europa e que também se encontra em numerosos cânticos de ordinário de missa.

---

<sup>49</sup> Fassler, Margot - *The disappearance of the proper tropes and the rise of the late sequence: new evidence from Chartres*, Cantus Planus Pécs 1990, 319-335

## O TROPO

### DEFINIÇÃO E DESCRIÇÃO

Tropo, no sentido litúrgico-himnológico, é uma designação que, desde o fim da idade média ou um pouco antes, é utilizada para os textos de grande variedade (na poesia e na prosa) escritos com a finalidade de realçar e de adornar um texto litúrgico completo (*Introito, Kyrie, o Glória, graduais, ou outras partes da missa ou do ofício cantado pelo coro*). Estas adições são sempre feitas junto ao texto litúrgico oficial, mas não mudam o seu carácter ou essência; são, algo semelhante a um comentário mais ou menos poético que é tecido no texto litúrgico, dando forma com ele a uma unidade completa. Assim em França e em Inglaterra, em vez do texto litúrgico "Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth" as linhas cantadas eram:

1. *Omnia* ex quo sunt do quo de Sanctus;
2. *Sanctus* , por o omnia do sunt do quem;
3. *Sanctus* , no omnia do sunt do quo; *Dominus Deus Sabaoth* , tibi gloria do sit in saecula.

Um Tropo é uma interpolação num texto litúrgico, ou o realce causado pela interpolação (por introduções, inserções, ou adições). Aqui reside a diferença entre o Tropo e a Sequência ou a Prosa. A sequência é também uma forma de realçar a liturgia, uma inserção entre cantos litúrgicos (o Gradual e o Evangelho); esta é uma interpolação na liturgia, não num texto litúrgico. A sequência é assim uma unidade independente, completa em si mesma; o Tropo, por outro lado, dá forma a uma unidade somente em relação a um texto litúrgico, e quando separado dele é desprovido de significado. Os diversos Tropos são designados a partir do texto a que estão associados: Tropo do *Kyrie*, Tropo do *Gloria*, Tropo do *Agnus Dei*.

Originalmente não existiu uma designação uniforme para aquilo que a que corresponde a ideia e o nome *de Tropus* . Apenas as interpolações do *Introito*, do Ofertório, e da Comunhão foram chamados *Tropi* , e mesmo esses não exclusivamente mas apenas de uma forma predominante; para o Tropo do *Introito* foi chamado frequentemente "Versus in psalmis", o Tropo do Ofertório também "Prosa [ ou prosula ] [ ou ante ] Offerenda". Para todas as interpolações restantes foi usada uma grande variedade de nomes, como "Prosae de Kyrieleison", ou "Versus ad Kyrieleison", designações para os Tropos do Kyrie; "Laudes" ( *Lauda, laus* ), "Gloria cum laudes", "Laudes cum tropis", ou simplesmente "Ad Gloria", para os Tropos do Gloria; "Laudes

ad Sanctus", "Versus super Sanctus", para os Tropos do Sanctus; "Laudes de Agnus Dei", "Prosa ad Agnus Dei", Tropos do Agnus Dei; "Epistola cum Versibus", "Versus super epistolam", Tropos Epistolares (*Epître farcie*); "Verba", ou "Verbata", ou "Prosella", Tropo do Breviário. Não é ainda claro como e quando o nome geral *de Tropus* surgiu exactamente, nem tão pouco qual das diferentes interpolações é a mais antiga, o *Introito*, o *Gloria*, ou o *Kyrie*, ou outro integrante de qualquer parte da missa; por esta razão não é possível saber o porquê das diferentes designações (*Versus, Prosaes, Tropi*, ou *Laudes*).

Pode no entanto afirmar-se que o *Tropus* latino é uma palavra proveniente dos *tropos* gregos. Este era um termo musical, e corporizava uma melodia (*tropos lydios, phrygios* o que correspondia a uma melodia Lídia, de Frígia, ou Dórica), ou no general uma mudança musical, como o *modus* ou *modulus* latino, algo equivalente à modulação na linguagem tonal. É admissível que o nome da melodia compartilhe o nome do texto composto para ela, à semelhança do que se passou com a palavra *Sequentia*. Estabelecendo uma analogia com este raciocínio, é possível pressupor que fosse cantado sobre uma sílaba de um texto litúrgico (por exemplo o *e* do *Kyrie*) um melisma mais longo, e que desse o nome ao *tropus*; além disso, sobre o melisma foi mais tarde escrito um texto, ao qual foi também chamado "*Tropus*". É certo que nos primórdios este melismata tenha existido sobre uma vogal do *Kyrie*, do *Gloria*, do *Sanctus*, e assim sucessivamente; do mesmo modo havia muitos textos que foram produzidos para este melismata, conseqüentemente considerados interpolações. Não é clara a época em que o melismata do *Kyrie*, do *Gloria*, do *Sanctus* (e outros) passaram a ser designados como *Tropi*; apenas se sabe que os textos construídos sobre esse tipo de melisma não foram sempre assim chamados. Pelo contrário, apenas foram designadas originalmente as interpolações das partes específicas da missa que não exibem nenhum melismata longo, como o *Introito* e o *Ofertório*.

## HISTÓRIA E SIGNIFICADO

A origem do Tropo, associada ao *Gradual* (uma vez que o Tropo *Antifonal* é posterior), coincide com a Prosa ou Sequência mais directamente relacionadas; isto significa que a sua história começa algures no século VIII. É no entanto mais difícil afirmar qual das duas formas é a mais antiga, a partir do momento em que a Sequência em si é de uma certa forma um tipo de Tropo. O Tropário de S. Marçal, o mais velho conhecido, de meados do século X (Cod. Parisin., 1240), encerra inúmeros Tropos de *Introito*, *Gradual*, *Ofertório*, e *Comunhão*; pode dizer-se por isso que possui muitos "*Tropi ad Proprium Missarum*". Para além disto contem treze

Tropos de *Gloria*, mas somente dois do *Sanctus*, e nenhum do *Kyrie*. Comparativamente, os Tropários de S. Gall são pobres o que faz duvidar da hipótese que atribui a Tutilo de S. Gall a invenção do Tropo. Parece que este, tal como a Sequência, teve a sua génese em França, onde, a partir do século X gozou de grande popularidade, sendo muito cultivado e divulgado. A partir daí rapidamente foi conhecido em Inglaterra e norte de Itália, e mais tarde ao seu centro e sul, tornando-se difundido em todos estes países, embora menos na Alemanha. Era conhecido desde o século IX, altura em que Tutilo de S. Gall escreveu um número considerável de Tropos. Curiosamente refira-se que, apesar de existir um grande número de Tropos, nenhum poeta possa ser nomeado atingiu distinção ou protagonismo como compositor deste género. No século XIII esta forma literária começou em declínio e sobreviveu quase exclusivamente nos Tropos do *Kyrie*, particularmente em França até aos séculos XV e XVI.

No que respeita aos conteúdos poéticos, com poucas excepções, não são de grande valor. Mas esta produção poética peculiar é mais interessante para o estudo da liturgia, assumindo grande significância no estudo e compreensão do desenvolvimento da música e da poesia. De referir a este propósito que, em vez de inserções curtas no texto litúrgico, como acontecia em diversos versos, várias estâncias inteiras foram inseridas. A componente acessória assumiu contornos de protagonismo, tornando-se na parte principal; o texto litúrgico perdeu importância, e foi relegado para segundo plano. Desta forma os Tropos desenvolveram-se e vieram a dar origem a canções, motetes, ou canções religiosas. Também o carácter dramático, peculiar aos Tropos do *Introito* de Natal e de Páscoa tornou-se mais luxuriante alcançando uma maior perfeição nas passagens dramáticas maiores, na evocação dos mistérios, e em peças de carácter puramente religioso. Os Tropos saíram assim do foro litúrgico e religioso, afastando-se do plano espiritual e vagueando agora no profano, das canções do amor, de jogo e de bebida. Assim, muitos espécimes de poesia posteriores, religiosa e secular, só podem ser inteiramente compreendidos encontrando e compreendendo a sua fonte, o Tropo. A importância de um ponto de vista musical do Tropo e das sequências foi por Walter Howard Frere na sua introdução ao "Tropário de Winchester", onde afirma: "para o músico esta questão é plena de interesse, porque o Tropos representa praticamente a súpula do avanço musical entre os séculos IX e XII... Todos os novos desenvolvimentos na composição musical, não foram incorporados na tradição e prática dos livros de canto chão em uso na época, sendo agrupados para dar forma a uma colecção musical independente e suplementar aos livros oficiais; e isto é exactamente o que um Tropario é "(cit. op., vi) do p..

## OS DIVERSOS TIPOS DE TROPOS: *TROPI GRADUALES* E *TROPI ANTIPHONALES*

Na base dos dois livros de coro para a missa e o Breviário (o Gradual e o Antifonal), os Tropos estão também divididos em duas grandes classes: "Tropi Graduales" e "Tropi Antiphonales," ou seja, Tropos de partes específicas da missa e do Breviário. O últimos são posteriores e limitados principalmente às interpolações do Responsório após as Lições, e são quase exclusivamente inserções numa das suas palavras conclusivas. A sua estrutura global assemelha-se muito à das seqüências da primeira fase, sobre as quais foram construídos sendo usados mais tarde como seqüências independentes. Este é o caso do Tropo mais antigo do Breviário da Virgem Abençoada, que é construído sobre a penúltima palavra, *inviolata*, do Responsório da Assumpção: "*Gaude Maria virgo. . . et post partum inviolata permansisti*". A sílaba *la* de *inviolata* é construída sobre um melisma longo, tendo sido composto para ele o seguinte texto em França nos finais do século X:

- 1a. Invio-lata integra et casta es, Maria,
- 1b. Quae es effecta fulgida regis porta.
- 2a. O mater alma Christi carissima,
- 2b. Suscipe pia laudum precamina
- 3a. Nostra ut pura pectora sint et corpora.
- 3b. Quae nunc flagitant devota corda et ora,
- 4a. Tu da per precata dulcisona,
- 4b. Nobis perpetua frui vita,
5. O benigna, quae sola *inviolata permansisti*.

O "Tropi Graduales" é dividido em duas classes, designadas como "*Tropi ad Ordinarium Missae*" (agrupando os texto inalterados da missa, isto é, o *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ite missa est*) e em "*Tropi ad Proprium Missarum*" (compreendendo as partes do texto que mudam de acordo com a festa respectiva: *Introito*, *Lição*, *Gradual*, *Ofertório*, e *Comunhão*). Os Tropos desta última classe diferem da anterior também na sua estrutura externa e estavam mais difundidos, podendo talvez mesmo reivindicar ser o mais velho e o mais original. No entanto desapareceu relativamente cedo, visto que o "*Tropi ad Ordinarium Missae*" manteve ainda o seu lugar na liturgia por um tempo considerável.

## O STABAT MATER DOLOROSA

### ORIGEM DO TEXTO

O texto do *Stabat Mater Dolorosa* é uma sequência litúrgica rimada segundo a qual "...*uma espada trespassa a alma de Maria, Mãe de Jesus...*" (Lucas, 2.35)<sup>50</sup>. Conhecido desde o século XIII, a sua estrutura assenta em dez estrofes de dois tercetos cada, com uma métrica do tipo dimétrica trocaica, uma cadência silábica de 8 / 8 / 7 sílabas e uma rima do tipo aab ccb. Esta sequência nasce da necessidade de criar uma mnemónica para facilitar a execução do melisma do *Aleluia*. A sequência atravessa assim três momentos do seu desenvolvimento e afirmação como género autónomo: numa primeira fase traduz-se no improvisado de um pequeno texto ainda em prosa, que serve apenas para facilitar a realização do melisma; posteriormente este pequeno texto desenvolve-se, autonomiza-se e surge já com carácter poético e integrado na sequência; finalmente transforma-se em poema rimado com uma estrutura e personalidade próprias.

Giorgio Stella, Chanceler de Génova (?-1420) refere a sua utilização como tal<sup>51</sup>. nos "*Annales Genuenses*", bem como o seu uso pelos *Flagelantes* em 1388. Na Provença, em 1399, o *Albati*, ou *Bianchi*, cantava-o durante as procissões que aí se realizavam durante nove dias. Esta sequência surge no âmbito da devoção Franciscana a Cristo crucificado e encontra-se em vários missais do século XV. A melodia de cantochão associada a esta sequência<sup>52</sup> é referida como pertencente a esta época, pese embora alguns dos seus elementos melódicos estarem presentes noutras sequências anteriores. O Concílio de Trento (1543-1563) não permitiu a inclusão de alguns destes textos poéticos medievais no Missal e Breviário Romano,

---

<sup>50</sup> Este texto está baseado na devoção à Virgem baseada nas sagradas Escrituras, onde o Evangelho segundo São Lucas relata a profecia de Simeão durante a sua Purificação, quarenta dias depois de depois do nascimento de Cristo, na qual profetizou que uma espada se cravaria na alma da Mãe do Menino. Esta imagem, que traduz o quadro descrito no Stabat Mater Dolorosa, seria mais tarde imaginado e pintado sob a forma de sete punhais cravados. Este poema faz parte do Próprio da Missa da Senhora das Dores, cujos versos reflectem de vários modos, com citações evangélicas ou devocionais o sofrimento da Mãe de Jesus ao Vê-lo na Cruz. Esta missa, "...*celebrada já no século XVII com grande solenidade pelos servitas, a festa das Sete Dores de Maria só em 1817 foi estendida à Igreja universal, em memória dos sofrimentos que a Santa Igreja padecera na pessoa do Pontífice exilado e detido e depois restituído à liberdade por intercessão da Senhora.*"

*Pio X elevou-a em 1908 à categoria de 2ª classe e em 1912 fixou-a a 15 de Setembro, oitava da Natividade. Assim como a festa das Sete Dores no Tempo da Paixão nos lembra a parte que Maria teve no sacrifício de Jesus, esta no Tempo depois de Pentecostes diz-nos da compaixão que a Mãe do Salvador sente para com a Igreja, esposa de Jesus e com Ele crucificada, e cuja devoção às dores de Maria aumenta nos tempos calamitosos que atravessa.*" (in Missal quotidiano e vespertal, Bruges, 1951, p. 1605)

<sup>51</sup> Cada estrofe é constituída por dois versos de oito sílabas e um de sete: Sta-bat Ma-ter do-lo-ro-sa (8-a) ju-xta cru-cem la-cri-mo-sa (8-a) dum pen-de-bat Fi-li-us (7-b)

<sup>52</sup> Liber Usualis, p. 1634 v.)

pelo que o *Stabat Mater Dolorosa* integrava apenas a Festa das Sete Dores da Bem-Aventurada Virgem Maria, celebrada a 15 de Setembro. A inclusão na liturgia de Sexta Feira da Paixão (após o primeiro domingo *da Paixão*), veio a acontecer apenas em 1727 pelo Papa Bento XIII (1724–1730), passando a integrar assim as duas festas do calendário litúrgico. A inclusão do *Stabat Mater* como parte integrante do ofício de Sexta Feira "...é aparentemente uma prática pós-Tridentina, e surge dividida no Breviário Romano da seguinte forma: "*Stabat Mater*" (*Vésperas*), "*Sancta Mater, istud agas*" (*Matinas*), e *Virgo virginum praeclara* (*Laudes*)"<sup>53</sup>.

## AUTORIA DO TEXTO

A autoria do poema é atribuída a vários autores: São Gregório Magno (±540-604), São Bernardo (±1090-1153), o Papa Inocêncio III (1161-1216)<sup>54</sup>, São Boaventura (?-1274), Jacopo da Todi (1230-1306)<sup>55</sup>, Papa João XXII (1244-1334), Papa Gregório XI (1330-1378). O Papa Bento XIV (1675–1758) afirma ser Inocêncio III o autor desta sequência; Mone (1796-1871) nos seus escritos e Hurter (1787-1865) na sua obra "*A vida de Inocêncio III*" são da mesma opinião. No entanto, o Papa Inocêncio III e Jacopo da Todi são os mais prováveis autores do *Stabat Mater Dolorosa*<sup>56</sup>, com particular destaque para este último. É conhecida a referência a um manuscrito conhecido e datado do século XIV que contem poemas de Jacopo da Todi onde se inclui o *Stabat Mater*<sup>57</sup>. Este facto suporta a hipótese que afirma ser o monge franciscano o autor do texto. Os seus opositores, por seu lado, afirmam que esta não é uma base satisfatória, pois os poemas de Jacopo da Todi estão escritos no dialecto tipicamente umbriano, e apenas por essa razão atingiram popularidade e aceitação; ao invés, os hinos por si escritos em latim, e cuja autoria lhe é atribuída, são na realidade cópias por ele manuscritas

---

<sup>53</sup> Caldwell/Boyd (New Grove)

<sup>54</sup> Um dos mais importantes Papas da Idade Média. Embora conhecido como aquele que preservou a independência da Igreja face às regras vigentes na época, foi também um homem piedoso bem como um pregador e escritor de excepção.

<sup>55</sup> Jacopo da Todi (Jacobus de Benedictis, Jacopus de Tuderto, Giacomone de Bednedetti) nasceu na povoação italiana de Todi entre 1228 e 1236 e morreu em Collazzone a 25 de Dezembro de 1306. Poeta, estudou direito em Bolonha e casou em 1267. Após a morte da sua jovem mulher abandonou a sua profissão e ingressou em 1278 na ordem dos Franciscanos, tendo vivido durante dez anos como pedinte na maior pobreza, adoptando a regra mais rigorosa, despida de tudo, no cumprimento da tradição ancestral da ordem. Em 1298 foi mandado encarcerar pelo Papa Bonifácio VIII durante cinco anos. Durante este tempo tornou-se conhecido pelas suas obras de poesia e hinos religiosos dos quais se destacam 92 *Laude*, embora tenha escrito obras em prosa, bem como o texto *Stabat Mater Dolorosa* que deu origem à sequência com o mesmo nome. A partir de 1303 e até à sua morte viveu como eremita perto de Orvieto.

<sup>56</sup> The Catholic Encyclopedia, Vol. XIV, New York, 1912

<sup>57</sup> JULIAN, *Dictionary of Hymnology* (2ª edição), Londres, 1907

de textos já existentes. Existe no entanto uma confluência de opinião no que respeita ao contexto em que este poema surge: parece ter origem Franciscana e remontar ao século XIII.

## TRATAMENTO MUSICAL DO TEXTO AO LONGO DA HISTÓRIA

O carácter lírico que o *Stabat Mater* Dolorosa encerra motivou o seu tratamento musical para além do Canto Chão. Josquin des Prés (±1450 - 1521) tratou-o de uma forma bastante elaborada, enfatizando a exploração contrapontística. É uma obra representativa dos seus últimos vinte anos de produção musical<sup>58</sup>, onde revela a sua mestria no domínio das técnicas de escrita renascentistas, as quais se encontram subordinadas a critérios de ordem formal, complementados com uma riqueza e densidade motívica digna de menção. A construção da obra é baseada na canção de Binchois<sup>59</sup> (±1400 - 1460) *Comme femme desconfortée*, embora o tema original seja apresentado com a duração das figuras quadriplicada. Contrastando com este procedimento as vozes restantes apresentam a essência da escrita de Josquin, tendo a mínima como figura de base e suportado por um discurso e ritmo de carácter declamatório. O *Stabat Mater* foi utilizado também no século XV (ainda que com algumas alterações) como antífona votiva por alguns compositores ingleses, destacando-se de entre eles John Browne, Thomas Cornish, Richard Davy e Robert Hunt. As obras dos três primeiros referidos estão patentes no *Eaton Choir Book*<sup>60</sup>. Palestrina (±1525-1594) compôs um *Stabat Mater* a oito partes<sup>61</sup>, onde ressalta a utilização subtil de várias texturas, designadamente uma estrutura vocal sob a forma de duplo coro.

---

<sup>58</sup> Esta é uma obra representativa do período que coincide com o seu regresso à terra natal, Condé-sur-l'Escaut, Valenciennes, após ter permanecido na corte de Ferrara até 1503.

<sup>59</sup> ± 1400, Mons, Bélgica; 20 de Setembro de 1460 Soignies, Bélgica. Compositor e organista. A partir de 1430 trabalhou na corte de Borgonha. É conhecido pelas suas canções seculares que expressam uma doce melancolia. É reconhecido pela sua escrita polifónica no seu *Te Deum*. Juntamente com Dunstable e Dufay pertence à escola de Borgonha.

<sup>60</sup> Biblioteca de Eaton, Windsor, 178 ("*Eaton ChoirBook*"), iv+126+iv.(1490-1502).- manuscrito contendo uma colectânea de música sacra para coro, transcrita entre 1490 e 1502 para uso do Eaton College. É um dos três mais importantes e representativos da música sacra em latim inglesa entre 1490 e 1530, juntamente com o Lambeth Choirbook (Londres, Biblioteca do Lambeth Palace - transcrito ao longo da década de 20) e o Caius Choirbook (Cambridge, Biblioteca da Universidade - transcrito no final da década de 20). O Eaton Choirbook é composto por 93 peças em notação mensural preta com coloração vermelha para as semínimas e fusas. As obras integrantes estão listadas no índice original, das quais 29 desapareceram e outras estão incompletas. Esta colectânea inclui 9 Magnificat, 1 Paixão e 54 motetes de John Browne (10), Richard Davy (9), Lambe (8), Richard Wilkinson (7), Cornish (5), Horwood (4), Fairfax (2), Fawkyner (2), Hochin (2), Kellyk (2), Turges (2), Banastre, Brygeman, Hacomplaynt, Hampton, Holyborne, Hygons, Nesbet, Sturton, Sutton, Sygar e William de Stafford. Baldwin, Dunstable e Mychelson surgem referenciados no índice, mas as suas obras desapareceram.

<sup>61</sup> Embora o catálogo Haberl refira 3 *Stabat Mater* atribuídos a Palestrina (2 a 8 vozes e 1 a 12 vozes), apenas um dos exemplares a 8 vozes pode ser-lhe atribuído (Caldwell/Boyd - New Grove)

No século XVII o *stilo antico*<sup>62</sup> exerceu a sua influência na música da época, o que veio a acontecer até ao século XVIII, particularmente em Itália. Pergolesi (1710-1736) compôs o seu *Stabat Mater*<sup>63</sup> para vozes femininas (soprano e alto), utilizando uma estrutura instrumental semelhante àquela que Alessandro Scarlatti (1660-1725). Adoptou para o seu<sup>64</sup>, e igualmente influenciada pela cantata secular, bem como pelo dueto de câmara. Embora semelhantes na forma, a obra de Pergolesi revela maior domínio e riqueza nas áreas da capo (com alguma extensão, mas sem perderem a estrita relação e intimidade com o texto). Alessandro Scarlatti, por outro lado, concebeu um obra com uma estrutura mais elaborada, dividida em 18 secções, das quais 5 são duetos. Pergolesi e Vivaldi centram o discurso instrumental nas cordas, as quais são suportadas pelo contínuo (comum a todos); A. Scarlatti suplanta a ausência de cordas criando o *divisi* entre as diferentes vozes; seu filho Domenico por seu lado, desenvolve a estrutura proposta pelo seu pai e pelos seus antecessores, propondo uma estrutura vocal que assenta na divisão das vozes mistas (ao contrário das obras dos compositores anteriores que apenas escreveram para vozes femininas)<sup>65</sup>, onde sobressai o contraste entre trechos corais e árias solistas e duetos, prática comum no século XVIII. José Maurício, por seu turno, estrutura o discurso tendo como base o quarteto de cordas, utiliza o coro em alternância com momentos solistas (tal como Pergolesi), e acrescenta outros instrumentos como as flautas, o fagote, as trompetes e as trompas.

Ao contrário da escola Italiana, o *Stabat Mater* não assumiu contornos de grande protagonismo na música sacra vienense do século XVIII. Mozart (1756-1791) escreveu um esboço inicial em 1766 (K33c), mas perdeu-se; Haydn compôs o seu em 1773, mas não pode ser considerado um exemplo representativo da sua melhor criação. Schubert apresentou a sua versão em 1815 (D175), mas utilizou apenas as 12 primeiras linhas do texto, não lhe concedendo portanto a estruturação formal que ele encerra.

No século XIX o tratamento musical do *Stabat Mater* assumiu um carácter eminentemente de concerto. Rossini concebeu em 1841 uma versão que alterna passagens de carácter coral com árias de carácter operático, as quais muitas vezes se alheiam claramente do conteúdo e significado do texto que as serve. A estreia desta obra, refira-se, teve lugar não numa igreja, mas antes numa conceituada sala de concertos da época, concretamente a *Salle Ventadour*,

---

<sup>62</sup> *stilo antico* - termo associado à música sacra posterior a 1600 escrita ao estilo de Palestrina. Foi uma das características do período Barroco a antítese entre *antico* e *moderno*, quer no estilo musical, quer na postura da igreja e da sociedade do século XVII. Esta é, de uma certa forma, uma maneira de diferenciar as características existentes entre a música sacra (*da capella - stilo antico*) e a música secular (*da concerto - stilo moderno*)

<sup>63</sup> Violino I, II, Viola, Soprano Solo, Alto Solo, Violoncelo, Contrabaixo e Orgão.

<sup>64</sup> Soprano, alto, violino I e II e contínuo

<sup>65</sup> Soprano I, II, III e IV; Alto I e II; tenor I e II; Baixo I e II; contínuo. O *Stabat Mater* de Domenico Scarlatti foi composto provavelmente entre 1715 e 1719, durante a sua regência da Capela Giulia, em Roma.

em Paris (1842), sendo recebida com enorme entusiasmo pela crítica de então. Dvorák (1841-1904) concebeu e expandiu o seu *Stabat Mater* à proporção de uma oratória, criando assim uma nova abordagem do texto e sua relação com a música, em vez da utilização até aqui feita da repetição de excertos, bem como o recurso sistemático e persistente a tempos lentos. Liszt (1811-1886) incluiu o *Stabat Mater* na sua oratória *Christus* (1862-66), na qual opta pelo uso parcial da melodia de cantochão, ouvida no início e por diversas vezes ao longo da obra. Recorrendo a uma orquestra de grande dimensão, é frequente o contraste entre passagens de grande efeito e outras de carácter austero e de pequena dimensão sonora. Esta é uma das referências do século XIX no que respeita ao tratamento musical deste texto, juntamente com o de Verdi (1813-1901), publicado como a segunda das suas *Quattro pezzi sacri*, obra onde se inclui um *Te Deum* (1895-97). Nesta composição o compositor reflecte o seu conhecimento e estudo da obra de Palestrina, a qual o influencia na fase final da sua produção musical. O *Requiem*, *Ave Maria*, *Pater Noster* (1880), *Laudi alla Vergine Maria* (composta entre *Otello* e *Falstaff*), reflectem esta realidade, pese embora toda a prática e estilo associados à sua produção operática. O *Stabat Mater* de Verdi e o de Zoltán Kodály (1882-1967) são dos mais pequenos dos escritos entre os finais do século XIX e o meados do século XX, no que foram seguidos por diversos compositores: Karol Szymanowsky (1882-1937), composto entre 1925 e 1926, Lennox Berkeley (1903-1989) em 1947, Poulenc (1899-1963) em 1950, e Penderecky (1933- ) em 1962<sup>66</sup>

Muitos investigadores debruçaram-se sobre a problemática associada à poesia latina de carácter litúrgico. Católicos e protestantes partilham o seu interesse nesta questão, quer pela vivacidade que os textos encerram, pela admiração nutrida pelo seu *pathos*, pela devoção, fervor, beleza, bem como pela combinação entre um ritmo simples da palavra e uma rima dupla elaborada e com carácter estânico. Philip Schaff (1819-1893) afirma na sua obra *Literatura e Poesia* o seguinte: "...o segredo da força que "*Mater Dolorosa*" encerra reside na intensidade do sentimento com o qual o poeta se identifica a si próprio, bem como na suave e lamuriosa melodia do seu ritmo e rima latinos, e que, por isso, não podem ser traduzidos para nenhuma outra língua."

---

<sup>66</sup> Esta obra foi escrita para três coros *a capela* e usa apenas 6 das vinte estâncias do texto original, tendo sido posteriormente incluído pelo compositor na sua Paixão segundo São Lucas.

## OUTRAS FORMAS DE CONTRAFACÇÃO LITERÁRIA

São conhecidos outros textos com uma semelhança digna de menção: *Stabat Mater Speciosa*, *Stabat Juxta Christi Crucem* e *Stabat Virgo Mater Christi*. O primeiro destes textos é uma contrafacção do *Stabat Mater Dolorosa* no que concerne à estrutura literária (e com vários pontos de semelhança estrófica), retratando no entanto o quadro da Natividade do Senhor<sup>67</sup>; o segundo remonta a 1360, e surge sob a forma de sequência<sup>68</sup>; o terceiro é um poema de origem desconhecida.

Será o *Stabat Mater Speciosa* uma consequência directa do *Dolorosa*? Pertencerão ao mesmo autor? Terão sido feitos em simultâneo? Eis as questões que dividem os investigadores ao longo dos séculos. Uma edição de poemas de Jacopo da Todi publicada em Brescia em 1495 apresenta as duas formas: o *Stabat Mater Dolorosa* e o *Stabat Mater Speciosa*. No entanto, o segundo foi ignorado até que A. F. Ozanam<sup>69</sup> os transcreveu a partir de um manuscrito datado do século XV<sup>70</sup> para a sua obra<sup>71</sup>. De facto, este investigador pressupôs que Jacopo da Todi escreveu os dois *Stabat Mater* ao mesmo tempo, afirmando inclusivé "...este trabalho incomparável seria suficiente para justificar a glória de Jacopo...".<sup>72</sup> O autor confessa inclusive não ter observado o *Speciosa*, nem sequer tentou a sua tradução em verso, pelo que apresentou os dois textos em prosa, justificando: "...sinto que me escapa o intraduzível charme da linguagem, da melodia e da raridade antiga...". Neale<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> "...o primeiro destes é uma imitação do Stabat Mater Dolorosa associado ao Natal..." (Caldwell, Boyd) in <http://www.grovemusic.com>

<sup>68</sup> Este texto encontra-se no Tropário de Dublin (± 1360) - contém tropos e diversos textos e música em notação quadrada em 4 linhas vermelhas (141 folhas, 30x4x18 cm) Biblioteca da Universidade de Cambridge (0360, GB-Cu add. 710; o facsimile desta obra está publicado no *Monumenta Musicae Sacrae*, iv, Rouen, 1970).

<sup>69</sup> Ozanam, Antoine Frederic (Milão 23 de Abril de 1813; Marselha, 8 de Setembro de 1853,) Historiador, advogado e académico; fundador da Sociedade de São Vicente de Paulo. Autor de vários estudos e livros sobre direito, literatura, história e doutrina social. Principais obras: "*Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle*" (1845), "*Les Poètes franciscains en Italie au XIIIe siècle*" (1852) e "*La Civilisation chrétienne chez les Francs*" (1849). Defendeu com veemência a extensão da caridade e da postura social da Igreja aos não católicos, bem como a participação dos católicos na evolução democrática. Impulsionador da reforma da doutrina social da Igreja da época, os seus escritos e discursos sobre esta matéria vieram a ter oposição na encíclica *Rerum Novarum* do Papa Leão XIII (1891). O processo de beatificação de Ozanam foi apresentado em 1923.

<sup>70</sup> "*Poètes Franciscains en Italie au Treizième siècle*", Paris, 1852, Bibliothèque National

<sup>71</sup> idem

<sup>72</sup> ibidem

<sup>73</sup> JOHN MASON NEALE - (Londres, 1818 - 1866) Clérigo, académico e tradutor. Estudou em Cambridge e foi ordenado sacerdote em 1842. Foi nomeado pároco, mas o seu estado de saúde débil, que o acompanhou ao longo de toda a sua vida, não lhe permitiu assumir tais funções. Em 1846 foi nomeado director do Sackville College, cargo que desempenhou até falecer a 7 de Agosto de 1866. Esta instituição, ao contrário daquilo que o nome possa fazer supor, não era um estabelecimento de ensino, mas antes um organismo que se dedicava à caridade e ao recolhimento de mendigos e pobres sem abrigo. Em 1854 Neale co-fundou a congregação de religiosas de Santa Margarida, uma ordem da Igreja Anglicana de religiosas dedicadas ao cuidado dos doentes. Destacou-se pela difusão e prática de ideias consideradas próximas do catolicismo romano, pelo que foi ostracizado pela estrutura anglicana, que o considerou um agente subversor do Vaticano dentro da comunidade. Por estas razões,

traduziu o *Speciosa* para língua inglesa em 1866, tendo atribuído a sua autoria a Jacopo de Todi. Schaff por seu turno discorda e afirma: "...isto é improvável. Dificilmente um poeta escreveria uma paródia a um poema seu." Fazendo notar as falhas de estilo que o *Speciosa* apresenta, Neale afirma ser este "...um trabalho de aprendiz, tentando praticar a arte do verso latino com vista à criação da obra prima que é a *Dolorosa*."<sup>74</sup> Schaff riposta, contrapondo que "...a obra prima (*Dolorosa*) não o é na realidade, uma vez que a frase inicial é associada à vulgata latina..." "...com referência a *Maria na Cruz (Juxta Crucem lacrimosa)*, mas não no berço..." (*Juxta foenum gaudiosa*), bem como na sexta linha do *Dolorosa* "...*Pertransivit gladius...*" poderá ter sugerido a linha equivalente no *Speciosa* "...*Pertransivit jubilus...*" mas não a recíproca."<sup>75</sup> Os estudos efectuados e os diversos autores consultados a este respeito permitem concluir que não existe uma génese coincidente dos dois poemas. "Existe apenas uma semelhança de forma e de construção frásica, evidenciando porém uma antítese temática, pelo que a simplicidade e aspereza do *Speciosa* podem justificar-se através da falta de cuidado de alguns copistas."<sup>76</sup>

---

foi contestado em Inglaterra, tendo realizado o seu doutoramento nos Estados Unidos, em Trinity College, Hartford, Connecticut. Tornou-se conhecido pelo seu trabalho de tradutor, designadamente das liturgias orientais, bem como o estudo e comentário dos Salmos. Escreveu e traduziu hinos, particularmente os que remontam à tradição medieval.

<sup>74</sup> In *The Catholic Encyclopedia*, Volume XIV, ed. electrónica, Nova Iorque, 2003. (<http://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm>)

<sup>75</sup> idem

<sup>76</sup> ibidem

## CRONOLOGIA POR COMPOSITORES

Este é apenas um subsídio para uma resenha cronológica das composições escritas ao tendo como base o texto (na íntegra ou fragmentos) do *Stabat Mater Dolorosa*. Não pretende ser uma enumeração exaustiva, mas antes uma demonstração da importância que esta obra assumiu ao longo dos séculos nas mais variadas latitudes. É notória e digna de referência a maior importância que lhe foi votada pelos compositores latinos em geral, e dos italianos em particular.

Alemanha (11), Áustria (2), Bélgica (3), Brasil (2), Camarões (1), Canadá (2), Dinamarca (4), Eslováquia (2), Espanha (9), Estados Unidos (6) Estónia (2), Flandres/Países Baixos (3), Finlândia (4), França (14), Hungria (4), Inglaterra (7), Irlanda (1), Itália (37), Japão (1), Lituânia (2), Luxemburgo (1), Malta (1), Noruega (1), Polónia (7), Portugal (7), Roménia (2), Rússia (1), Sérvia (4), Suíça (2),

- \* 1490 - John Browne, Richard Davy (Inglaterra)
- \* 1500 - Alonso de Alba (Espanha), Franchino Gaffori (Itália), Josquin Desprez (Bélgica), Pedro do Porto (Portugal), William Cornysh (Inglaterra),
- \* 1570 - António Carreira (Portugal), Giovanni Maria Nanini (Itália)
- \* 1585 - Orlando di Lasso (Bélgica)
- \* 1588 - Iacobus Regnart (Países Baixos)
- \* 1590 - Giovanni Pierluigi Palestrina (Itália)
- \* 1600 - Sebastian de Vivanco (Espanha)
- \* 1614 - Antonio Coma (Itália)
- \* 1638 - Giovanni Felice Sances (Itália)
- \* 1640 - Juan Gutiérrez de Padilla (Espanha)
- \* 1660 - Giovanni Salvatore (Itália)
- \* 1666 - Alessandro Della Ciaia (Itália)
- \* 1670 - Marc Antoine Charpentier (França)
- \* 1680 - Marc Antoine Charpentier (França)
- \* 1685 - Nicholas Lebègue (França)
- \* 1700 - Antonio Caldara, Pietro Antonio Fiocco (Itália)
- \* 1702 - Sébastien de Brossard (França)
- \* 1707 - Agostino Steffani, Emanuele d'Astorga (Itália)

- \* 1710 - Alessandro Scarlatti, Antonio Bononcini (Itália)
- \* 1715 - Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti (Itália)
- \* 1725 - Antonio Caldara (Itália)
- \* 1736 - Giovanni Batista Pergolesi (Itália)
- \* 1740 - João Rodrigues Esteves (Portugal)
- \* 1748 - Johann Sebastian Bach (Alemanha)
- \* 1750 - Francesco Ferdinando Arbesser, Frantisek Tuma (Czechia), Giovanni Benedetto Platti (-), Girolamo Abos (Malta), Johann Zach (Alemanha), Tommaso Traetta (Itália)
- \* 1764 - Giovanni Gualberto Brunetti (Itália)
- \* 1765 - Florian Leopold Gassmann (Czechia)
- \* 1766 - Kurfürst Maximilian III. Joseph (Alemanha)
- \* 1767 - Joseph Haydn (Áustria)
- \* 1770 - Andrea Luchesi (Itália)
- \* 1775 - Antonio Soler (Espanha), Fedele Fenaroli (Itália), Francesco Saverio Giaj (Itália), Johann Baptiste Vanhal (Czechia)
- \* 1780 - Francesco Pasquale Ricci (Itália)
- \* 1781 - Franz Christoph Neubauer (Alemanha), **José Maurício (Portugal)**, Luigi Boccherini (Itália)
- \* 1783 - Franz Ignaz Beck (Alemanha)
- \* 1785 - Paquale Cafaro (Itália)
- \* 1791 - Meingosus Gaelle (Alemanha)
- \* 1792 - José Joaquim dos Santos (Portugal)
- \* **1796 – José Maurício (Portugal)**
- \* 1800 - Giuseppe Gazzaniga, Luigi Boccherini (Itália)
- \* 1803 - Giovanni Simone Mayr (Alemanha)
- \* 1810 - Giovanni Paisiello (Itália)
- \* 1815 - Franz Schubert (Áustria)
- \* 1816 - Franz Schubert (Áustria)
- \* 1820 - João de Deus de Castro Lobo (Brasil)
- \* 1825 - Juan Crisóstomo de Arriaga (Espanha)
- \* 1837 - Gioacchino Rossini (Itália), Nicolás Ledesma (Espanha)
- \* 1849 - Peter Cornelius (Alemanha)
- \* 1850 - Dom Fonteannes (França)

- \* 1851 - Joaquim Casimiro Júnior (Portugal)
- \* 1865 - Saverio Mercadante (Itália)
- \* 1866 - Franz Liszt (Alemanha)
- \* 1871 - Felipe Gorriti (Espanha)
- \* 1875 - Théodore Gouvy (França)
- \* 1884 - Alexandre Guilmant (França)
- \* 1885 - Camillo de Nardis (França)
- \* 1877 - Antonin Dvorak (Czechia)
- \* 1890 - Joseph Gabriel Rheinberger (Alemanha)
- \* 1896 - Alphons Johannes Maria Diepenbrock (Holanda), Giuseppe Verdi (Itália)
- \* 1898 - Zoltán Kodály (Hungria)
- \* 1904 - Lorenzo Perosi (Itália)
- \* 1906 - Charles Villiers Stanford (Irlanda)
- \* 1919 - Toivo Kuula (Finlândia)
- \* 1926 - Karol Szymanowski (Polónia)
- \* 1931 - Virgil Thomson (EUA)
- \* 1949 - José Antonio de Donostia (Espanha)
- \* 1950 - Francis Poulenc (França)
- \* 1960 - Jacques Berthier (França)
- \* 1962 - Krzysztof Penderecki (Polónia)
- \* 1965 - Herbert Howells (Inglaterra)
- \* 1967 - Frank Martin (Suíça)
- \* 1970 - Roger Calmel (França)
- \* 1974 - Poul Ruders (Dinamarca)
- \* 1975 - Ennio Morriconi (Itália)
- \* 1978 - János Vajda (Hungria)
- \* 1984 - József Karai (Hungria), Pietro Allori (Itália)
- \* 1985 - Arvo Pärt (Estónia)
- \* 1986 - Knut Nystedt (Noruega)
- \* 1987 - Somei Satoh (Japão)
- \* 1988 - Amaral Vieira (Brasil), Kamillo Lendvay (Hungria), Peter Zagar (Eslováquia),  
Piet Swerts (Bélgica), Urmas Sisask (Estónia)
- \* 1989 - Amaral Vieira (Brasil), Ermano Maggini (Suíça), Ivan Parik (Eslováquia)
- \* 1990 - Vytautas Barkauskas (Lituânia)

- \* 1991 - Kamillo Lendvay (Hungria), Yuri Kasparov (Rússia)
- \* 1992 - Humphrey Clucas (Inglaterra)
- \* 1994 - Pawel Lukaszewski (Polónia)
- \* 1994 - Brian Schober (EUA), Felicia Donceanu (Roménia), Francis Bebey (Camarões),  
Jan Erik Hansen (Dinamarca)
- \* 1995 - Anna Ignatowicz (Polónia), Bronius Kutavicius (Lituânia), Györgi Orbán  
(Roménia), Pietro Arcangeli (Itália), Ramona Luengen (Canadá)
- \* 1996 - Thierry Bara (França), Philippe Leduc (Canadá), Marcin M. Wierzbicki (Polónia)
- \* 1998 - Frank Ferko (EUA), Jaakko Mäntyjärvi (Finlândia), James Patten (Inglaterra),  
Javier Busto (Espanha), Marek Sewen (Polónia), Nicola Piovani (Itália), Sami  
Klemola (Finlândia)
- \* 1999 - Erkki Raiski (Finlândia), Fausto Farroni (Itália), Giorgio Lanzani (Itália)
- \* 2000 - Aaron Garber (EUA), Arjan van Dijk (Holanda), Piotr Zychowicz (Polónia),  
Wolfgang Rihm (Alemanha)
- \* 2001 - Brian Blyth Daubney (Inglaterra), William Copper (EUA), Pierre Thilloz  
(França), Serge Mühle (Luxemburgo)
- \* 2002 - Thomas Oboe Lee (EUA)

## ANÁLISE DO TEXTO

A métrica deste poema é do tipo trocaica dimétrica e a sua rima do tipo *a a b*. Cada terceto é constituído por um conjunto de sílabas que se sucedem de uma forma alternada entre longa e breve: oito nos seus dois primeiros versos (*a*), sete no terceiro (*b*), respectivamente. Esta ordem repete-se nos três versos finais da estrofe (*c c b*). A rima dos dois primeiros versos é comum, alterando-se nos quarto e quinto. O terceiro e o sexto versos apresentam igual terminação:

<b>1<sup>o</sup></b>	<b>t a</b>	Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa
	<b>e</b>	— U — U — U — U
<b>r</b>	<b>c a</b>	ju - xta cru - cem la - cri - mo - sa
	<b>e</b>	— U — U — U — U
<b>t</b>	<b>o b</b>	dum pen - de - bat Fi - li - us
		— U — U — U —
<b>2<sup>o</sup></b>	<b>t c</b>	cu - jus a - ni - mam ge - men - tem,
	<b>e</b>	— U — U — U — U
<b>r</b>	<b>c c</b>	con - tris - ta - tam et do - len - tem
	<b>e</b>	— U — U — U — U
<b>t</b>	<b>o b</b>	per - tran - si - vit gla - di - us.
		— U — U — U —

Este critério de organização mantém-se constante ao longo de todo o poema. A este propósito diz o Professor Blume<sup>77</sup>: "O poema é uma descrição quase literal da crucificação de Jesus segundo o Evangelho segundo São João (19, 25): *Stabat juxta crucem Mater eius...*"<sup>78</sup>. E adianta: "...O texto pode ser estruturado em duas partes: a - estrofes I a IV: prelúdio e

<sup>77</sup> BLUME, Jürgen - *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*. Munique 1992. Musikverlag Emil Katzwichler, , 2 volumes

<sup>78</sup> Idem, p.20

quadro descritivo da situação; b - estrofes V a X: conjunto de preces a Maria.”<sup>79</sup> As duas primeiras estrofes constituem uma descrição do quadro, fazendo uma alusão à profecia de Simeão: “...*cuja alma, gemente, entristecida e dolorida fora trespassada por uma espada...*” (Lucas, II, 35). A terceira estrofe contém questões retóricas, justificadas logo em seguida, e que traduzem “...uma justificação emocional do mistério de Cristo que encarna e morre na Cruz expiando a culpa do seu próprio povo. O sofrimento de Cristo e Maria traduzem a essência da alma Franciscana, que sofre com Cristo e com Ele quer morrer”.<sup>80</sup> Neste momento o texto faz uma referência à morte de Cristo. Por consequência, o tratamento musical do texto reforça esta imagem. Esta poderá ser a razão pela qual este verso é cantado na obra de Maurício pelo coro em pianíssimo, apenas acompanhado pelo contínuo.

A partir da estrofe V, e como corolário do verso anterior, é invocado o sofrimento de Maria para que ele se estenda à Cristandade e esta possa assim sofrer em comunhão com a Virgem. Todo este conjunto de preces traduz uma necessidade de expiar os pecados do mundo que Blume apelida de “...*um conjunto de formulações ardentes e o acentuar de uma espiritualidade assente num masoquismo sublimado.*”<sup>81</sup> Este aspecto é reforçado pela opinião de E. Fromm (1900-1980): “...*do ponto vista psicológico, o mecanismo de idolatria passa por uma componente masoquista. O poder deste mecanismo assenta na aceitação da condição de inferioridade por parte da pessoa que adora relativamente à entidade (divina ou não) adorada. A divindade é tudo, eu não sou nada sozinho; mas, ao partilhar o seu sofrimento, tornar-me-ei parte integrante da divindade, partilharei a sua dimensão, o seu poder e a sua segurança.*”<sup>82</sup>

Esta forma de pensar e viver a espiritualidade cristã toma forma a partir da idade média, como refere J. M. Cardoso<sup>83</sup>: “... *é sobretudo a partir do aparecimento dos Cistercienses (séc. XI-XII) e dos Franciscanos (séc. XIII) que se incentiva por toda a parte a chamada “mística da Paixão”. Trata-se, antes de mais, de uma linha de pensamento espiritualista segundo a qual a contemplação de Cristo sofredor pode levar à compassio, à união com Deus e à conseqüente libertação do mundo como “vale de lágrimas”.*”<sup>84</sup> E prossegue: “*S. Francisco de Assis sofre na sua carne os estigmas da Paixão de Cristo e a espiritualidade da Paixão transforma-se em verdadeira força interior do Franciscanismo. O lignum vitae e os*

---

<sup>79</sup> ibidem

<sup>80</sup> ibidem, p.21

<sup>81</sup> ibidem.

<sup>82</sup> Fromm, Erich: Die Kunst des Liebens (A arte de amar), Stuttgart 1955, p. 53 ff

<sup>83</sup> CARDOSO, José Maria Pedrosa de Abreu - *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra*/ José Maria Pedrosa d'Abreu Cardoso .- Coimbra: J.M.P.A.Cardoso, 1998.- 2 vol. . - Tese de doutoramento em Ciências Musicais apresentada à FLUC

<sup>84</sup> id. P. 80, 81

*opúsculos místicos sobre a Paixão de S. Boaventura, a quem se atribui também o Officium Crucis divulgado na Idade Média através dos Livros de Horas, a pregação de todos os grandes Franciscanos, entre os quais S. António de Lisboa – pretendia seguir até ao fim o caminho da cruz...”, “...converteram-se em focos de irradiação da mística da Paixão através dos tempos”.*<sup>85</sup>

O espírito do texto de Jacopo de Todi deixa assim transparecer o seu Franciscanismo, com todas as referências solidárias da dor de Cristo e Maria junto à cruz.

---

<sup>85</sup> *ilidem* p. 82, 83

## O *STABAT MATER* DE JOSÉ MAURÍCIO

### DESCRIÇÃO ESTRUTURAL DA OBRA

O *Stabat Mater* de José Maurício é uma obra para uma formação coral - instrumental com a seguinte composição (de acordo com a ordem patente na partitura original):

Flautas I, II  
Trompas em Mi bemol I, II (em Fá - nono andamento)  
Violinos I, II  
Viola  
Trompetes em Dó (sétimo andamento; em Si bemol – décimo andamento)  
Fagote (sexto e sétimo andamentos)  
Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo  
Contínuo (*Bassi*)

Tendo como objectivo a execução e interpretação da obra em moldes actuais, a partitura foi reorganizada de acordo com os cânones vigentes. Em conformidade com este critério, a ordenação do texto foi alterada, estruturando a transcrição por famílias instrumentais: madeiras, metais, vozes, arcos, contínuo, pelo que apresenta a seguinte ordem:

Flautas I, II  
Fagote  
Trompas em Mi bemol I, II  
Trompetes I, II  
Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo  
Violinos I, II  
Viola  
Contínuo

Para além deste aspecto foram também alteradas as claves de três das vozes pela mesma ordem de razão:

	CLAVE ORIGINAL	CLAVE TRANSCRIÇÃO
SOPRANO	DÓ 1ª linha	SOL
ALTO	DÓ 3ª linha	SOL
TENOR	DÓ 4ª linha	SOL (8ª)

## ESTRUTURA FORMAL

A estrutura formal adoptada por José Maurício neste *Stabat Mater* é de carácter simples e livre, adoptando para isso uma divisão tanto quanto possível equitativa do texto pelos diferentes andamentos (a maioria destes estão preenchidos por uma estrofe do poema). É perceptível alguma estruturação em cada um dos andamentos, mas sem grande complexidade formal, assinalando o compositor no local respectivo os casos mais complexos ou particulares (Rondo, Trio).

## A ESTRUTURA TONAL

O *Stabat Mater* de Maurício tem em mi bemol maior o seu centro tonal principal, desenvolvendo-se a obra a partir de relações directas com a tonalidade base. Assim, o primeiro andamento (Largo) constitui uma afirmação da tonalidade principal, salientando-a a partir do recurso a um movimento melódico e harmónico suportado pelos elementos constituintes da harmonia de tónica no seu início. No entanto, o recurso a sensíveis e dominantes secundárias sugerem uma tensão no discurso que mais não é que a descolagem aparente da referência tonal transmitida nos primeiros compassos. Na realidade, esta característica é resultado do recurso a marchas harmónicas (por encadeamentos sucessivos de dominantes secundárias para as tónicas respectivas, as quais assumem logo em seguida o papel de dominante e assim sucessivamente), transmitindo uma sensação ilusória de mudança de centro tonal, sem que na prática esta se verifique. É também perceptível o critério de estruturação formal ao longo de toda a obra, em virtude de as tonalidades escolhidas por Maurício constituírem uma ponte com elos comuns entre si: o primeiro andamento (Largo) tem como tonalidade principal mi bemol maior; o segundo (Andantino) desenrola-se na tonalidade relativa menor do anterior, ou seja, usa o mesmo material sonoro, apenas alterando as funções tonais respectivas; o terceiro (Moderato) está em sol menor, podendo desta forma

estabelecer-se uma relação de tónica dominante com o andamento anterior; logo em seguida (*Allegretto non troppo*) é retomada tonalidade inicial (mi bemol maior), encerrando assim um ciclo. O quinto andamento (*Adágio*) desenrola-se numa tonalidade próxima da anterior, concretamente em lá bemol maior, sendo claro mais uma vez o critério de proximidade entre tonalidades, recorrendo agora ao ciclo de quintas descendente. O sexto andamento (*Andante*) marca o início de um novo ciclo centrado nas tonalidades de sol maior (*Andante*), dó maior (*Moderato*) e dó menor (*Andantino*), o que permite designar o conjunto destes quatro andamentos como a secção modulante da obra, em que o discurso se afasta do centro tonal inicial ou afins. Finalmente, e usando novamente uma relação de quinta descendente, a última secção composta pelos quatro últimos andamentos (*Allegretto non troppo*, *Rondó*, *Largo* e *Allegro non troppo*) traduzem-se no retomar progressivo da tonalidade inicial, o que sucede mais uma vez através de um ciclo de quintas: fá, si bemol e mi bemol, pelo que o último andamento (consagrado ao *Amen* final do texto) reafirma a tonalidade central, consolidando a unidade formal no plano tonal que a obra encerra.

#### A ESTRUTURA INSTRUMENTAL/VOCAL

Observando ao longo da obra o diagrama representativo das diferentes texturas instrumentais que a constituem, constata-se o protagonismo atribuído às cordas. Com efeito, os violinos e as violas (juntamente com o contínuo) são os instrumentos mais presentes ao longo de todo o discurso, excepção feita ao quinto andamento<sup>86</sup>, onde apenas se ouvem as vozes com o acompanhamento exclusivo do contínuo. Aparte esta excepção, em toda a obra pontificam as cordas friccionadas, que constituem assim o elemento de charneira da componente instrumental idealizada por Maurício. Para além deste aspecto, também o órgão assume um papel estrutural forte, desempenhando o papel de contínuo, o qual só é interrompido no oitavo andamento<sup>87</sup>, no qual a função é atribuída em exclusivo ao violoncelo, conforme indicação expressa na partitura. Todos os outros elementos intervenientes – instrumentos e vozes – são remetidos para uma função de alternância entre si, em diálogo e alternância constantes. Considerando os instrumentos de sopro por outro lado, concretamente as flautas e as trompas, regista-se uma parceria na intervenção e discurso, permitindo assim tornar credível a procura de uma textura timbrica a partir destes elementos.

---

86 *Adágio* – Lá menor

87 *Andantino*

## A RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

O *Stabat Mater* de José Maurício (Coimbra 1781) é uma peça composta por doze andamentos, os quais constituem o suporte musical para as dez estrofes que constituem o texto na íntegra, compreendendo cada um deles de um a três tercetos. José Maurício estruturou esta obra de uma forma regular, utilizando as três primeiras estrofes nos três primeiros andamentos<sup>88</sup>, respectivamente, e apenas um terceto da quarta estrofe em cada um dos dois andamentos seguintes<sup>89</sup>. Esta alteração de critério da utilização do poema surge na parte final da componente descritiva do texto<sup>90</sup>, onde é relatada e justificada a morte de Cristo, no segundo terceto da quarta estrofe:

*Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum dum emisit spiritum*

Neste momento o critério estrutural da textura musical muda radicalmente em relação aos andamentos anteriores, traduzindo-se num discurso vertical, lento, piano, com pouca articulação rítmica, reforçando desta forma o ambiente de grande espiritualidade e de dor aqui retratado associado à morte de Cristo.

A estruturação inicial é retomada nos três andamentos seguintes<sup>91</sup>, correspondendo a cada estrofe um andamento. Tal como no início, surge agora novamente uma alteração ao esquema formal assumido: os, sexto, sétimo e oitavo andamentos dão corpo a uma estrofe cada; o nono andamento<sup>92</sup> vem alterar esta sequência previsível, adoptando como material poético três tercetos, respectivamente a quinta estrofe completa e o primeiro dos tercetos da estrofe seguinte (num total de três). Este critério estrutural de relação entre texto e música pode entender-se tendo como base o facto de o terceto do décimo andamento encerrar uma dimensão e uma força que vivem por si só:

*Inflamatus et accensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii*

Para além deste aspecto, importa salientar outras razões que reforçam e justificam esta opção do compositor: por um lado a quebra de periodicidade após três andamentos regulares,

---

88 Largo, Andantino e Moderato, respectivamente.

89 Allegretto non troppo e Adágio

90 Estâncias I a IV, respectivamente

91 Andante, Moderato e Andantino

92 Allegretto non troppo

isto é, na relação directa entre o texto e a música, com uma estrofe para cada andamento (já verificado nos três primeiros andamentos e retomada agora na segunda “metade” do texto de carácter evocativo); por outro lado, a referência neste momento ao juízo final, a qual merece um tratamento de destaque, à semelhança da referência à morte de Cristo (quinto andamento). Desta forma, e enquadrando-se embora esta estrofe no contexto das invocações à Virgem, a referência explícita ao Juízo Final merece uma referência substantiva no plano estrutural da obra.

O penúltimo andamento reexpõe o material musical ouvido no primeiro andamento (o Largo inicial, embora servindo outro texto). Desta forma o compositor coloca também o enfoque numa preocupação de construção formal, a qual passa por uma “simetria” no que respeita ao alinhamento do material musical utilizado (essa preocupação pode ser sentida noutros parâmetros da obra, como adiante se verá). Também o critério de utilização das vozes mostra alguma preocupação a este nível, através de uma alternância entre o *tutti* do coro e as vozes solistas com a ordenação seguinte: coro (*tutti*), vozes femininas (solistas), vozes masculinas (solistas).

A obra termina com um *Allegretto non troppo* que corporiza o *Amen* final. O critério de estruturação desta secção do *Stabat Mater* pode ser encontrada nas composições de alguns autores do final do século XVIII e que influenciaram a produção musical da época, optando muitos inclusive por uma construção de carácter fugado: Fenaroli (1730-1818), que usa esta técnica no seu *Stabat Mater* datado de 1775, para soprano solo, contratenor, cordas e contínuo, tal como Francesco Ricci (1732-1817) em 1780, Tomaso Traetta (1727-1779) em 1748, Alessandro Scarlatti (1660-1725) em 1723, Emanuele d’Astorga (1680-1757) em 1727 e Giovanni Brunetti (1706-1787) em 1764. Maurício, no entanto, não assume esta opção, pese embora a evidência de um tema que se repete seja patente ao longo de todo o andamento, embora sem a formalização de uma fuga com todos os seus elementos estruturais.

A criação musical baseada no poema latino *Stabat Mater Dolorosa* teve maior expressão nos países latinos e da Europa mediterrânica, onde o culto religioso era maioritariamente católico. Por consequência, é visível uma profusão desta obra entre os compositores latinos, e principalmente italianos, facto marcante para todas as culturas suas subsidiárias, incluindo Portugal, ou, como afirma Rui Vieira Nery, “...*nós sabemos que a música barroca italiana era bastante conhecida em Portugal neste tempo. Não somente através de D. João IV, que tinha a maior biblioteca de música da Europa nesse tempo, possuía praticamente todas as obras importantes da música italiana publicadas durante a sua vida, mas também através de diversos manuscritos portugueses que contêm composições barrocas de compositores*

*italianos importantes, tais como Bernardo Pasquini e Frescobaldi...’’<sup>93</sup>. “Havia assim um conhecimento bom do repertório italiano...” “...elementos da composição que correspondem exactamente aos interesses principais que determinam a música barroca italiana ao mesmo tempo’’.<sup>94</sup>*

## TRANSCRIÇÃO DA OBRA: CRITÉRIOS E PARTICULARIDADES

A transcrição desta obra teve como princípio normativo o respeito pelo texto do autor, embora alterando alguns elementos da escrita por forma a criar uma partitura mais actual e de acordo com os cânones actuais. Neste sentido foi alterada a ordem dos instrumentos na partitura, que passou a ser a convencional: madeiras (flautas e fagote), metais (trompas e trompetes), vozes (soprano, alto, tenor, baixo), arcos (violinos, viola) e contínuo (violoncelo, contrabaixo, órgão). É evidente a inclusão do órgão em virtude de a partitura apresentar o baixo cifrado, designadamente para um instrumento de tecla. Por outro lado foram alteradas as claves das vozes superiores, trocando as claves de dó por claves de sol, mais consentâneas com a escrita moderna. Estas alterações foram assumidas na perspectiva da música prática, centrando assim o objectivo na performance, não descurando todavia o figurino original, que adiante se apresenta. As indicações de solo para as vozes, embora óbvias na sua morfologia melódico-rítmica, estão omissas no manuscrito, pelo que as indicações convenientes foram acrescentadas nos locais respectivos da transcrição. Foram igualmente duplicadas as indicações de *solo* ou *solí* para os diversos instrumentos nos locais considerados convenientes, uma vez que esta indicação surge no manuscrito entre dois pentagramas consecutivos de instrumentos iguais (violinos I e II, por exemplo). Constata-se no entanto alguma imprecisão no critério de escrita utilizado por Maurício para a designação de *solo* (singular) e *solí* (plural). Esta questão foi descodificada ao longo da obra caso a caso após a análise de cada uma das situações em concreto.

---

93 Nery, Rui Vieira Nery - Italian Models and problems of periodization in portuguese Baroque music COLOQUIO DE QUELUZ, Queluz, 1988 *Routes du baroque: la contribution du baroque à la pensèe et à l'art europeens: communications au colloque de Queluz, Portugal, 1988/* reunidos e publicados por Alain Roy, Isabel Tamen .- Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.- 300 p, il  
94 idem

*STABAT MATER*  
ESTRUTURA INSTRUMENTAL E TONAL

<p><b>1- Stabat Mater...</b> <b>Largo</b> <b>Mi b M</b></p> <p>Flautas I e II Trompas Mi b I e II Violinos I e II Viola Soprano Alto Tenor Baixo <i>Bassi</i></p>	<p><b>2-O quam tristis...</b> <b>Andantino</b> <b>Dó m</b></p> <p>Violino I e II Viola Soprano (solo) Alto (solo) <i>Bassi</i></p>	<p><b>3-Quis est homo...</b> <b>Moderato</b> <b>Sol m</b></p> <p>Violino I e II Viola Tenor (solo) Baixo (solo) <i>Bassi</i></p>	<p><b>4-Pro peccatis...</b> <b>Allegretto non troppo-MI b M</b></p> <p>Flautas I e II Trompas Mi b I e II Violinos I e II Viola Soprano Alto Tenor Baixo <i>Bassi</i></p>
<p><b>5-Vidit suum...</b> <b>Adágio</b> <b>Lá b M</b></p> <p>Soprano Alto Tenor Baixo <i>Bassi</i></p>	<p><b>6-Eia Mater...</b> <b>Andante</b> <b>Sol M</b></p> <p>Flautas I e II Violinos I e II Viola Soprano (solo) Fagote <i>Bassi</i></p>	<p><b>7-Sancta Mater...</b> <b>Moderato (Trio)</b> <b>Dó M</b></p> <p>Violinos I e II Trompetes em Dó I, II Viola Fagote Alto (solo) Tenor (solo) Baixo (solo) <i>Bassi</i></p>	<p><b>8-Fac me vere...</b> <b>Andantino</b> <b>Dó m</b></p> <p>Violinos I e II Viola Alto (solo) Violoncelo</p>
<p><b>9-Virgo virginum...</b> <b>Allegretto non...</b> <b>Fá M</b></p> <p>Flautas I e II Trompas Fá I e II Violinos I e II Viola Soprano Alto Tenor Baixo <i>Bassi</i></p>	<p><b>10-Inflamatus</b> <b>Andante (Rondo)</b> <b>Si b M</b></p> <p>Violinos I e II Viola Trompete Si b Baixo (solo) <i>Bassi</i></p>	<p><b>11-Fac me cruce</b> <b>Largo</b> <b>Mi b M</b></p> <p>Flautas I e II Trompas Mi b I e II Violinos I e II Viola Soprano Alto Tenor Baixo <i>Bassi</i></p>	<p><b>12-Amen</b> <b>Allegro non...</b> <b>Mi b M</b></p> <p>Flautas I e II Trompas Mi b I e II Violinos I e II Viola Soprano Alto Tenor Baixo <i>Bassi</i></p>

Andamento	I		II		III		IV	V	VI		VII		VIII			IX			X	XI		XII
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	199	20	Amen	
Terceto																						
Flauta I																						
Flauta II																						
Trompa I																						
Trompa II																						
Violino I																						
Violino II																						
Trompete I																						
Trompete II																						
Viola																						
Fagote																						
Soprano																						
Alto																						
Tenor																						
Baixo																						
Contínuo																						

*Stabat Mater* – estrutura da obra (relação andamento/texto/instrumentos/voz)

Madeiras	
Metals	
Cordas	
Voz-coro	Coro
Voz-solista	Solo
Contínuo	

*STABAT MATER DOLOROSA*

JOSÉ MAURÍCIO

(1751-1815)

**ANÁLISE**

## ANÁLISE DA OBRA

### ANÁLISE CODICOLÓGICA

Este manuscrito é um autógrafo e inclui a obra original de José Maurício designada por “*Stabat Mater a 4 voci, Con 2 Flauti, 2 Corni, 2 Violini, Viola, Fagotto, e Basso Tutti obligatti Composto da Giuzeppe Maurizio Em Coimbra 1781*”. A primeira página apresenta uma inscrição no canto superior direito onde pode ler-se “Originale” e uma dedicatória no canto inferior esquerdo “*Per il Sig.<sup>re</sup> D. Carlos M<sup>a</sup> de Fig<sup>do</sup> Vice R<sup>or</sup> da Univ<sup>e</sup>*”<sup>95</sup>. A título de curiosidade refira-se que no canto superior direito (ao lado esquerdo da palavra “*Originale*”) está indicada uma conta onde pode ler-se:

02400

28800

31200

Este é um manuscrito em papel original de uma peça musical de 42 folhas inumeradas, encadernado a couro com letras na capa com o título *STABAT MATER*.

Apresenta a forma de um caderno oblongo, medindo 32 x 23 cm, e com 12 pautas em cada uma das suas páginas.

### CRITÉRIO DE ANÁLISE UTILIZADO

A estudo analítico desta obra incidiu sobre quatro planos concretos: análise harmónica e tonal, análise temática, relação texto/música e análise formal. O diagrama resultante dessa sistematização está patente no final de cada andamento, tornando mais claro e evidente o resultado da realidade observada. Foram aí assinaladas as secções estruturais bem como todo o material temático digno de menção.

---

<sup>95</sup> *Per il Signore D. Carlos Maria de Figueiredo Vice Reitor da Universidade*

I / XI andamentos *Largo* (Mi bemol Maior)

*Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendeat Filius  
Cujus animam gementem contristatam et dolentem pertransivit gladius  
Fac me cruce custodiri morte Christi praemuniri confoveri gratia  
Quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria*

Coro (SATB), orquestra de arcos, flautas, trompas, contínuo

## INTRODUÇÃO

Os dois andamentos (o inicial e o final, antecedendo o Amen) desempenham um papel do ponto de vista musical bastante importante na definição da estrutura concebida por Maurício no *Stabat Mater*. Por um lado reúnem a maioria dos instrumentos envolvidos na sua realização<sup>96</sup>; por outro apresenta o coro (e sua alternância com algumas das vozes solistas), criando uma textura sonora eminentemente vertical, alternando com o carácter melódico (quase melismático) das intervenções das vozes solistas. Estes andamentos desempenham o papel de apresentação das primeira e última estrofes do poema, pelo que a mesma partitura é cantada com dois pares de tercetos diferentes<sup>97</sup>. Como consequência deste conjunto de razões, a análise musical a seguir descrita é comum aos primeiro e décimo primeiro andamentos.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

O *Largo* está construído sobre a tonalidade de mi bemol maior, observando-se no entanto, uma divisão do ponto de vista tonal: corporizando a uma estrofe completa, composta por dois tercetos, é o primeiro deles cantado ao longo da primeira metade do andamento (21 dos 42 compassos desta secção), estando enquadrado na tonalidade inicial (mi bemol maior); o

---

<sup>96</sup> Os instrumentos ausentes deste andamento são o fagote e a trompete; no oitavo andamento é feita uma referência a que o baixo seja realizado apenas pelo violoncelo. Este facto traduz um conceito de baixo que envolve os instrumentos de arco mais grave (violoncelo e contrabaixo) e o órgão, que executa a harmonia referenciada na cifra respectiva.

<sup>97</sup> Esta é uma prática e recurso habitual na obra de Maurício que, de acordo com as necessidades, recorre a obras já compostas para uma determinada letra, as quais são posteriormente adaptadas para dar corpo a outros textos litúrgicos. A título de exemplo refira-se o “Aleluia para a Rainha Santa” para soprano solo e órgão, o qual tem anexado por meio de pequenos alfinetes tiras com um texto alternativo para a voz, cortado em tiras finas e colocado no local correspondente na partitura (BGUC - MM 115.2 - Aleluia a solo - Voz e Baixo cifrado. Antífona e Aleluia para a Rainha Santa. Órgão; espólio da família Lima de Macedo)

segundo terceto por seu lado, surge em seguida mas agora na tonalidade de fá maior. Esta relação é materializada recorrendo a sucessivos encadeamentos harmónicos do tipo dominante-tónica, os quais surgem logo nos compassos iniciais (I-V-I).<sup>98</sup> Logo em seguida faz ouvir-se uma marcha harmónica com o encadeamento sucessivo de dominantes secundárias que resolvem para as “tónicas” respectivas, construindo desta forma um movimento ascendente por graus conjuntos: mi bemol, fá, sol. No entanto, esta progressão não afirma de uma forma peremptória nenhuma destas tonalidades; apenas as sugere e cria uma ideia de movimento aparente para um novo centro tonal, ainda que a modulação não chegue a afirmar-se pelo que toda esta secção deverá considerar-se em mi bemol maior. No compasso 7 é perceptível uma fixação do discurso tendo como base a nota sol. Não existe uma modulação neste ponto do discurso, mas antes uma enfatização da nota que é “pedalizada” e destacada pelo discurso melódico executado pelo alto, o qual traduz um conjunto de ornatos sobre a nota sol, por meio tom (ascendentes e descendentes, quase em jeito de melisma), sendo o mesmo desenho melódico cantado em seguida pelo soprano solista tendo agora como base a nota dó, criando desta forma uma nova relação dominante – tónica<sup>99</sup>, como se de uma mera transposição se tratasse, conservando o conjunto de relações intervalares inerentes ao discurso. Mostrando uma periodicidade (ou melhor, ritmo harmónico) assumida por Maurício, surge uma nova mudança após os dois compassos seguintes: de dó para fá (fazendo ouvir-se novamente a relação dominante – tónica), concluindo esta secção de uma forma cadencial com o retorno à tonalidade inicial, da qual afinal nunca saiu realmente. Apenas a ilusão foi criada a partir do recurso a dominantes secundárias e sensíveis, normalmente apresentadas de uma forma invertida ou recorrendo ao carácter de dominante que o sétimo grau encerra (utilizando desta forma “sensíveis” secundárias).

A segunda metade do Largo suporta musicalmente o segundo terceto da estrofe (*Cujus animam gementem contristatem et dolentem pertransivit gladius*). De facto, esta secção tem início no 23º compasso num total de 42, ou seja, a meio deste andamento. Esta mudança é tornada evidente pela modulação a fá maior, a qual é precedida de uma progressão por graus conjuntos realizada pelas cordas em *staccato*. A afirmação da nova tonalidade é feita a partir da pedalização da nota fá (note-se que este acorde pivot assume mais uma vez um papel de dominante secundária, neste caso como dominante do próprio quinto grau). O desenho melódico reforça a componente harmónica, uma vez que é construído pela ornamentação da fundamental, critério já utilizado no compasso 7, na tonalidade inicial (mi bemol maior). De

---

<sup>98</sup> Compassos 1 a 3.

<sup>99</sup> Sol – dó, respectivamente.

facto, o material temático harmónico foi já ouvido no início, transposto agora a uma 2ª maior ascendente; concretizando, os compassos 7 a 10 e 23 a 26 (inclusive) são idênticos entre si, embora em tonalidades diferentes: mi bemol maior e fá, respectivamente. No entanto, a cadência final destas secções apresenta uma resolução diferente; no primeiro caso o movimento harmónico é do tipo II – V – I e a conclusão é feita na mesma tonalidade; no segundo, torna-se claro o percurso por quintas descendentes (fá – si bemol – mi bemol), embora conducente à harmonia construída sobre o 6º grau de mi bemol: dó menor. Os compassos 29 a 32 assumem a tonalidade de dó menor, momento a partir do qual se assiste novamente a um conjunto de encadeamentos do tipo dominante – tónica, mas agora de uma forma descendente: dó – fá (compasso 33), si bemol – mi bemol (compasso 34) e lá – si bemol (compasso 35). Neste último verifica-se uma vez mais o recurso à harmonia de sétima na resolução do último encadeamento harmónico de entre os mencionados. É frequente a utilização por Maurício da harmonia construída sobre o 7º grau e com sétima agregada com uma função de dominante. No compasso 35 este encadeamento conclui-se com a progressão para a dominante de si bemol. A partir deste ponto retoma-se o discurso, semelhante ao ouvido no compasso 16, onde novamente é realçada a relação dominante – tónica em mi bemol maior, concluindo desta forma o andamento com a reafirmação do centro tonal inicial.

Por tudo isto é perceptível um certo ambiente de “*ambiguidade tonal*” que Maurício constrói neste primeiro andamento, embora sem que a assunção de novas tonalidades seja concretizada. Com efeito, ainda que recorrendo a uma sugestão constante de novos centros tonais, não chega nunca a soltar as amarras da tonalidade principal. A sugestão de outras tónicas poderá ser um preciosismo que resulta da sugestão criada por sucessivos encadeamentos de quintas mas que confluem cadencialmente para a tónica.

## ANÁLISE TEMÁTICA

Este andamento encerra várias particularidades no que toca à sua estrutura temática. Por um lado, é perceptível uma articulação melódica por parte da orquestra à qual contrapõe uma movimentação espartana das vozes; por outro lado, a utilização dos motivos é feita de uma forma criteriosa e repetida, mostrando o material temático a explorar. Para além disto, é na harmonia vocal que se consubstancia a dimensão temática deste movimento, criando uma interacção estreita e acentuada entre melodia e harmonia. E de tal forma este efeito é presente, que é mais realista falar em motivos do que em temas, tal a sua dimensão quase efémera; por outro lado, o critério de construção destes constitui algo que pretende transmitir uma quietude

melódica, a qual, associada ao tempo lento adoptado, vem enfatizar o tom dramático do texto cantado. Concretamente, as linhas melódicas do coro são constituídas essencialmente por relações intervalares pequenas ou mesmo de uníssonos:

Soprano  
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa,

Alto  
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa,

Tenor  
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa,

Baixo  
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa,

Largo: compassos 3 e 4 - vozes

Este fragmento mostra o que atrás foi dito: uma isorritmia presente apenas alterada pela “aceleração” das colcheias; uma linearidade melódica caracterizada por graus conjuntos; uma construção vertical do ritmo, acentuando a uniformidade e coesão da textura vocal. Refira-se no entanto que as cordas desenvolvem em simultâneo um trabalho de maior riqueza melódica, descrevendo uma linha que constitui o desdobramento da harmonia ouvida a partir do respectivo arpejo:

Violino I  
*mf*

Violino II  
*mf*

Viola

Largo: compassos 3 e 4 - cordas

Este diálogo entre a orquestra e o coro mantém-se ao longo da marcha harmónica que tem como conclusão o movimento que faz ouvir-se a partir do compasso 7, onde o alto solista (em uníssonos com o primeiro violino) apresenta o tema do andamento, e que traduz na prática um ornato sobre a nota pedal ouvida entretanto:

Largo: compassos 7 e 8 - voz (alto) e violino I

Este motivo ouve-se logo de imediato a partir de dó, numa relação de quinta com o sol anterior, o qual é executado pelo soprano solo<sup>100</sup>. Estas frases evidenciam a oposição entre o carácter harmónico do discurso vocal do *tutti* e as melodias de carácter solista. O desenho gerado entretanto e construído em torno deste ornato, com o recurso ao movimento por meio tom, dá origem a partir do compasso 13 ao seu desenvolvimento pelas vozes, principalmente no soprano e no tenor. De resto o motivo gerador de todo o discurso vocal é, a existir, o decorrente da variação cromática sob a forma de ornato sobre uma nota dada, de acordo com o centro tonal do momento<sup>101</sup>.

No compasso 16 surge, com a indicação de solo, um desenho executado pelas flautas que vem desenvolver o desenho anterior. De facto, é mais uma vez a parte instrumental a exhibir o protagonismo melódico, sob a qual o coro harmoniza de uma forma isorritmica o discurso:

<sup>100</sup> Embora apenas com uma indicação discreta na partitura, este fragmento tem carácter solístico em virtude do desenho que ostenta, funcionando também aqui a componente programática que Maurício atribui a este andamento, fazendo viver as diferentes massas sonoras a utilizar ao longo de toda a obra.

<sup>101</sup> Ainda que se refira o termo centro tonal, está claro que este é apenas uma sugestão passageira, não constituindo de facto uma modulação em termos reais.

Largo: compassos 16 e 17 - flautas, trompas e vozes

Os compassos 20 e 21 concluem esta secção com um motivo cantado *a capella*, o qual cadencia a frase anterior e separa-a da nova secção que vai surgir no compasso 22, onde, surge a reexposição do material ouvido no compasso 6, mas dando agora corpo à segunda estrofe do verso. Para além disto, o motivo melódico cantado pelo alto é construído sobre fá e não sobre sol, como no compasso 6. Esta passagem, quase modulante, surge como uma ponte para a sugestão para uma nova repetição do motivo ouvido no compasso 16, mas agora começando em dó menor, relativo menor de mi bemol maior e sexto grau da tonalidade. É por isso possível afirmar, uma vez mais, não se tratar de uma modulação efectiva com a assunção de um novo centro tonal, mas antes a gestão dos diferentes graus e valências que o sistema tonal encerra. No entanto, esta secção apresenta algumas diferenças relativamente à sua congénere anterior: até aqui a condução temática era desempenhada pelas flautas, passando agora a fazer ouvir-se pelos violinos. A esta passagem sucede uma intervenção dos baixos que apresentam um pequeno motivo duas vezes, a primeira em dó, a segunda em si, e que permitem por um lado fazer a aproximação à afirmação da tónica (mi bemol) e assim preparar o final do andamento, e por outro separar a reexposição do motivo apresentado no compasso 16 (e revisitado tendo como base dó menor no compasso 29), mas agora como uma exacta repetição do ouvido inicialmente e tendo como base mi bemol maior, concluindo a reexposição com uma pequena coda sugestiva do início.

## RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

<b>I</b> <i>Stabat Mater dolorosa</i>	<i>Estava a mãe de pé</i>
<i>juxta crucem lacrimosa</i>	<i>chorando junto à cruz</i>
<i>dum pendebat Filius</i>	<i>da qual pendia o seu Filho</i>
<i>Cujus animam gementem</i>	<i>Cuja alma gemente,</i>
<i>contristatam et dolentem</i>	<i>entristecida e dolorida</i>
<i>pertransivit gladius</i>	<i>fora trespassada por uma espada</i>
<b>XI</b> <i>Fac me cruce custodiri</i>	<i>Faz que eu seja guardado pela Cruz,</i>
<i>morte Christi praemuniri</i>	<i>fortalecido pela morte de Cristo</i>
<i>confoveri gratia</i>	<i>e confortado pela sua graça</i>
<i>Quando corpus morietur</i>	<i>Quando o meu corpo morrer,</i>
<i>fac ut animae donetu</i>	<i>faz que a minha alma alcance</i>
<i>paradisi gloria</i>	<i>a glória do paraíso.</i>

A utilização do mesmo texto musical pelo compositor enquanto suporte de dois versos diferentes do poema levanta várias questões. Por um lado, é perceptível a sensibilidade de Maurício para questões formais, como a estruturação da obra deixa perceber. Por outro lado, a constância da métrica poética permite a criação de situações deste género, compreensíveis do ponto de vista musical. Mas será que a lógica que transparece do texto fica ajustada e enquadrada com a coerência do discurso musical? Será que essa preocupação povoou o espírito do compositor? São estas algumas das questões a que o estudo da relação entre o texto e a música neste *Stabat Mater* de José Maurício pretendem dar resposta. Os dois versos referidos assumem contornos diferentes e situam-se nos antípodas do poema. Têm contudo carácter e funções diferentes: se o primeiro deles inicia o texto, o outro conclui-o; o primeiro descreve o quadro de sofrimento da Mãe de Cristo junto à cruz vendo o Seu Filho agonizar; o segundo lança um conjunto de preces a Maria, exortando à Graça Divina após a morte terrena. No entanto a ideia que transparece é a mesma - a morte: de Cristo (na primeira estrofe) e de cada um dos crentes (na última). Mas sendo o suporte musical o mesmo, serão os pontos de tensão, ênfase e de maior importância coincidentes? A sequência silábica dos dois versos tal como eles surgem na obra permite constatar a coincidência do ritmo da palavra e a

regularidade de frase. A observação do quadro abaixo permite concluir que a distribuição das sílabas é coincidente, e a periodicidade das frases é de extensão igual. Por tudo isto interessa observar o significado de cada um dos versos para avaliar qual a coincidência de pontos mais importantes do discurso no que respeita ao seu significado para perceber a pertinência da repetição da componente musical:

8 sílabas								8 sílabas								7 sílabas						
Sta	bat	Ma	ter	do	lo	ro	sa	jux	ta	cru	cem	la	cri	mo	sa	dum	pen	de	bat	Fi	li	us
Fac	me	cru	ce	cu	sto	di	ri	mor	te	Chri	sti	prae	mu	ni	ri	con	fo	ve	ri	gra	tí	a
Cu	jus	a	ni	mam	ge	men	tem	con	tris	ta	tam	et	do	len	tem	per	trans	i	vit	gla	di	us
Quan	do	cor	pus	mo	ri	e	tur	fac	ut	a	ni	mae	do	ne	tur	pa	ra	dí	si	glo	ri	a

Diagrama comparativo do primeiro e último versos do poema:  
comparação cruzada dos versículos

A observação da partitura permite observar que os primeiros dois versículos são cantados pelo coro com uma articulação silábica, criando o ponto de tensão na última palavra de cada um de cada um deles. Esta tensão é obtida a partir da construção harmónica do *tutti* (critério de estruturação do pensamento musical destes andamentos) e resulta na execução e resolução da dominante secundária para o segundo grau, a qual é executada na primeira inversão – recurso estilístico usual para a ênfase da tensão a resolver no movimento cadencial a ela inerente<sup>102</sup>. Para além disto, a articulação é feita no final do compasso para o tempo inicial do seguinte, não só coincidindo com a métrica do texto, mas criando também a necessidade de afirmação mais tarde da sílaba tónica, o que representa por si só uma ênfase adicional neste ponto do discurso. Este evolui em seguida para uma execução da voz de alto solista, a qual canta o primeiro versículo tendo como base a nota principal da marcha harmónica entretanto operada, no que é seguida pelo soprano solista que executa o mesmo desenho, tendo agora como nota central a “tónica” da “dominante” anterior, cantando o versículo seguinte<sup>103</sup>. A designação de nota central é aqui utilizada em virtude de o desenho melódico ser um longo ornato em redor dessas notas<sup>104</sup>, o qual dá corpo aos dois primeiros versículos, o que findo esta exposição, tem lugar a entoação pelas duas vozes solistas do terceiro e último versículo, o qual é ouvido em jeito de cadência do movimento anterior. A partir deste ponto todo o material literário foi já apresentado, pelo que resta a sua exploração e desenvolvimento. Neste

<sup>102</sup> “...dolorosa...” e “...custodiri...”, “...lacrimosa...” e “...praemuniri...” (compassos 3 a 6, 1º e 2º Largo)

<sup>103</sup> “Stabat Mater dolorosa...”, “... juxta crucem lacrimosa...” e “...Fac me cruce custodiri...” e “...morte Christi praemuniri...” (compassos 7 a 10, 1º e 2º Largo)

<sup>104</sup> sol e dó, respectivamente

sentido, o coro repete agora o versículo cantado imediatamente antes pelas vozes solistas, tendo ainda na sua linha melódica uma reminiscência do traço ornamental ouvido antes, embora com um desenho naturalmente simplificado e traduzindo-se em apogiaturas repetidas tendo como base notas estruturais da harmonia principal, que entretanto regressou à tonalidade inicial<sup>105</sup>.

Este regresso ao coro permite ouvir o terceto de uma forma seguida, onde a mesma melodia suporta os dois primeiros versos, os quais são de carácter harmónico, não sendo possível destacar uma voz que se destaque. Apenas as flautas têm protagonismo, nesta secção, conforme indicação de Maurício na partitura<sup>106</sup>. Curiosamente, o último dos três versos é executado pelas quatro vozes *a capella*, em jeito de complemento da execução solística anteriores, onde as vozes de alto e soprano tinham cantado os dois primeiros versos, respectivamente.

Todo o critério de exposição se mantém nos compassos seguintes, embora com deslocação do centro tonal, a que corresponde a entoação do segundo verso. No compasso 33 tem lugar uma ponte realizada pelo naipe dos baixos, que prenuncia o final, onde o coro faz ouvir harmonicamente todo o segundo verso, com o mesmo tratamento já descrito.

## PLANO FORMAL

Este andamento adopta uma forma binária, com uma estrutura do tipo A B A' B' B, onde o primeiro tema é precedido de uma pequena introdução, que, após uma ponte não modulante, vê surgir a parte B. Toda esta sequência é repetida numa outra tonalidade, regressando a mi bemol maior no final, antecedendo a coda. Este critério formal é perceptível pelo facto de a estrutura do Largo estar dividida em duas partes iguais, onde critério expositivo do material temático é idêntico, ainda que com as alterações decorrentes das diversas inflexões dos centros tonais.

---

<sup>105</sup> compasso 13

<sup>106</sup> compasso 16

Texto	Stabat Mater dolorosa juxta cruce[m] lacrimosa dum pendebat Filius										Cujus animam gementem contristatam et dolentem pertransivit gladius									
	Stabat Mater dolorosa juxta cruce[m] lacrimosa dum pendebat Filius										Cujus animam gementem contristatam et dolentem pertransivit gladius									
Compasso	1 a 2	3 a 6	7 e 8	9 e 10	11 e 12	13 a 15	16 a 19	20 e 21	23 e 24	25 e 26	27 e 28	29 a 32	33 a 35	36 a 39	40 a 42					
Nº de compassos	2	4	2	2	2	3	4	2	2	2	4	3	4	3						
Estrutura temática	Introdução		Tema		Cadência		Tema		Cadência		Desen.		Ponte		Desenv.		Coda			
Instrumento /Voz	Orq.	Coro	Alto solo	Soprano solo	Soprano Alto solo	Coro		Alto solo		Sopr. solo	SA - duo	Coro	Coro-Bxs	Coro						
Centro tonal	Mi b M	Mi b M (Marcha harmónica)		Mi b M		Mi b M		Fá M (Marcha Harmónica)		Dó m		Marcha h.		Mi b M						
Plano formal	Introdução		A		Ponte		B	Coda		A'		B'	Ponte		B	Coda				

Largo –diagrama estrutural

II andamento      *Andantino* (Dó menor)

*O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti*

*Quae moerebat et dolebat et tremebat cum videbat nati poenas incliti*

Soprano, Alto (solo), orquestra de arcos, contínuo

## INTRODUÇÃO

Este andamento adopta uma estrutura rítmica contrastante com o anterior. O binário composto em que está estruturado revela um carácter mais dinâmico e articulado que o *Largo* anterior. A pulsação e o tempo composto estão bastante presentes, fruto de uma marcação constante em colcheias executada pela orquestra. O contraste é perceptível não apenas na textura rítmica, mas também na constituição da orquestra. Esta surge agora centrada nos instrumentos de arco e no contínuo enquanto suporte das duas vozes solistas, que transmitem um carácter mais lírico (ainda que pleno de dramatismo) ao discurso melódico. Para além disto, também a tonalidade assenta agora no modo menor.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

Este andamento está composto na tonalidade relativa do anterior, criando desta forma a continuidade do ponto de vista funcional em toda a sua estrutura. É perceptível a sugestão de diversos centros tonais, embora sem a concretização de modulações concretas, com excepção da existente no compasso 31, onde o soprano apresenta o tema já anteriormente ouvido quer pelos primeiros violinos<sup>107</sup>, quer pelo alto solista<sup>108</sup>. O tema é assim ouvido duas vezes na tonalidade principal (dó menor), primeiro tocado e em seguida cantado. O soprano repete em seguida o material temático já exposto, mas agora na tonalidade da dominante (sol menor). Todas as restantes sugestões tonais são apenas isso, tal como o verificado no primeiro andamento.

Os dois tercetos aqui cantados sofrem um tratamento do ponto de vista tonal diferente entre si: o primeiro é apresentado de uma forma sequencial, executado primeiro pelo alto e em seguida pelo soprano, sendo o aspecto mais importante e a destacar a modulação à dominante

---

<sup>107</sup> Compassos 1 a 16

<sup>108</sup> Compassos 17 a 30

na reexposição do tema pela voz mais aguda; o segundo é alvo de uma abordagem diversa, pois embora não sendo possível afirmar-se em rigor uma modulação, a sugestão de um novo centro tonal é feita por diversas vezes. Esta surge através de um encadeamento de acordes dos quais resulta uma marcha harmónica, embora sem aquela nunca ter lugar de facto, traduzindo-se apenas numa sugestão. A progressão harmónica realiza-se de uma forma geral sob a forma

I – V6 – I

recorrendo muitas vezes ao recurso da apresentação das diversas harmonias em posição de sexta (com ou sem sétima).

### ANÁLISE TEMÁTICA

À semelhança do andamento anterior, o material temático é novamente cantado pelas duas vozes solistas: o alto (primeiro e na tonalidade inicial) e o soprano (na modulação à dominante). No entanto, e ao contrário do Largo inicial, não existe intervenção do coro, o que, embora não esteja escrito pelo autor na partitura, depreende-se a partir da observação do tema, o qual não poderia ser executado por um naipe do coro:

Alto

o quam tris - tis et af - fli - cta, et af - fli - cta,  
fu - it il - la be - ne - di - cta Ma - ter Ma - ter U - ni - ge - ni - ti!

Andantino: compassos 17 a 30 - tema (alto)

Soprano

o quam tris - tis et a - fli - cta, et a - fli - cta  
fu - it i - lla be - ne - di - cta Ma - ter Ma - ter U - ni - ge - ni - ti!

Andantino: compassos 31 a 44 - tema (soprano)

As duas vozes solistas repetem o primeiro verso de uma forma directa, apenas repetindo o fragmento “...*et afflictata*...”.

A esta apresentação do tema por duas vezes – a cargo das vozes solistas – corresponde a entoação do primeiro dos dois tercetos cantados neste andamento, o qual ocupa cerca de metade da extensão do *Andantino* (concretamente os primeiros 44 de um total de 84 compassos que o constituem).

O segundo terceto é alvo de um tratamento diferente: é cantado pelas duas vozes solistas de uma forma escorreita e apenas repetindo a última das frases no final: “...*nati poenas incliti...*”. No entanto o tratamento e exploração musical são aqui diversos dos utilizados na primeira parte. É perceptível uma referência ao início do tema ouvido no início, o qual é cantado pelo alto, completando o soprano com uma nota pedal e sua resolução contrapontística (tendo em linha de conta a necessidade da resolução da sensível ouvida no alto que resolve no sentido ascendente, na sua progressão para a tónica). Para além deste aspecto o movimento descrito pelas vozes é repetido numa progressão harmónica descendente, em tudo muito semelhante à ouvida aquando do movimento gerador do encadeamento do tema do primeiro andamento. No entanto este movimento tem agora um carácter descendente, o qual decorre entre os compassos 45 e 52, inclusive:

The image shows a musical score for Soprano and Alto. The Soprano part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The lyrics for the Soprano are: "Quae moe - re - bat et do - le - bat, et tre - me - bat". The Alto part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics for the Alto are: "Quae moe - re - bat et do - le - bat, et tre - me - bat". The music consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a fermata. The Soprano part has a more melodic line, while the Alto part has a more rhythmic, pedal-like quality.

Andantino: compassos 45 a 52 - tema (soprano)

É assim perceptível uma progressão harmónica resultante da conjugação das duas vozes solistas que é repetida, sugerindo tonalidades por grau conjunto descendente, como se de um motivo em linha descendente, e que tem como corolário a resolução cadencial respectiva.

A partir do compasso 53 tem lugar um movimento de carácter contrapontístico onde as duas vozes evoluem em movimento contrário e por grau conjunto, originando uma ponte que conduz o discurso, realizando deste modo um movimento cadencial que faz retomar logo em seguida a secção agora ouvida, a qual é repetida a partir do compasso 59. Findo este processo tem lugar uma pequena cadencia final onde que as vozes concluem o discurso sob a forma de uma harmonia integrada no suporte instrumental, realizando um movimento do tipo I – V – I:

Soprano  
Alto

na - ti poe - nas in - - - - cli - - - - ti

na - ti poe - nas in - - - - cli - - - - ti

Andantino: compassos 73 a 77

Após esta intervenção das vozes solistas a orquestra termina o discurso apresentando o tema e concluindo com a cadência final.

### RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

<i>O quam tristis et afflicta</i>	<i>Oh, quão triste e aflita</i>
<i>fuit illa benedicta</i>	<i>estava a Mãe bendita</i>
<i>Mater Unigeniti</i>	<i>do Filho Unigénito</i>
<i>Quae moerebat et dolebat</i>	<i>Como suspirava e gemia,</i>
<i>et tremebat cum videbat</i>	<i>ao ver sofrer</i>
<i>nati poenas incliti</i>	<i>o seu Filho</i>

O excerto do poema cantado neste Andantino encerra um grande dramatismo e pertence à parte inicial do poema, onde é descrita a aflição de Maria ao ver o Seu Filho na Cruz. Neste contexto supõe-se um tratamento austero do material literário, reforçando o traço descrito pelo texto. Maurício utiliza para esse efeito duas características: por um lado o modo menor, pleno de simbolismo e tensão; por outro a definição do material temático tendo como base o intervalo de meio tom, com toda a tensão a ele inerente. Cumulativamente, surge a marcação constante da subdivisão à colcheia feita pelos instrumentos de arco, a qual por si só, aumenta a tensão do discurso. No que respeita ao plano tímbrico, a escolha dos arcos associados ao contínuo reforça também a tensão do momento, traduzida na arcada curta dos instrumentos de corda ouvidos, aos quais se junta o órgão também com a marcação à colcheia executada em igualdade com os restante instrumentos, contribuindo para um todo isoritmico e marcado. No que respeita ao enquadramento do texto, a palavra determinante do primeiro verso é “...*afflicta*...”<sup>109</sup>, a qual é a única a ser repetida, com a primeira das vezes a ser cantada de uma forma algo melismática:

<sup>109</sup> compasso 20

A

0 quam tris - tis et a - fli - cta, et a - fli - cta

Andantino: compassos 17 a 22 – tema (alto solo)

Este efeito é complementado pela orquestra, que interrompe a marcação à colcheia que vinha fazendo para em silêncio permitir ao primeiro violino apenas acompanhar o desenho que a voz canta. Logo em seguida existe um especial cuidado com a palavra “...*Mater*...”<sup>110</sup>, à qual é dada particular ênfase a partir da sua execução melódica, sob a forma de sensível para a tonalidade a modular. Desta forma José Maurício associa a uma nota *pivot* com carácter modulante uma palavra desempenhando a mesma função<sup>111</sup>.

O tratamento operado para o segundo terceto assume contornos algo diferentes. Embora seja cantado de uma forma seguida como aconteceu com o anterior, é repetido na íntegra logo em seguida, concluindo na coda final com o último dos versículos<sup>112</sup>. Para além disto, a construção deste excerto do poema é feita alicerçada na conjunção *et*, a qual sugere afirmações sucessivas<sup>113</sup> que o compositor segue fielmente:

S

Quae moe - re - bat et do - le - bat, et tre -

A

Quae moe - re - bat et do - le - bat, et tre -

S

me - bat cum vi - de - bat, na - ti poe - nas in - cli - ti.

A

me - bat cum vi - de - bat, na - ti poe - nas in - cli - ti.

Andantino: compassos 45 a 58 – tema (desenvolvimento: alto e soprano - solo)

É possível observar inclusive o respeito da pontuação e separação entre cada versículo, respeitada através dos compassos de pausa na parte vocal. Desta forma fica clara a separação

<sup>110</sup> compasso 28

<sup>111</sup> Esta situação pode ser observada nos compassos 28 (alto solo) e 42 (soprano solo)

<sup>112</sup> “...*nati poenas incicli...*” (compassos 73 a 77)

<sup>113</sup> “...*et dolebat et tremebat cum videbat...*”

de cada frase, não só através deste critério, mas também porque o versículo seguinte é sempre cantado num momento diverso do anterior na marcha harmónica vivida neste momento, o que naturalmente ajuda a destacar cada um destes momentos. Ainda no que respeita à harmonia subjacente a esta passagem da voz, é pertinente referir a sucessão encadeada de progressões de dominante tónica patentes em cada frase de dois compassos. No entanto, estas sequências harmónicas estão construídas por forma a enfatizarem a sílaba tónica da palavra principal de cada excerto, a partir da harmonia com carácter de dominante, que na realidade é formada sobre o sétimo grau do modo menor do quinto grau, ou seja, com o carácter de dominante secundária para o quinto grau<sup>114</sup>, aumentando o factor de tensão envolvida pelo facto de fazer ouvir-se sempre invertida.

### PLANO FORMAL

No que respeita ao plano formal esta é uma forma binária, do tipo A A A' B (coda), onde o tema de catorze compassos é apresentado pelo *alto* solista na tonalidade inicial repetido pelo *soprano* solo à dominante. Findo este processo ouve-se o segundo tema na tonalidade inicial, contrastante com o primeiro, com carácter de marcha harmónica. Não poderá chamar-se com rigor a esta progressão das duas vozes solistas de *tema*, uma vez que ele representa apenas uma progressão por marcha harmónica realizada tendo como base o início do tema inicial. Esta parte B tem uma extensão de catorze compassos (igual à primeira secção) que se repetem. A simetria é perceptível a partir da repetição do material temático, o qual faz ouvir-se por duas vezes em cada uma das partes, antes da coda final.

---

<sup>114</sup> designadamente o sétimo do quinto:  $\forall H/V$

Texto	O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti			Quae moerebat et dolebat et tremebat cum videbat nati poenas inculti			
Compasso	1 a 16	17 a 30	31 a 44	45 a 58	59 a 72	73 a 77	78 a 84
Nº de compassos	16	14	14	14	14	12 (5+7)	
Estrutura temática	Tema (3 vezes)						
Instrumento/ Voz	Orquestra	Alto solo	Soprano solo	Alto e Soprano solo			
Centro tonal	Dó m		Sol m	Dó m (Marcha Harmónica)			
Plano formal	A	A	A'	B			
				Coda			

Andantino – diagrama estrutural

III andamento      *Moderato* (Sol menor)

*Quis est homo qui non fleret Matrem Christi<sup>115</sup> si videret in tanto supplicio?*

*Quis non posset contristari Matri Christi contemplari dolentum cum filio?*

Tenor, Baixo (solo), orquestra de arcos, contínuo

## INTRODUÇÃO

O terceiro andamento do *Stabat Mater* de José Maurício complementa de uma certa forma o andamento anterior no plano estrutural e formal: depois de terem sido ouvidas as vozes femininas a solo, cabe agora a vez à suas congéneres masculinas. A orquestra está mais uma vez estruturada recorrendo aos instrumentos de arco e contínuo.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

A estrutura está baseada na tonalidade de sol menor, assumindo embora incursões modulantes por tonalidades próximas: ré menor e si bemol maior. Este facto permite constatar o tratamento diverso dos dois tercetos do texto deste andamento. O primeiro<sup>116</sup> é cantado pelos solistas de uma forma sequencial, inicialmente pelo tenor em sol menor, e modulando no final para a na tonalidade da dominante (ré menor), no que é seguida da exposição pelo baixo com uma mudança de centro tonal análoga à anterior, mas desta vez para regressar a sol menor. No segundo terceto<sup>117</sup> os solistas dialogam alternadamente a partir de fragmentos do tema, após o que cantam o seu desenvolvimento em simultâneo. Este processo tem como cenário tonal a tonalidade de sol menor (compassos 47 a 50), a partir do qual se inicia um discurso de carácter contrapontístico, tendo como pano de fundo a tonalidade de si bemol maior (compassos 51 a 56). A este processo sucede-se uma marcha harmónica de regresso à tonalidade inicial (compassos 57 a 66) que tem como corolário a sua afirmação nos últimos oito compassos.

É assim possível concluir que a tonalidade principal domina o discurso, a partir da qual se desenrola a modulação para a sua dominante (ré menor). Na segunda metade do texto o

---

<sup>115</sup> Os excertos do poema sublinhados surgem na partitura pela ordem inversa à normal. Não é possível saber se esta alteração é devida a uma opção do compositor ou a um lapso ou mesmo uma imprecisão poética.

<sup>116</sup> “*Quis est homo qui non fleret Christi Matrem si videret in tanto supplicio?...*”

<sup>117</sup> “*Quis non posset contristari Matrem Christi contemplari dolentum cum filio?...*”

discurso assume a tonalidade de uma forma mais estrita, pois a “modulação” ouvida é de facto uma mudança para a tonalidade relativa maior (si bemol maior).

## ANÁLISE TEMÁTICA

O tema inicial é apresentado pelo tenor solista no sétimo compasso (após a introdução executada pelas cordas e pelo órgão):

Tenor

8 Quis Quis est ho - mo, qui non fle - ret, Chris - ti

812 Ma - trem si vi - de - ret in tan - to in tan - to sup - pli - ci - o in

820 tan - to sup - pli - ci - o in tan - to sup - pli - ci - o? - - - Quis - - Quis - -

Moderato: compassos 7 a 26 - tema (tenor)

Após na exposição do tema pelo tenor ele é cantado pelo baixo solista na tonalidade da dominante.

O segundo terceto sofre um tratamento musical diferente do primeiro. A uma exposição temática estrita e apresentada sequencialmente pelos dois solistas, contrapõe-se agora uma abordagem dialogante entre as duas vozes, no início com carácter imitativo para logo em seguida dar origem a um desenho de carácter contrapontístico:

T

8 Quis non pos - set con - tri - sta - ri, pi - am Ma - trem Ma - trem con - tem -

B

8 Quis Quis non pos - set con - tri - sta - ri, pi - am Ma - trem con - tem -

T

8 pla - ri, con - tem - pla - ri, do - len - tem cum Fi - li - o de - len - tem eum - Fi - li - o - - do - len - tem eum -

B

8 pla - ri, con - tem - pla - ri, do - len - tem cum Fi - li - o de - len - tem eum - Fi - li - o - - do - len - tem eum -

Moderato: compassos 46 a 71 - tenor e baixo

## RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

<i>Quis est homo qui non fleret</i>	<i>Que homem que não choraria,</i>
<i><u>Matrem Christi si videret</u></i>	<i>se visse a Mãe de Cristo</i>
<i>in tanto supplicio?</i>	<i>em tão grande suplício?</i>
<i>Quis non posset contristari</i>	<i>Quem não se entristeceria</i>
<i><u>Christi Matrem contemplari</u></i>	<i>ao contemplar a Mãe de Cristo</i>
<i>dolentum cum filio?</i>	<i>padecendo com seu filho?</i>

Os versos cantados neste andamento colocam a ênfase na interrogativa do discurso, a qual é também valorizada pelo tratamento musical que lhe é devido. Com efeito, a questão *Quis* é valorizada por Maurício recorrendo à repetição do início, utilizando para esse fim o intervalo de oitava a partir da tónica. Para além disto a mesma questão surge como epílogo do tema cantado pelo tenor, salientando a questão colocada através da sua repetição. Este facto é aliás evidente nos finais das secções deste andamento, tirando partido do tom interrogativo dos dois tercetos. Desta forma o compositor usa este elemento para iniciar e encerrar o discurso dos solistas bem como das diferentes secções deste andamento<sup>118</sup>. No início a enunciação das frases é feita de uma forma fragmentada (entenda-se entrecortada por pequenas pausas que dessa forma “*pontuam*” o discurso). Há no entanto uma exposição escorreita da palavra cantada, excepção feita ao início (já referido) e ao final (“...*in tanto supplicio*...”), o qual é também enfatizado a partir da repetição, onde Maurício enfatiza a dúvida e a dor que este fragmento representa.

No plano melódico refira-se que, apesar de o início do tema ostentar uma progressão com intervalos maiores, ele traduz essencialmente um desenho de tipo arpejo, concluindo com um movimento cadencial a partir de uma “sensível” que resolve para a sua “tónica”, no que é acompanhada pela estrutura harmónica respectiva (do tipo dominante – tónica). É pertinente

<sup>118</sup> compassos 7, 25, 26, 27, 45, 46, 65, 66

referir a este propósito que a resolução melódica das frases assenta normalmente em intervalos de 5ª e 7º diminuta, directamente ou a partir de linhas melódicas bem definidas. A parte final do primeiro verso (“...*in tanto supplicio...*”) sofre um tratamento algo diferente do exposto até aqui. De facto, o ritmo é mais calmo no início, sofrendo um aumento de densidade à medida que a repetição da frase ocorre.

O material temático apresentado em seguida pelo baixo solista sofre o mesmo tratamento descrito para o tenor: o compasso 46 inicia o diálogo entre os dois solistas, com um pequeno motivo melódico que vive da repetição de um ornato e com movimento por grau conjunto. Não existe uma ênfase de qualquer elemento do texto (como no início com o verso.”...*Quis...*”), mas antes um motivo melódico a partir do qual é dado corpo a um excerto da frase do verso (“...*Quis non posset...*”). Este motivo melódico é usado novamente, adoptando um critério melódico descendente, qual ordenação melódica, e expõe da mesma forma o fragmento seguinte do texto (“...*contristari...*”), findo o qual o discurso sofre um desenvolvimento de carácter contrapontístico. De salientar que o tenor canta no final de cada frase a sílaba tónica recorrendo para isso ao uso de ornamentos. Também o recurso a sensíveis (melódicas e harmónicas) estão presentes no espírito de Maurício, que desta forma valorizam os momentos de tensão poética (“...*dolentem...*”), bem como as ordenações de motivos melódicos repetidos pelo tenor.

## PLANO FORMAL

A forma usada neste Moderato pelo compositor é em tudo semelhante á utilizada no andamento anterior. Comum à época, esta forma binária simples é novamente o critério de estruturação formal utilizado por Maurício, do tipo A A' B (coda). É perceptível uma apresentação do tema pelo tenor solista ao longo de vinte compassos, no que é seguido pelo baixo solista que repete o tema, agora na tonalidade da dominante. Findo este processo surge uma segunda parte onde, a partir de uma harmonia comum, tem lugar a modulação que marca o regresso à tonalidade inicial. No entanto o discurso evolui agora de uma forma diferente, baseado no diálogo entre os dois solistas, que assim dão origem a uma nova secção. Esta decorre do tema anterior mas assume contornos diferentes, pelo que pode considerar-se formalmente um sector temático diferente do observado no início. O andamento termina sob a forma de uma pequena coda.

Texto	<i>Quis est homo qui non fleret Christi Matrem si videret in tanto supplicio?</i>			<i>Quis non posset contristari Matrem Christi contemplari dolentem cum filio?</i>			
Compasso	1 a 6	7 a 26	27 a 46	47 a 50	51 a 56	57 a 66	67 a 74
Nº de compassos	6	20 (8+6+6)	20 (8+6+6)	20 (4+6+10)			8 (4+4)
Estrutura temática	Introdução	Tema	Tema	Variações sobre o tema			Coda
Instrumento/ Voz	Orquestra	Tenor solo	Baixo solo	Tenor e Baixo (solo)			Orquestra
Centro tonal	Sol m	6 comp.	Ré m	6 comp.	Sol m	Si b M	Marcha harm. p/ Sol m
Plano formal	Introdução	A	A	B			Coda

Moderato – diagrama estrutural

IV andamento *Allegretto non troppo* (Mi bemol Maior)

*Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum*

Coro (SATB), flautas, trompas, orquestra de arcos, contínuo

## INTRODUÇÃO

Após a intervenção dos solistas nos andamentos anteriores, a estrutura vocal regressa ao coro (SATB) e à utilização das trompas em mi bemol, voltando a ouvir-se a tonalidade inicial.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

À semelhança dos andamentos anteriores, também este *Allegretto* faz uso de todo um conjunto de recursos estilísticos e de escrita já observados anteriormente. A progressão modulante entre centros tonais assume uma relação do tipo tônica – dominante, pelo que o discurso evolui da tonalidade principal (mi bemol maior) para a sua dominante (si bemol maior). Para além disto, é evidente o recurso a marchas harmónicas que, embora sugerindo modulações, não as confirmam, criando antes um jogo de encadeamentos tendo como base os diferentes graus da tonalidade.

No que respeita ao encadeamento dos acordes propriamente dito, a progressão tônica – dominante é uma realidade constante, pese embora por vezes antecedida da sub-dominante. É também frequente o recurso a dominantes secundárias, as quais surgem por vezes invertidas, e que conduzem o discurso para as cadências (modulantes ou não). Estas, utilizadas sob as duas formas (tônica – dominante e dominante – tônica, respectivamente), recorrendo o compositor à segunda destas formas de progressão harmónica em secções modulantes<sup>119</sup>. Refira-se, a propósito do compasso 47, que este é um momento em que Maurício impõe uma mudança súbita de tonalidade a partir da omissão da sua afirmação. De facto, ouve-se no compasso anterior um movimento cadencial para a dominante (si bemol), que assim assume o seu novo estatuto de tônica. A singularidade desta secção reside no facto de, harmonicamente, não se ouvir este acorde como a harmonia do primeiro grau da nova tonalidade, mas antes como dominante da nova tonalidade:

---

<sup>119</sup> Compassos 47 (si bemol maior), 63 (fá menor - marcha harmónica para dó menor) e 78 (dó menor).

Fl. 1

Fl. 2

Tr. 1

Tr. 2

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Org.

42 65b 6 5 6 5 *senza armonia*

Allegretto non troppo: compassos 42 a 48: modulação para si bemol – compasso 47

Esta modulação tem como base uma nota pivot<sup>120</sup> que assume um papel de sensível com resolução para o novo centro tonal, recurso usado pelo compositor ao longo deste andamento<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Lá natural (sensível de Si bemol Maior): baixo, viola e contínuo – compasso 43

<sup>121</sup> Lá natural, c. 43 (baixo e contínuo), mi natural, c. 63, 64 e 65 (tenor, baixo, violino I, violino II, viola, contínuo).

## ANÁLISE TEMÁTICA

Maurício usa um critério temático semelhante à utilizada no primeiro andamento. Após a utilização dos solistas nos andamentos anteriores recorre agora novamente ao coro. Por esta razão volta a ouvir-se uma textura eminentemente vertical, em oposição ao carácter melódico dos andamentos anteriores. Na introdução ouve-se o material temático aqui utilizado, o qual assenta num diálogo repartido entre os diferentes grupos instrumentais: madeiras (flautas I e II), metais (trompas I e II) e arcos (violinos I e II e viola). Ao longo dos 30 compassos que constituem a introdução instrumental, a orquestra apresenta todo os diferentes motivos a utilizar ao longo deste andamento:

*Allegretto non troppo*

Flauta 1

Flauta 2

Trompa Mi b 1

Trompa Mi b 2

Violino I

Violino II

Viola

Órgão

§ — 3 7 —

*Allegretto non troppo*: compassos 1 a 8: início do tema (orquestra)

A partir do compasso 31 o coro canta o tema:

S  
Propec - ca - tis su - ae gertis, vidit Je - sum itor - men - tis, ef - fla - gel - lis et fla - gellisset - fla - gel - lis sub - di - um

A  
Propec - ca - tis - - - su - ae gertis, vidit Je - sum itor - men - tis, ef - fla - gel - lis et fla - gellisset - fla - gel - lis sub - di - um

T  
Propec - ca - tis su - ae gertis, vidit Je - sum itor - men - tis, ef - fla - gel - lis et fla - gellisset - fla - gel - lis sub - di - um

B  
Propec - ca - tis su - ae gertis, vidit Je - sum itor - men - tis, ef - fla - gel - lis et fla - gellisset - fla - gel - lis sub - di - um

Allegretto non troppo: compassos 31 a 46: tema (coro)

Após a exposição do tema o coro apresenta o seu desenvolvimento e estrutura o discurso em pequenos episódios:

S  
vi - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla - gel - lis et fla - gel - lis et fla - gel - lis sub - di - tum

A  
vi - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla - gel - lis et fla - gel - lis et fla - gel - lis sub - di - tum

T  
vi - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla - gel - lis et fla - gel - lis et fla - gel - lis sub - di - tum

B  
vi - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla - gel - lis et fla - gel - lis et fla - gel - lis sub - di - tum

Allegretto non troppo: compassos 38 a 46: início do tema (coro)

A curta modulação operada para a dominante não apresenta alterações dignas de menção no que respeita ao padrão definido até aqui:

S  
Vi - dit Je - sum vi - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gellisset - di - tum

A  
et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gellisset - di - tum

T  
Vi - dit Je - sum vi - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gellisset - di - tum

B  
et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gellisset - di - tum

Allegretto non troppo: compassos 48 a 58: desenvolvimento do tema (coro)

A partir deste momento tem lugar uma marcha harmónica que cria na prática um contraste com o material ouvido até aqui: a partir do compasso 78 é retomado o tema inicial, ainda que na tonalidade relativa menor, o qual vai conduzir o discurso novamente à tonalidade principal, fazendo ouvir-se a reexposição do tema inicial que conclui este andamento.

## RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

<i>Pro peccatis suae gentis</i>	<i>Por causa dos pecados do seu povo</i>
<i>vidit Jesum in tormentis</i>	<i>viu Jesus em tormento</i>
<i>et flagellis subditum</i>	<i>e sujeito ao flagelo</i>

O texto cantado neste *Allegretto non troppo* tem um tratamento rítmico que assenta na divisão melódico-rítmica das diferentes partes do texto. Com efeito, a primeira parte do terceto é dividida em dois grupos de quatro sílabas cada, embora materializadas em grupos de cinco notas:

S  
A  
T  
B

Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis,  
Pro pec - ca - tis - - - - - su - ae gen - tis,  
Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis,  
Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis,

*Allegretto non troppo*: compassos 31 a 36: início do tema (coro)

Há no entanto um incumprimento do ritmo silábico, uma vez que Maurício opta por utilizar um compasso binário, atribuindo assim igual duração às duas primeiras sílabas de cada um destes grupos, através de duas semínimas. Esta é uma opção do compositor que altera desta forma o ritmo da palavra igualando a sua duração, contrariando assim a métrica poética do texto.

No plano melódico o discurso desenrola-se por graus conjuntos, o qual é também repetido nesta primeira parte do tema (e do texto). A este movimento corresponde um suporte

harmónico que é afinal um movimento cadencial simples assente numa pedal de tónica sobre a qual desenvolve-se uma progressão do tipo:

I – IV(2ª inv.) – I – V – I

A parte restante do terceto é alvo um tratamento diferente: por um lado, sente-se uma aceleração rítmica, surgindo as colcheias agora como maioritárias, e apenas contrastando com as semínimas de repouso nas sílabas “*Je...*” (“...*Jesus...*”), “...*men...*” (“...*tormentis...*”) e “...”*gel...*” (“...*flagellis...*”). Do ponto de vista harmónico não há aspectos relevantes a reter.

O momento de tensão deste andamento é vivido a partir do compasso 71, onde uma marcha harmónica enfatiza o texto. Aqui o coro canta repetidamente “...*et flagellis subditum...*” mas sempre de uma forma cadencial, fazendo ouvir sucessivamente a resolução dominante – tónica. Trata-se de um movimento melódico ordenado, onde o mesmo desenho é repetido a partir de graus diferentes, sugerindo uma modulação, embora sem nunca concretizar-se:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "et flagellis subditum" repeated across six measures. The score illustrates a harmonic progression where the same melodic pattern is repeated from different degrees, suggesting modulation. The lyrics are: et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gel - lis sub - di - tum et fla - gel - lis sub - di - tum.

Allegretto non troppo: compassos 71 a 77: marcha harmónica (coro)

Nesta secção o coro continua a ser assumido como um todo indissociável, o que torna clara a articulação coesa e simultânea das diferentes vozes, criando uma unidade vertical do ponto de vista rítmico.

No que concerne à harmonia constata-se uma série de movimentos cadenciais do tipo dominante – tónica; no entanto a primeira destas harmonias tem a particularidade de fazer ouvir-se com a sensível no baixo, enfatizando deste modo a tensão, recurso estilístico muito usado por José Maurício.

## PLANO FORMAL

No que respeita à forma, surge aqui pela primeira vez uma exposição triádica, em que uma secção B contrasta com o bloco A. Com efeito, ouve-se aqui uma forma ternária do tipo A A A' B A'' A. O tema é apresentado pela orquestra, ao qual sucede a exposição feita pelo coro, finda a qual tem lugar uma reexposição, mas agora na tonalidade da dominante. Concluída esta secção, é ouvido um segundo tema que corporiza uma marcha harmónica para a relativa menor, após a qual se faz ouvir o tema inicial, mas em dó menor. O andamento conclui com a reexposição final do tema principal na tonalidade inicial. Existe um aspecto em que este andamento diverge dos anteriores: ao invés de uma pequena coda, é aqui audível uma reexposição do tema principal, o que, não comprometendo a unidade formal observada até este momento, constitui em si uma novidade no tratamento musical dos diversos andamentos que constituem este *Stabat Mater*.

Texto	<i>Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum</i>					
Compasso	1 a 30	31 a 46	47 a 62	63 a 77	78 a 89	90 a 119
Nº de compassos	30	16	16	15	29	30
Estrutura temática	Tema (Introdução)	Tema	Desenvolvimento	Desenvolvimento	Tema	Tema
Instrumento/ Voz	Orquestra	Coro (SATB) e Orquestra				
Centro tonal	Mi b		Si b M	Marcha harmónica p/ Dó m	Dó m	Mi b M
Plano formal	A	A	A'	B	A''	A

Allegretto non troppo – diagrama estrutural

V andamento      *Adágio* (Lá bemol Maior)

*Vidit suum dulcem natum morientem desolatum dum emisit spiritum*

Coro (SATB), contínuo

## INTRODUÇÃO

Este momento reveste-se de grande importância no contexto da obra. Por um lado, conclui-se neste terceto a componente descritiva do poema. Por outro, o texto refere neste ponto a morte de Cristo, pelo que a componente dramática é também exacerbada pela música. Neste contexto importa referir dois aspectos: por um lado coro canta sozinho apenas com o acompanhamento do contínuo; por outro o critério expositivo é diferente dos andamentos anteriores. Atendendo à constituição vocal / instrumental, este *Adágio* assume contornos muito semelhantes aos de um coral, onde as frases se sucedem, com conclusões intermédias de carácter cadencial, com modelações sucessivas em geito de marchas harmónicas ambíguas de carácter modulante.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

Maurício utiliza um critério diferente dos andamentos ouvido até aqui na materialização do texto. Ao escolher utilizar apenas um terceto do poema, torna clara e perceptível a importância que ele traduz. E este aspecto é justificado por duas ordens de razão: a primeira reside no facto de este fragmento encerrar a parte associada à descrição do quadro da morte de Jesus e a sua relação com Maria; a segunda, em virtude de estar aqui patente a referência à morte do Filho de Deus, facto que encerra por si só uma tensão e dramatismo óbvios e de grande dimensão. Por este conjunto de razões o compositor escreve um pequeno trecho (14 compassos apenas) de tipo coral onde as frases são pequenas e de carácter modulante a partir de cadências suspensivas. A primeira começa em Lá bemol maior e cadencia para o sexto grau (Fá menor) a partir da sua sensível (mi), a qual é apresentada como dominante secundária para o sexto grau, originando assim uma cadência interrompida. Em seguida o discurso modula para Ré bemol maior, e esta escolha traduz também uma intenção do compositor: considerando a cadência anterior apenas como uma resolução para o sexto grau e mantendo o centro tonal inicial faz-se ouvir agora a nova tonalidade que, mais uma vez,

ostenta uma relação de quinta com a primeira, numa relação de tónica dominante (o que aliás vem sendo habitual ao longo dos diferentes andamentos); considerando a possibilidade de modulação para a tonalidade relativa menor (fá menor) e mantendo subjacente a relação de sexta, verifica-se que a nova tonalidade se situa também à distância de sexta da anterior, criando desta forma uma sucessão de sextas harmónicas de carácter tonal. É no entanto mais credível outra possibilidade: a tonalidade de Lá bemol maior mantém-se ao longo dos quatro primeiros compassos que constituem a primeira frase do texto (resolvendo para o sexto grau); a segunda frase assume a modulação à dominante (Ré bemol maior), à qual sucede no sexto compasso a passagem para Dó menor. Mas a conclusão do sétimo compasso encerra já em si próprio o regresso à tonalidade inicial a partir de uma nota *pivot* que anuncia a modulação, concretamente o ré bemol, ouvido sob a forma de ornato no baixo. A tonalidade inicial é reafirmada no oitavo compasso, a qual, à semelhança do ouvido na secção anterior, desencadeia logo em seguida a modulação para dó menor a partir, sucessivamente da dominante secundária (VII/V) e da dominante propriamente dita. Findo este processo tem lugar a coda na tonalidade de dó menor (terceiro grau em relação à tonalidade inicial), já ouvida anteriormente na segunda secção.

## ANÁLISE TEMÁTICA

À semelhança do ouvido no Largo inicial, também este Adágio faz sentir uma escrita eminentemente harmónica, onde cada naipe de voz contribui para um todo que se constata na reunião das vozes. Como um coral, é à voz superior que cabe o protagonismo do discurso, sendo que as restantes assumem um papel de complemento harmónico e tímbrico:

**Adagio**  
*Sotto voce*

Soprano  
Vi - dit su - um dul - cem na - tum mo - ri - en - tem,

Alto  
Vi - dit su - um dul - cem na - tum mo - ri - en - tem,

Tenor  
Vi - dit su - um dul - cem na - tum mo - ri - en - tem,

Baixo  
Vi - dit su - um dul - cem na - tum mo - ri - en - tem,

Orgão  
1

6 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

*p* *pp*

S  
de - so - la - - - tum dum e - mi - sit spi - ri - - -

A  
de - so - la - - - tum dum e - mi - sit spi - ri - tum

T  
de - so - la - - - tum dum e - mi - sit spi - ri - tum

B  
de - so - la - - - tum dum e - mi - sit spi - ri - tum

Org.  
8

5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

Adágio (completo)

A melodia é constituída por graus conjuntos, sem grande densidade rítmica, afirmando a pulsação e, por vezes, a subdivisão<sup>122</sup>. O único elemento divergente de toda a “uniformidade” do discurso revela-se, por um lado, nos fragmentos de ligação entre temas que as diferentes vozes vão realizando, por outro, na mudança de articulação rítmica vivida nos últimos quatro compassos (a coda *a capella*).

RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

<i>Vidit suum dulcem natum</i>	(A Mãe) viu o seu doce filho
<i>morientem desolatum</i>	morrer abandonado
<i>dum emisit spiritum</i>	entregando o seu espírito

<sup>122</sup> Compassos 2, 4, 5, 7, 8, e 10

Este é um momento crítico e pleno de dramatismo do *Stabat Mater dolorosa*. Aqui toda a emoção é focalizada no drama da Mãe de Cristo que vê morrer o seu filho e transmite toda a sua dor, também patente na estrutura musical. Por consequência, Maurício opta por uma textura sonora constituída apenas pelo coro e contínuo, obtendo uma sonoridade mais austera e sucinta. O coro tem uma estrutura rítmica homogénea e articula as frases como um todo harmónico, exceptuando apenas a articulação de alguns ornatos e pequenos conjuntos de notas de passagem nas diversas vozes<sup>123</sup>.

No plano melódico o discurso traduz-se numa linearidade traduzida na progressão por graus conjuntos em cada uma das vozes. É no plano harmónico que se encontra a grande densidade e tensão transmitida neste andamento. De facto, o compositor adopta um critério de construção em tudo semelhante ao de um coral ao qual adiciona apenas o contínuo. O encadeamento das vozes é feito por graus conjuntos, realizando cadências modulantes com uma periodicidade regular. Este *adágio* vive de pequenas frases que alteram o seu centro tonal sucessivamente. Este ciclo de mudanças tem uma periodicidade e padrão perfeitamente definidos. Com efeito, a primeira frase do texto é explanada ao longo dos quatro primeiros compassos e compreende as primeiras oito sílabas; a segunda canta as quatro sílabas seguintes ao longo dos três compassos seguintes, repetindo-se este critério de exposição silábica ao longo dos compassos 8, 9 e 10. A secção final desenrola-se ao longo dos últimos quatro compassos e compreende a coda, enfatizando a sílaba tónica do último vocábulo do texto através da maior duração a ela atribuída.

A primeira secção<sup>124</sup> compreende uma frase de quatro compassos que começa na tonalidade principal e modula no terceiro compasso para o sexto grau<sup>125</sup> no momento em que o coro fala do Filho de Maria (...*natum*...”), enfatizado a partir da tensão da resolução da dominante secundária que conduz à modulação. O momento de tensão harmónico mais evidente é ouvido na sílaba tónica, (o que acontece aliás no terceiro, sexto e nono compassos), corporizado em dominantes secundárias construídas sempre sobre a sensível da nova tonalidade. Maurício divide assim o segundo terceto em duas frases, fazendo assim sobressair a questão central: “...*orientem*...” e “...*desolatum*...”. Por esta razão o compositor desenvolve cada uma destas questões ao longo de uma frase, respectivamente, criando uma relação entre o ritmo da palavra e a música diferente do ouvido na frase inicial. Assim, ainda que a articulação continue a ser silábica, é mais curta nas duas primeiras sílabas e mais longa

---

<sup>123</sup> Por ordem de aparição: tenor – compasso 3; soprano – compasso 6; alto – compasso 9;

<sup>124</sup> *Vidit suum dulcem* – compassos 1 a 4

<sup>125</sup> Fá menor

na terceira, coincidindo com a sílaba tónica. Este recurso visa destacar a palavra mais importante desta secção do texto.

É interessante referir a visão conceptual inerente a este andamento, tão pequeno, mas tão rico de simbolismo poético e afectivo. Maurício traduz em música toda a tensão subjacente ao drama da morte de Jesus, optando, para um maior destaque deste facto, por reduzir a estrutura instrumental, cingindo desta forma o discurso à pureza das vozes que fazem sobressair os três momentos e conceitos importantes patentes no texto: filho – morte – espírito<sup>126</sup>. É este espírito e critério de afirmação que explica que o último dos conceitos desta trilogia seja apresentado sem acompanhamento instrumental, salientando assim de uma forma simbólica o desligar de um mundo material subjacente à execução instrumental.

### PLANO FORMAL

Do ponto de vista formal não poderá considerar-se este andamento uma estrutura definida nos mesmos moldes dos anteriores. Ao invés, esta é uma secção onde a música serve estritamente a palavra, como seu complemento e forma de realce, como se de um coral se tratasse. Por isto não será correcto falar em temas, mas antes em frases ou motivos que se interligam de uma forma sequencial, com as cadências respectivas e separadas pelo movimento melódico do contínuo, o qual desempenha o papel de elemento de ligação entre elas. Há no entanto um aspecto curioso que importa referir: a frase em questão assume o mesmo padrão rítmico e melódico (embora a última seja algo diferente, porque prenuncia a coda final).

---

<sup>126</sup> repectivamente nos compassos 3 e 4, 6 e 7 e 13 e 14

<i>Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum dum emisit spiritum</i>			
Texto			
Compasso	1 a 4	5 a 7	8 a 10
Nº de compassos	4	3	4
Estrutura temática	Tema		
Instrumento/ Voz	Coro/Contínuo		
Centro tonal	Lá b M	Ré b M - marcha harmónica p/ Dó m	Lá b M - marcha harmónica p/ Dó m
Plano formal	1ª frase	2ª frase	3ª frase
			Coda
			11 a 14
			Coda
			Coro
			Dó m
			Coda

Adágio – diagrama estrutural

VI andamento *Andante* (Sol Maior)

*Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam*

*Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam*

Soprano (solo), flautas, fagote, orquestra de arcos, contínuo

## INTRODUÇÃO

O *andante* do *Stabat Mater* de Maurício tem como principais características o facto de ser este o único andamento com esta designação ao longo de toda a obra, bem como a particularidade de incluir um fagote na sua constituição. Para além de tudo isto a voz aqui ouvida é de soprano solo.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

Este andamento apresenta uma estrutura que vive da alternância de centros tonais entre o primeiro e o quinto grau. De facto, o discurso harmónico pode resumir-se neste *Andante* a uma progressão do tipo I – V – I: Sol (M/m), Ré (M/m) e novamente Sol (M/m). A orquestra mostra isso mesmo na sua introdução onde faz ouvir o material temático a utilizar ao longo deste excerto da obra. Desta forma considerar-se-á o prelúdio orquestral como uma síntese de todo o andamento. O mesmo princípio de construção está patente nas secções seguintes, onde a voz solista acompanhada pela orquestra percorre o mesmo caminho, desta vez apenas realizando a ponte entre a tónica e a dominante. Surge no entanto aqui uma novidade: para além da progressão harmónica referida, Maurício recorre à utilização alternada dos dois modos da mesma tonalidade: neste sentido, surge no compasso 57 a passagem do modo maior para o modo menor a partir do centro tonal da dominante (Ré Maior/Ré menor). Esta passagem prenuncia uma marcha harmónica que coincide com a introdução do segundo terceto aqui utilizado. Nesta secção a progressão “aflora” as tonalidades de Ré menor, dó menor e sol menor, retomando em seguida a tonalidade e o terceto iniciais. A partir do compasso 111 surge uma nova marcha harmónica, a qual desencadeia desta vez uma modulação, não para a dominante como anteriormente, mas para o sexto grau (relativo menor da tonalidade inicial), o que vem a consumir-se no compasso 117. Finda esta secção a tonalidade volta a Sol Maior, com uma passagem por Ré Maior, concluindo com uma

referência à tonalidade principal no modo menor, a qual antecede a afirmação tonal final em Sol Maior.

## ANÁLISE TEMÁTICA

O tema inicial é introduzido pelas cordas, e depois reexposto pela voz solista:

S

Ei - a Ma - ter, fons - a - mo - ris, fons - a - mo - ris,

Andante: Compassos 39 a 46 (tema – soprano solo)

Neste tema é visível uma construção linear, onde o discurso progride por notas estruturais da harmonia ou por graus conjuntos, característica presente na escrita de Maurício. Por outro lado, é também visível a esquematização do material temático, onde o movimento dos dois primeiros compassos é ascendente, tornando-se descendente nos dois seguintes, concluindo com um movimento semelhante no quinto e sexto compassos. Esta é uma imagem transmitida pela escrita: movimentos simples, não exigindo grande apuro técnico por parte dos executantes e uma construção e estruturação linear. Em complemento ao tema exposto, surge em seguida um pequeno motivo, o qual traduz um desenvolvimento do discurso e permite a preparação da modulação para a dominante:

S

Fac ut ar-de-at cor me - um, in a - man - do Chri - stum De - um, fac ut sí - bi com - pla - ce - am.

Andante: Compassos 51 a 58 (desenvolvimento do tema – soprano solo)

Toda esta secção é composta e está estruturada a partir de pequenos fragmentos que se sucedem e não constituem material temático significativo; apenas conduzem e tornam evidente a modulação para a dominante.

É a partir do compasso 87 que o novo tema surge, o qual personifica o centro tonal da dominante, ainda que no modo menor e sem riqueza motívica:

S

Fac ut ar-de-at cor me - um, in a - man - do Chri - stum De - um, fac ut sí - bi com - pla - ce - am.

Andante: Compassos 87 a 98 (tema ré menor e marcha harmónica – soprano solo)

Neste fragmento está patente a necessidade de realizar uma marcha harmónica que conduza o discurso de regresso à tonalidade inicial (Sol Maior), o que acontece a partir do compasso 99. A partir deste ponto constata-se um reexposição do material já ouvido anteriormente, ainda que com algumas incursões modulantes por outras tonalidades, razão pela qual o canto sofre algumas inflexões em relação ao anteriormente exposto:



Andante: Compassos 111 a 118 (tema modulante para mi menor– soprano solo)

O centro tonal desloca-se agora para Mi menor (relativa da tonalidade principal), resultando numa ponte conclusiva que conduz ao motivo inicial:

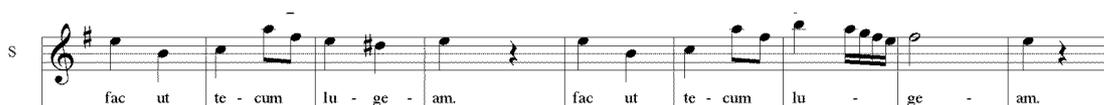


fig. 21 –Compassos 127 a 135 (ponte modulante para sol maior– soprano solo)

Findo este ciclo e retomada a tonalidade principal o discurso traduz-se até ao final num revisitar do material entretanto ouvido.

## RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

*Eia Mater, fons amoris,  
me sentire vim doloris  
fac ut tecum lugeam*

*Oh Mãe, fonte de amor,  
faz-me sentir toda a tua dor  
para assim chorar contigo*

*Fac ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum  
ut sibi complacem*

Faz arder o meu coração  
de amor a Cristo Deus  
para que assim Ele se compadeça

O texto deste *Andante* releva um conjunto de preces a Maria as quais são extensíveis a toda a Cristandade. Por consequência é evidenciado aqui o estatuto e imagem associado à Mãe de Cristo, o qual é evidenciado logo no início do canto. A progressão melódica é feita tendo

como base o arpejo da tónica ascendente, ouvido duas vezes, ao qual sucede algo de carácter semelhante mas em sentido descendente e sob a forma de uma pequena ordenação melódica. A estrutura é isorrítmica (na prática as figuras são todas colcheias), sofrendo uma aceleração no final da frase, onde a repetição do último fragmento (“...*fons amoris*...”) é realizada sob a forma de uma progressão por graus conjuntos, alguns valorizados sob a forma de semicolcheias. É aqui dada ênfase ao valor positivo que este fragmento do texto encerra, repetindo-o, primeiro num movimento descendente, e depois no anúncio cadencial mas agora ascendente. O plano harmónico revela-se claro e simples, proporcionando uma imagem de pureza e simplicidade a partir da conjugação da melodia com as características descritas, associada a uma harmonia simples e escoreita e cadenciando à dominante:

$$I - IV - I^6 - V - I^6_4 - V$$

No entanto, o aumento da tensão dramática do fragmento seguinte do texto cantado é acompanhado igualmente por um incremento da tensão musical. Maurício concebe outra cor para a estrutura melódica e harmónica, optando agora por uma assimetria rítmica, associada a resoluções intervalares maiores e a sugestão da modulação para o modo menor<sup>127</sup>. Em antítese ao critério constatado no início, o texto é agora cantado de uma forma escoreita, sem repetições ou qualquer tipo de ênfase. No plano harmónico o discurso é baseado não apenas numa progressão simples, pese embora numa primeira fase uma construção em tudo semelhante à anterior, mas numa evolução para uma cadência com um carácter mais sombrio, resultante do percurso para a dominante (cadencial) com a sugestão modulante ao modo menor, complementada com o recurso a um acorde de sexta italiana, aumentando desta forma a tensão dramática para a cadência na dominante:

---

<sup>127</sup> compassos 51 a 58

S  
lo - ris, fac ut te - cum lu - ge - am.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Org.  
54

4 3 ♯ 5 6—7 6+ ♯

Andante: Compassos 54 a 58: cadência para a dominante

A tensão aqui patente é sustentada pela manutenção do modo menor, ao qual é adicionada uma nota pedal materializada pelo contínuo e fagote. No entanto a reexposição do tema torna perceptível um critério de simetria que Maurício utiliza por diversas vezes: se durante a primeira vez a divisão do primeiro terceto é feita por forma a que a primeira frase seja cantada no modo maior e a segunda no modo menor, é a sua contrária que se faz ouvir agora, ou seja, a primeira parte no modo menor e a segunda no regresso à tonalidade maior. O desenvolvimento do discurso obedece ao princípio enunciado no início: a primeira frase<sup>128</sup>, de carácter positivo, elogio a Maria, tratada no modo maior; ao invés, a segunda<sup>129</sup>, plena de dramatismo, sofre um enquadramento em conformidade, no modo menor e suportada por uma harmonia mais densa.

Também a gestão do segundo terceto obedece ao mesmo princípio: a primeira parte é tratada de uma forma mais “positiva”, à qual sucede a segunda ostentando maior carga dramática.

## PLANO FORMAL

Este andamento encerra algumas particularidades no que toca à sua estruturação formal: apresenta uma forma ternária, do tipo A A B A (coda), e inclui uma distribuição diferente do

<sup>128</sup> *Eia Mater, fons amoris...*

<sup>129</sup> *...me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam...*

material apresentado ao longo do Andante. O início do tema é apresentado pela orquestra repetidamente, divergindo a sua exposição pelos diferentes naipes instrumentais: primeiro pelas cordas, em seguida pelas madeiras. Na segunda parte a exposição assume o mesmo critério, mas agora com a apresentação de material diferente entre os grupos instrumentais. Até ao final da introdução instrumental sucedem-se as exposições diferidas e repetidas entre as cordas e as madeiras, respectivamente. A esta secção sucede a voz que apresenta o tema em conformidade com o ouvido anteriormente. A partir do compasso 81 surge a apresentação do segundo terceto aqui utilizado, para o que é utilizado um novo tema, desta vez na dominante, de curta duração (12 compassos), findo o que é retomado o tema e o terceto iniciais. Mas a apresentação desta secção tem agora um tratamento diferente: no início a voz a cantava todo o tema; agora a orquestra é parte integrante, expondo o início do tema em alternância com a solista, como se um diálogo a dois se tratasse. Após o desenvolvimento inerente, regressa o tema inicial, onde a orquestra (madeiras e cordas) alternam no seu todo a exposição do tema com o soprano, concluindo esta parte do texto em simultâneo<sup>130</sup>. A partir do compasso 148 surge novamente o desenvolvimento do tema, o qual é realizado pela voz e pelas cordas que a seguem, alternando com as madeiras, invertendo o papel de acompanhamento instrumental a partir do compasso 157. O canto conclui reexpondo pela última vez a parte final do tema.

---

<sup>130</sup> compassos 146 e 147

Texto	Eia Mater, fons amoris,...			Fac ut ardeat...			Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris...			Fac ut ardeat cor meum...											
	Compasso	1 a 12	13 a 18	19 a 28	29 a 39	40 a 50	51 a 56	57 a 66	67 a 86	87 a 90	91 a 94	95 a 98	99 a 110	111 a 116	117 a 135	136 a 147	148 a 155	156 a 163	164 a 172	173 a 183	
Nº de compassos	12	6	10	10	12	6	10	20	4	4	4	12	6	19	12	8	9	9	12		
Estrutura temática	Tema			Tema			Tema			Marcha harmónica			Tema			Tema			Coda final		
Instrumento /Voz	Orquestra			Orquestra			Soprano Solo/Orquestra			Orquestra			Orquestra			Orquestra			Orquestra		
Centro tonal	Sol M	Ré M	Sol m	Sol M	Ré M	Ré m	Ré m	Ré M	Ré m	Dó m	Sol m	Sol M	Sol M	Mi m	Sol M	Ré M	Sol m	Sol m	Sol M		
Plano formal	A (introdução)			A			A			B			A			Coda					

Andante – diagrama estrutural

VII andamento *Moderato* (Dó Maior: “*Terzetto*”)

*Sancta Mater, istud agas crucifixa fuge plagas cordi meo valide  
Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide*

Alto, tenor, baixo (solo), trompetes, fagote, orquestra de arcos, contínuo

## INTRODUÇÃO

O critério de estruturação deste andamento assenta numa prática muito comum nesta época e que consiste na escrita para três vozes *obrigadas* sem suporte instrumental, como forma de demonstração de conceitos contrapontísticos nos meios académicos<sup>131</sup>.

A este conceito surge associado o critério de designação marcado pelo referencial italiano, visível na designação utilizada – *Terzetto* – e não a forma *Terceto* ou *Trio*. Embora a partitura não faça menção, este andamento está escrito para três vozes solistas, o que é claro atendendo ao discurso patente em cada uma das vozes, o qual não é passível de articulação e execução pelos naipes respectivos do coro. Para além deste aspecto, Maurício refere na partitura a inclusão de “...*clarini in C obligati*...” os quais são na realidade trompetes em dó, menos comuns mas com alguma utilização na época.<sup>132</sup>

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

O *Moderato* está estruturado em diversas secções tonais, encerrando cada uma delas algumas particularidades. Com efeito, não é possível falar de uma progressão no que concerne aos centros tonais estritamente da tónica para a dominante, mas antes o seu inverso. De facto, o centro tonal desloca-se, mas a partir da vivência da relação dominante – tónica, conforme a modulação perceptível no compasso 33. Por consequência, após a execução do acorde *pivot* e respectivo movimento cadencial, a nova tonalidade é afirmada a partir de uma pedal sobre a

---

<sup>131</sup> “No século XVIII o termo trio (mais concretamente TERZETTO ou TERCETO quando referente a vozes) era aplicado a uma peça instrumental para três vozes obrigadas, sem acompanhamento, em estilo estrito. Muitas destas peças pertencem à produção musical eminentemente académica, com o fim de demonstrar desta forma as regras do contraponto e da composição em geral.”SCHWANDT, Eric, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 151

<sup>132</sup> José Maurício utiliza também a trompete em si bemol, mais usual, no décimo andamento como adiante se verá.

dominante, recurso aliás audível ao longo deste andamento por diversas vezes.<sup>133</sup> Para além deste aspecto é perceptível a utilização frequente de tonalidades homónimas nos dois modos - maior e menor -, recurso estilístico característico desta época e já observado em andamentos anteriores.

No entanto, todo o *Moderato* segue o critério de concepção tonal já constatado no decorrer do estudo do *Stabat Mater*: afirmada a tonalidade principal, o discurso desenvolve-se para a tonalidade da dominante, regressando à tónica para a reexposição final. Este princípio é válido embora com algumas particularidades dignas de menção. Assim, a secção inicial não apresenta pormenores ou particularidades de maior, excepção feita à inflexão para o modo menor que ocorre a partir do compasso 33, regressando à tonalidade inicial oito compassos depois. A secção intermédia corporiza o segundo verso do poema e a modulação para a dominante. Esta, porém, apresenta alguns pormenores que importa referir: a afirmação do novo centro tonal decorre até ao compasso 60 (inclusive), findo o qual tem lugar uma tonicização ao sexto grau menor<sup>134</sup>, regressando a sol maior quatro compassos depois; toda esta secção<sup>135</sup> compreende, respectivamente e por ordem, a exposição, do segundo e reexposição do primeiro versos do texto, preparando o regresso à tonalidade inicial<sup>136</sup>, mas não sem antes passar pela afirmação da tonalidade do quarto grau<sup>137</sup>, o que constitui uma novidade enquanto recurso estilístico nesta obra de José Maurício.

O regresso à tonalidade de dó maior<sup>138</sup> coincide com a reexposição do primeiro verso do poema, embora com um tratamento diverso do ouvido no início deste *Moderato*. Com efeito, a partir do compasso 102 surge o desenvolvimento já escutado anteriormente<sup>139</sup>, mas agora em dó maior, o que, por consequência, origina o mesmo percurso tonal vivido anteriormente, justificando a tonicização ouvida a partir do compasso 110. No entanto, o percurso é agora diferente, pois daqui decorre uma marcha harmónica que vai ter o seu epílogo na reafirmação da tonalidade de dó maior, o que acontece a partir do compasso 120. Os compassos 126 a 129 revivem a tonicização já ouvida anteriormente no compasso 61, aflorando momentaneamente o sexto grau, agora no contexto da tonalidade inicial.

---

<sup>133</sup> compassos 33 (dó m), 55 (sol M), 88 (fá m), 110 (lá m), 120 (dó M).

<sup>134</sup> Mi b M

<sup>135</sup> compassos 47 a 101

<sup>136</sup> Dó M

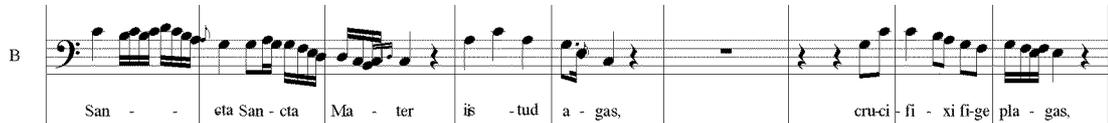
<sup>137</sup> Fá (M e m) – compassos 88 a 95

<sup>138</sup> compasso 102

<sup>139</sup> compasso 47

## ANÁLISE TEMÁTICA

No que concerne ao material temático presente neste andamento, ele é exposto no início pelo fagote, no que é repetido em seguida pelo baixo:



B

San - - eta San - eta Ma - ter is - tud a - gas, cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas.

Moderato: Compassos 17 a 25: tema cantado (baixo solo): excerto

Este é o tema principal do *Moderato*, embora com alguns desenvolvimentos. A exposição feita em seguida pelas duas vozes restantes deixa claro este propósito:



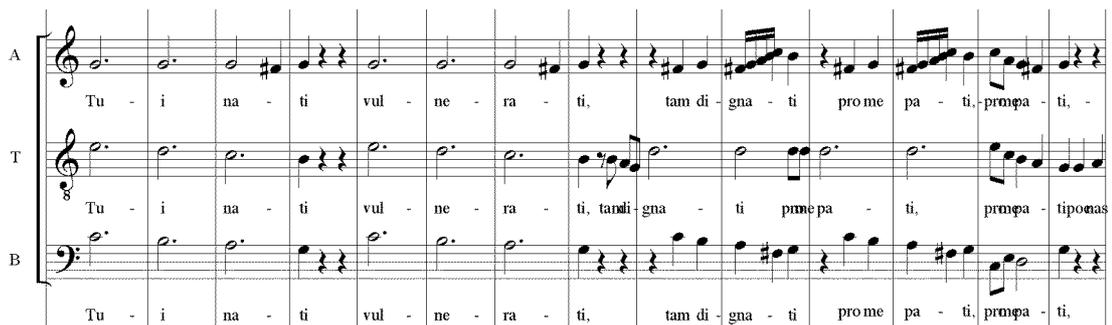
A

T

San - cta Ma - ter i - stud a-gas, cru - ci - fi - xi fi - ge plagas, cor - di me - o va - li - de.

Moderato: Compassos 33 a 44: desenvolvimento após o tema (alto e tenor)

Findo este processo ocorre a junção das três vozes, da qual decorre uma textura contrapontística, embora sobressaindo aqui a verticalidade do discurso, traduzindo-se numa estrutura harmónica e sem o carácter eminentemente melódico ouvido anteriormente:



A

T

B

Tu - i na - ti vul - ne - ra - ti, tam di - gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti.

Moderato: Compassos 47 a 60: alto, tenor e baixo

O processo temático retoma o seu percurso, fazendo ouvir novamente o tema exposto pelo baixo, tendo agora como cenário a tonalidade da dominante, onde, aceite este pressuposto tudo se repete da mesma forma já descrita. A novidade no que respeita ao material temático surge no compasso 116 onde ocorre uma marcha harmónica protagonizada pelo alto, que antecede a reexposição final em dó maior. Esta secção apresenta um aspecto digno de

referencia e que consiste no facto de apresentar um motivo já ouvido anteriormente<sup>140</sup> em sol maior ouvido agora em lá menor, seguido da marcha harmónica referida, retomando logo em seguida o motivo em causa, agora em dó maior:

A  
ti, tam di - gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti, tu - i

T  
ti, tam di - gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti,

B  
ti, tam di - gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti,

Moderato: Compassos 109 a 115: alto, tenor e baixo (lá menor)

A  
ti, tam di gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti, -

T  
tam di - gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti,

B  
tam di - gna - ti pro me pa - ti, pro me pa - ti,

Moderato: Compassos 119 a 125: alto, tenor e baixo (dó maior)

A marcha harmónica protagonizada pela voz feminina assume neste contexto o papel de uma pequena cláusula, materializada sob a forma de uma marcha harmónica, a qual ocorre entre a exposição do motivo em lá menor e depois em dó maior.

<sup>140</sup> compasso 54 e seguintes

## RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

*Sancta Mater, istud agas  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide*

*Santa Mãe, faz com que as chagas  
do Crucificado (Cristo) se gravem  
também no meu coração*

*Tui nati vulnerati  
tam dignati pro me pati  
poenas mecum divide*

*Divide comigo  
as penas do teu Filho,  
que se dignou padecer por mim*

O tratamento do texto no contexto musical reveste-se de alguns aspectos que importa referir. De facto, o recurso ao modo maior não traduz só por si um carácter menos dramático ao discurso. Neste caso esse facto é evidente pela forma como harmonia e melodia se conjugam no suporte da palavra. Com efeito, a progressão harmónica associada ao tema não inclui recursos elaborados, pautando-se antes por uma clareza e simplicidade quase em geito de coral:

I – V – VI – I6 – IV – I6 – IV – I6 – II7 – V – I

No que concerne ao texto propriamente dito, ele vive de algumas palavras chave, as quais são enfatizadas a partir de ornatos, quais melismas. Repare-se a título de exemplo no que acontece no início do tema cantado pelo baixo solista:

B  
San - - - cta - San - cta Ma - ter iis - - tud - a - gas.

Moderato: Compassos 17 a 21: baixo solo: início do tema

No início do texto o baixo canta a palavra *Sancta* a primeira vez, a qual é executada sob a forma algo melismática, o que não acontece na sua imediata repetição. Do mesmo modo é feito o tratamento musical de *Mater*. Para além deste aspecto, a estrutura harmónica de suporte deste fragmento da melodia é feita de uma forma clara:

San – cta San – cta Ma – ter  
I – V – V – V – VI – VI

Não existe uma densidade melódica ou harmónica, denotando o discurso uma clareza e escassez de recursos estilísticos no sentido de enfatizar a palavra.

Da mesma forma o desenvolvimento do tema a partir do compasso 33 denota novamente o propósito de Maurício: as duas vozes solistas (alto e tenor) conduzem agora a melodia a partir de linhas que se complementam melodicamente, com pequena variação rítmica, e com uma progressão por graus conjuntos na melodia cantada e na parte instrumental. No compasso 54 há uma alteração a este critério de escrita, assistindo-se a partir daqui a uma “aceleração” da trama melódica, com o recurso a uma figuração mais breve – colcheias e semi-colcheias – não perdendo embora o carácter de progressão por graus conjuntos. O compositor denota aqui uma preferência pelo primeiro terceto, ao qual dá maior relevo e protagonismo ao longo deste andamento. Neste sentido, atente-se ao compasso 61 onde tem lugar uma tonicização para mi bemol maior com base no final do segundo terceto (“...*poenas mecum divide...*”), onde, para além da sugestão de um novo centro tonal, o fagote surge como elemento de reforço da componente instrumental, ao enfatizar as notas estruturais da tonalidade a partir do respectivo arpejo. Esta sensação é reforçada pela exposição do tema inicial<sup>141</sup> em moldes análogos aos ouvidos no início do *Moderato*, tendo agora como cenário a tonalidade da dominante (sol maior), onde todos os recursos instrumentais se colocam ao serviço da voz que canta novamente o tema. Após esta fase, todo o processo é repetido, enquadrado nos sucessivos centros tonais anteriormente referidos.

## PLANO FORMAL

A forma construída por Maurício neste andamento é ternária do tipo A B A' A (coda). O tema inicial é apresentado pela orquestra, no que é seguida pelo baixo solista. Esta secção conclui-se logo em seguida, com a intervenção do alto e tenor. A partir do compasso 47 surge a nova secção, a qual coincide com a exposição do segundo terceto deste andamento, e que corresponde na realidade a um desenvolvimento do material anterior, a partir do discurso conjunto das três vozes *obrigadas*. A este processo segue-se a reexposição do tema inicial, novamente cantado pelo baixo, mas desta feita na tonalidade da dominante, a que corresponde também a nova entoação do primeiro terceto. O tema é retomado ainda que parcialmente a partir do compasso 102, fazendo diversas inflexões tonais desde fá maior até ao regresso à tonalidade inicial, onde conclui com a coda respectiva.

---

<sup>141</sup> compasso 72

Texto	Sancta Mater, istud agas crucifixi fige plagas cordi meo valide				Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide				Sancta Mater, istud agas crucifixi...				Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide							
	1 a 16	17 a 32	33 a 40	41 a 46	47 a 54	55 a 60	61 a 64	65 a 71	72 a 87	88 a 95	96 a 101	102 a 109	110 a 115	116 a 119	120 a 125	126 a 129	130 a 132	133 a 138		
Nº de compassos	16 (2+14)	8 (4+4)	6 (4+2)	6	8 (4+4)	4	7 (6+1)	16 (14+2)	8 (4+4)	6 (4+2)	8 (4+4)	6	4	6	4	3	6			
Estrutura temática	Tema	Tema	Desenvolvimento				Coda	Tema	Desenvolvimento				Marcha harm.	Desenvolvimento				Coda		
Instrumento /Voz	Orq./ Fagote solo	Baixo solo	Alto, Tenor solo	Orq., Fag. A, T, B solo	Orq., Fag. A, T, B solo	Orquestra, Fag, A, T, B solo	Orq./ Fagote	Baixo/ Fag.	Alto, Tenor solo	Orq., Fag, A, T, B.	Alto, Tenor, Baixo	Orq., Fag, A, T, B solo	Orq., Fag, A, T, B solo	Orq., Fag, A, T, B solo	Orq., Fag, A, T, B solo	Orq., Fag, A, T, B solo	Orq., Fag, A, T, B solo			
Centro tonal	Dó M	Dó m	Dó m	Dó M	Dó M	Mi b M	Sol M	Sol M	Fá m	Fá M	Lám	Ré m/ Dó M	Dó M	Dó M	Dó M	Dó M	Dó M			
Plano formal	A				B				A'				A				Coda			

Moderato – diagrama estrutural

## VIII andamento *Andantino* (Dó menor)

*Fac me vere tecum flere crucifixo condolere donec ego vixero*

*Juxta cruce[m] tecum stare te libenter sociare in planctu desidero*

Alto (solo), orquestra de arcos, contínuo

### INTRODUÇÃO

Este *Andantino* está escrito para uma voz solista (o alto concretamente), embora a partitura não o refira claramente. Esta característica é perceptível por diversas razões: a linha cantada não apresenta qualquer designação, mas apenas a indicação de “Voce”, e a clave indicada mostra o registo âmbito associado ao alto; para além disto, mais uma vez o desenho melódico-rítmico mostra a impossibilidade de realização pelo naipe completo do coro.

Duas características adicionais distinguem este andamento dos restantes: por um lado o recurso explícito ao *pizzicato* por parte dos arcos que não o primeiro violino; por outro lado, a definição do *bassi* a partir da utilização apenas do violoncelo, expresso na partitura.

### ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

Este andamento está escrito na tonalidade de dó menor. Relativa da tonalidade principal<sup>142</sup>, está estruturado de uma forma simples, onde a voz solista e a orquestra de arcos evoluem de uma forma linear. Este critério está patente no início, o qual, ao contrários dos andamentos ouvidos anteriormente, apenas afirma a tonalidade através da execução de um arpejo de tónica e de dominante. A partir deste ponto vive-se um ambiente de quadratura estrita, onde os motivos melódicos são apresentados de uma forma sequencial. Neste contexto a tonalidade está centrada em dó menor até ao 6º compasso, após o que tem início uma marcha harmónica (que mais não é que um encadeamento por quintas – de dois compassos cada). Esta assume o papel de ponte modulante para a tonalidade relativa maior<sup>143</sup>, o que acontece a partir do compasso 11. De facto, a partir deste ponto tem lugar uma secção importante do *Andantino* enquadrada na tonalidade de mi bemol maior, que substitui desta forma a sistemática modulação para a dominante operada nos andamentos anteriores. Esta é mais uma novidade

---

<sup>142</sup> Mi bemol maior

<sup>143</sup> Mi bemol maior

no tratamento formal assumida por Maurício ao longo do seu *Stabat Mater*. Esta secção do *Andantino* apresenta também um tratamento diverso do anterior no que respeita ao ritmo harmónico: até à modulação faz ouvir-se quase sempre uma harmonia por compasso; a partir da modulação sente-se a “aceleração” do ritmo harmónico, o que origina um constante movimento do tipo dominante – tónica, só interrompido em alguns compassos com caracter cadencial<sup>144</sup>.

A partir do compasso 21 surge uma nova secção no que respeita ao canto, apesar de manter todo o critério de construção harmónica e tonal atrás enunciado e descrito. A novidade apresentada pelo compositor neste ponto reside no facto de ele usar uma dominante secundária com a função de acorde *pivot* para a modulação<sup>145</sup>, o que fica agora mais evidente que em andamentos anteriores<sup>146</sup>. Esta dominante secundária desempenha agora o papel de *pivot* para a modulação para fá m, a qual por sua vez mais não é que uma marcha harmónica conducente à tonalidade inicial, o que acontece quatro compassos depois<sup>147</sup>. Após a reafirmação da tonalidade de dó menor, o compasso 37 vai dar lugar a uma nova modulação para fá menor, a qual é uma ponte modulante e cadencial, preparando assim a coda final e com ela o regresso à tonalidade principal.

## ANÁLISE TEMÁTICA

O material temático do *Andantino* está agrupado em pequenos motivos que respeitam uma quadratura estrita. Os fragmentos cantados pela voz solista alinham-se entre si com uma periodicidade de quatro compassos:



Andantino: Compassos 3 a 10: alto solo: motivo

É importante notar que a quadratura é válida não só para a melodia mas também para o texto, sendo claro que cada terceto é cantado ao longo de quatro compassos. No entanto o terceiro motivo não adopta esse tratamento, cantando o último terceto ao longo de dois

<sup>144</sup> compassos 15 e 16

<sup>145</sup> Compasso 24

<sup>146</sup> Maurício usa a mesma estratégia na modulação inicial para mi bemol maior (compassos 7 a 10). No entanto o recurso a dominantes secundárias dilui o seu protagonismo no ciclo de quintas onde elas são inseridas.

<sup>147</sup> Compasso 29

compassos e repetindo-o nos dois seguintes, concluindo nos 15º e 16º esta secção, em módulos agora de dois compassos:

A 

Andantino: Compassos 11 a 17: alto solo: motivo e cadência

A apresentação do segundo terceto do texto surge a partir do compasso 21 e tem semelhanças com o motivo inicial (compasso 3) da parte instrumental. É, de uma certa forma, a voz a cantar agora o que os arcos fizeram no início, numa troca de papéis:

A 

Andantino: Compassos 21 a 28: alto solo: motivo

Findo este ciclo e concluída a cadência ouvida nos compassos imediatamente a seguir, tem lugar a reexposição do material ouvido anteriormente, com particular ênfase para o motivo ouvido no compasso 11, mas agora na tonalidade principal:

A 

Andantino: Compassos 33 a 40: alto solo: motivo

## RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

*Fac me vere tecum flere  
crucifixo condolere  
donec ego vixero*

*Faz que contigo verdadeiramente chore  
e me condoa contigo  
pelo Crucificado (Cristo)*

*Juxta crucem tecum stare  
te libenter sociare  
in planctu desidero*

*Quero estar a teu lado  
junto à Cruz  
e associar-me ao teu pranto*

Maurício adopta neste andamento uma escrita do tipo recitativo. A escrita no início é isorrítmica e com um movimento melódico reduzido (uníssonos ou graus conjuntos). Cada terceto assume uma identidade musical própria e tem uma exposição escorreita e silábica (em quadratura, como atrás foi dito). No entanto o ambiente austero do ponto de vista rítmico da voz contrasta com o carácter mais articulado da orquestra, ao valorizar a subdivisão ternária, o que confere a esta peça alguma incongruência da atmosfera a realçar, pelo carácter rítmico assim conseguido.

Neste contexto, a voz sofre e assume essa influência, o que torna clara a “osmose” que a melodia cantada sofre por parte da textura instrumental. Assim, a partir do compasso 11 a melodia torna-se mais desenvolvida, passando a uma articulação à colcheia, com movimentos escalares (ascendentes e descendentes). No início da secção seguinte<sup>148</sup> a cumplicidade rítmica é ainda mais evidente, ouvindo-se agora a voz em realizações rítmicas assimétricas, tirando partido de células rítmicas do tipo semínima – colcheia:



Andantino: Compassos 21 a 27: alto solo: motivo

Esta articulação mantém-se até ao final do *Andantino*, ora sob esta forma, ora sob a forma de grupos de três colcheias. Poderá afirmar-se por isso que há uma densificação rítmica crescente ao longo do andamento.

Do ponto de vista harmónico o texto é tratado de uma forma simples, residindo a sua estrutura de suporte maioritariamente nos I, IV e V graus. Mesmo as modulações quando ocorrem surgem de uma forma suave e a partir de progressões harmónicas ambivalente do ponto de vista tonal, ou seja, existe normalmente uma plataforma de transição entre dois centros tonais, a qual pode ocorrer ao longo de dois ou três compassos.

A relação estrita entre o carácter do texto e o ambiente musical criado é aqui menos conseguida, uma vez que a conjugação dos factores atrás descritos e a sua co-relação com os versos do poema não permitem evidenciar o carácter de lamento implícito no texto. Concretizando (a título de exemplo), apenas os compassos 29 e 30 apresentam uma textura vocal/instrumental mais densa, recorrendo Maurício a acordes de sétima diminuta, o que até

<sup>148</sup> Compasso 16

aqui não tinha acontecido pois só se tinham ouvido dominantes secundárias, transmitindo menor tensão ao discurso.

#### PLANO FORMAL

No que ao plano formal diz respeito, o *Andantino* adopta o mesmo tratamento formal já ouvido na maioria dos andamentos anteriores, utilizando aqui uma estrutura binária. O primeiro tema surge no início e desenvolve-se ao longo da tonalidade principal, em dois fragmentos, sendo o segundo deles com carácter modulante para a relativa maior. A partir do compasso 21 tem lugar na mesma tonalidade a exposição do segundo tema, que invoca o desenho feito pelos arcos no início. O regresso à parte A tem lugar a partir do compasso 33 onde é retomado o tema inicial e começa a desenhar-se a preparação da cadência final.

Texto	<i>Fac me vere tecum flere crucifixo condolere donec ego vixero</i>										<i>Juxta cruceem tecum stare te libenter sociare in planctu desidero</i>															
Compasso	1 a 2	3 a 6	7 a 10	11 a 14	15 a 17	18 a 20	21 a 24	25 a 28	29 a 32	33 a 36	37 a 40	41 a 43	44 a 46	47 a 49												
Nº de compassos	2	4	4	4	3	3	4	4	4	4	4	3	3	3												
Estrutura temática	Introdução			1º Tema										2º Tema			1º Tema ( excerto c/ var.)				C. Interromp.			Cadência final		
Instrumento/ Voz	Orq. (arcos)			Alto solo			Orq. (arcos)			Alto solo										Orq. (arcos)						
Centro tonal	Dó m			March. Harm.			Mi b M			Fá m			Dó m			Fá m			Dó m							
Plano formal	A										A'										A			Coda		

Andantino – diagrama estrutural

IX andamento *Allegretto non troppo* (Fá Maior)

*Virgo virginum praeclara mihi iam non sis amara fac me tecum plangere*

*Fac ut portem Christi mortem passionis eius sortem et plagas recolare*

*Fac me plagis vulnerari cruce hac inebriari ob amorem filii*

Coro (SATB), flautas, trompas (fá), arcos, contínuo

## INTRODUÇÃO

Este *Allegretto non troppo* reúne duas características que o tornam diferente dos restantes andamentos deste *Stabat Mater* de Maurício: por um lado é aquele que mais tercetos utiliza (três); por outro lado, é um dos mais pequenos de toda a obra. Estas duas particularidades marcam esta secção da obra. Para além disto é neste momento que o coro volta a fazer ouvir-se, o que não acontecia desde o quinto andamento (e nesse momento sem suporte orquestral).

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

A tonalidade principal é fá maior, a qual é afirmada pela orquestra na introdução onde expõe o tema. Após a entoação do tema pelos naipes femininos do coro surge a primeira tonicização, neste caso para si bemol maior, Esta surge a partir da dominante secundária para o quarto grau, afirmada através da simultaneidade das vozes, as quais, a partir de uma trama contrapontística em graus conjuntos por movimentos contrários, corporizam a sugestão da mudança de centro tonal, a qual tem como corolário a modulação súbita para a tonalidade da dominante<sup>149</sup>. Esta é, no entanto, mais uma modulação sugerida do que assumida. De facto, a dominante da tonalidade principal e sua afirmação enquanto novo centro tonal só tem lugar a partir do compasso 16, onde surgem como consequência da progressão repetida da dominante para a tónica, mas no modo menor<sup>150</sup>. Surge assim uma alternância modal, concretamente entre os modos maior e menor. Esta situação é audível nesta secção do *Allegretto non troppo*, onde esta realidade é perceptível entre os compassos 15 e 24, dando desta forma mais

---

<sup>149</sup> Dó maior (compasso 15)

<sup>150</sup> É um recurso estilístico comum nesta época, a utilização alternada de duas tonalidades homónimas nos dois modos (maior e menor), criando assim uma ambiguidade na exposição do material temático bem como na afirmação do centro tonal, enfatizando desta forma apenas a tónica como grau primordial do sistema tonal, subvalorizando dessa forma os graus modais (terceiro e quinto).

movimento e cor ao bloco da dominante. O autor consegue a partir deste efeito rentabilizar o contraste em dois parâmetros distintos: o dinâmico (forte – piano) e o harmónico (tonal - modal e maior – menor). Esta estrutura e sequência harmónica repete-se a partir do compasso 19, onde a partir da nova tonalidade – dó maior, têm lugar à distância de quinta todas as relações já observadas no início. Ao “bloco tonal” da dominante corresponde a entoação do segundo verso deste andamento: faz ouvir-se a tonalidade de dó maior, toniciza a fá e modula em seguida para sol, onde a tonalidade é apresentada nos dois modos: primeiro maior, depois menor. Findo este ciclo já ouvido anteriormente surge o ciclo de quintas presente ao longo de todo o andamento, anunciando agora a dominante da tonalidade anterior: ré (dominante de sol), a qual surge no compasso 30<sup>151</sup>. É esta modulação que confere unidade ao todo e desta forma permite consubstanciar a estrutura ternária que este andamento encerra: o tema é exposto na tónica e desenvolve para a sua dominante; em seguida o tema surge na dominante (materializando o segundo verso) desenvolvendo o discurso para a nova dominante, à qual, por sua vez, sucede a sua própria dominante, criando desta forma um ciclo de quintas claramente definido, o qual, a partir deste ponto, dá origem ao regresso á tonalidade principal, na qual é reexposto o tema inicial, proporcionando aqui o suporte musical para o terceiro verso do poema. Por esta razão a afirmação tonal por modulação a ré menor a partir do compasso 30 é a peça que completa e dá sentido ao todo harmónico e tonal.

## ANÁLISE TEMÁTICA

O material temático aqui patente apresenta uma construção linear e simples. O tema principal é apresentado inicialmente pela orquestra, ao que se segue a execução feita pelos naipes femininos do coro (critério expositivo muito comum na escrita de Maurício):

The image shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) voices, measures 7 to 12. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra, mi - hi iam non sis - a - ma - ra, fac me te - cum plan - ge - re. Vir - go". The Soprano part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter rest. The Alto part starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, and a quarter rest. The lyrics are written below the notes.

Allegretto non troppo: Compassos 7 a 12: coro (soprano, alto): tema

<sup>151</sup> Por analogia com o surgido anteriormente no compasso 27 (sol maior) embora agora surja directamente no modo menor.



seguidos pelo coro no seu todo. Concretizando, a progressão melódica ouvida pelo soprano e pelo tenor é a mesma, embora desfasada dois tempos, do que resulta um efeito sob a forma de cânone em termos melódicos, e um movimento contrário do ponto de vista contrapontístico. A isto acresce o facto de a orquestra reforçar esta atitude, executando a viola e o contrabaixo o mesmo desenho cantado pelo alto; por outro lado, a melodia ouvida pelo soprano é executada de uma forma sub-dividida pelo primeiro violino (em semicolcheias dobradas)<sup>152</sup>. Após esta progressão o critério mantém-se, assumindo agora a orquestra um papel de desencontro rítmico, tocando no contratempo que resulta das pausas do coro. Apesar disto, a construção assenta praticamente nos mesmos pressupostos, pese embora o protagonismo esteja entregue aos naipes intermédios do coro (alto e tenor) no que são imitados pelos primeiro e segundo violinos, respectivamente.

#### RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

<i>Virgo virginum praeclara</i>	<i>Virgem das virgens gloriosa</i>
<i>mihi iam non sis amara</i>	<i>não sejas amarga comigo,</i>
<i>fac me tecum plangere</i>	<i>deixa-me chorar contigo</i>
<i>Fac ut portem Christi mortem</i>	<i>Faz com que leve comigo a morte de Cristo,</i>
<i>passionis eius sortem</i>	<i>participe na sua Paixão</i>
<i>et plagas recolere</i>	<i>e venere as suas chagas</i>
<i>Fac me plagis vulnerari</i>	<i>Faz que me sinta ferido pelas chagas,</i>
<i>cruce hac inebriari</i>	<i>embriagado com a Cruz</i>
<i>ob amorem filii</i>	<i>pelo amor do teu Filho</i>

Os tercetos cantados neste *Allegretto non troppo* reflectem um conjunto de preces a Maria. Como tal, embora de grande tensão e densidade dramática, não encerram em si a força do drama descritos nos iniciais. É a invocação do sofrimento de Maria a ideia central e o apelo extensível a toda a Cristandade que aqui tomam forma. Este pressuposto está presente na escrita de Maurício, que por isso utiliza aqui uma escrita menos sombria: atente-se ao motivo inicial cantado pelas vozes mais agudas, o qual é quase um canto de prece, de louvor à

---

<sup>152</sup> Compassos 12 a 15

Virgem (compassos iniciais). Daí que só depois surjam as vozes masculinas, que cantam a partir do compasso 12.

O tratamento dado ao final do primeiro versículo é interessante: a mesma frase<sup>153</sup> é cantada de duas formas substancialmente diferentes: na primeira as preces a Maria são assumidas pela plenitude das vozes cantando forte; no compasso 16 ouve-se a repetição por todo o coro, mas agora em piano e de uma forma entrecortada por pausas, denotando uma ênfase através de um sussurro à Virgem, o qual termina sob a forma de um acorde de sétima diminuta que resolve para a dominante do centro tonal<sup>154</sup>. Esta tensão reforça a prece: “...*fac me tecum plangere...*”<sup>155</sup>

Concluída esta secção, o segundo verso é cantado utilizando para tal praticamente a mesma estrutura utilizada no início, mas agora com uma alteração: não são as vozes mais agudas a cantar o início do tema, mas o alto e o tenor. Desta forma invertem-se os papéis atrás descritos, ainda que com a mesma concepção estrutural global. De uma forma idêntica surge a ênfase do final do terceto<sup>156</sup> recorrendo Maurício para esse efeito novamente a um acorde de sétima diminuta resolvendo para a dominante do centro tonal utilizado<sup>157</sup>. Por analogia com o ocorrido até este ponto, ouve-se logo em seguida o início do tema utilizando o terceiro verso<sup>158</sup>. No entanto, este momento encerra duas particularidades: por um lado, o tema volta a ser cantado pelas vozes mais agudas (tal como no início), não dando continuidade à lógica de rotação de vozes para protagonizarem a exposição do tema nas novas tonalidades; por outro lado, o novo centro tonal<sup>159</sup> surge no modo menor, o que só por si confere uma personalidade sonora diferente ao material temático. Para além disto este excerto funciona como uma pequena ponte introdutória para a reexposição e modulação para a tonalidade inicial, pelo que neste momento é utilizada a componente inicial do terceiro verso, o qual é repetido em seguida na nova tonalidade<sup>160</sup>. Constata-se neste ponto não uma repetição do final do verso como vinha acontecendo até aqui, mas antes a repetição do seu início<sup>161</sup>. O poema sofre o mesmo tratamento que atrás foi descrito até ao final.

---

<sup>153</sup>“...*deixa-me chorar contigo...*”

<sup>154</sup> dó menor

<sup>155</sup> “...*fac me tecum plangere...*”

<sup>156</sup> “...*et plagas recolere...*”

<sup>157</sup> ré menor

<sup>158</sup> Compassos 32 e 33

<sup>159</sup> ré m

<sup>160</sup> Fá M

<sup>161</sup> “...*Fac me plagis vulnerari...*”

## PLANO FORMAL

Maurício adopta como critério a apresentação pela orquestra do início do tema, cantando as vozes femininas logo em seguida o primeiro terceto, o qual precede o respectivo desenvolvimento, com sugestões tonais para a estabilização na dominante (modos maior e menor). Coincidindo com a entoação do segundo terceto pelas vozes masculinas tem lugar a segunda secção centrada na dominante, a qual cumpre na íntegra o esquema do discurso já ouvido no início. O final deste sector encerra um pormenor digno de menção: decorrendo este bloco formal como um ciclo de quintas, o seu epílogo remete o discurso para a tonalidade de ré menor (relativa da tonalidade principal). O compositor utiliza esta resolução harmónica para reexpor o primeiro verso do primeiro terceto aqui utilizado pelas vozes femininas (como no início). No entanto, no compasso 34 surge de novo o início do tema na tonalidade de fá maior, cantada agora pelas vozes masculinas. Depreende-se desta forma um desfasamento no plano formal na relação entre o texto e a música. Após o retomar do centro tonal inicial tem lugar a reexposição final típica desta forma binária.

Texto	<i>Virgo virginum praeclara mihi iam non sis amara fac me tecum plangere</i>						<i>Fac ut portem Christi mortem passionis eius sortem et plagas recollere</i>						<i>Fac me plagis vulnerari cruce hac inebriari ob amorem filii</i>					
	1 a 6	7 a 12	13 a 14	15	16 a 18	19 a 24	25 a 26	27	28 a 29	30 a 31	32 a 33	34 a 35	36 a 39	40 a 41	42	43 a 45	46 a 47	48 a 49
Compasso	6	6	2	1	3	6	2	1	2	2	2	6 (2+4)	2	1	3	2	2	
Nº de compassos	6	6	2	1	3	6	2	1	2	2	2	6 (2+4)	2	1	3	2	2	
Estrutura temática	Tema (Intro.)	Tema	Desenvolvimento			Tema	Desenvolvimento			Tema (Início)	Tema	Desenvolvimento			Tema	Desenvolvimento		
Instrumento/Voz	Orquestra (SA)	Coro (SA)	Coro (SATB)			Coro (AT)	Coro (SATB)			Coro (SA)	Coro (TB)	Coro (SATB)			Coro (SATB)	Orquestra		
Centro tonal	Fá M	Si b M (Ton.)	Dó M	Dó M	Dó m	Dó M	Fá M (Ton.)	Sol M	Sol m	Ré m	Fá M	Fá M	Si b M (Ton.)	Fá M	Fá m	Fá M	Fá M	
Plano formal	A					A'					A							

Moderato – diagrama estrutural

X andamento      *Andante (Rondo - Si bemol Maior)*

*Inflamatus et accensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii*

Baixo solo, trompete si bemol, orquestra de arcos, baixo

## INTRODUÇÃO

Este andante sob a forma de *Rondo* tem uma estrutura simples. Escrito para uma voz solista – o baixo – apresenta uma construção que vive da repetição do tema, alternando com outras secções contrastantes. Como nota suplementar é de salientar o facto de o compositor indicar a execução por um “...*clarino obbligato in Bfa...*”<sup>162</sup>, diferindo da utilização anterior no sétimo andamento.

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

A estrutura harmónica e tonal deste andamento é simples e não apresenta particularidades dignas de menção. A afirmação da tonalidade principal – si bemol maior – é feita pela orquestra no início, acentuada pela nota pedal de tónica da trompete. Este conceito está muito presente ao longo deste *Stabat Mater* de Maurício. Não apenas na trompete, mas também no baixo, através do qual é afirmado o centro tonal em uso, com pequenos movimentos momentâneos (por meio tom)<sup>163</sup>. No que respeita aos centros tonais a estrutura é tripartida: o discurso é repetido por três vezes, afirmando-se em cada um deles a tonalidade principal<sup>164</sup>, da qual decorre uma modulação, primeiro para a dominante<sup>165</sup>, depois para a sub-dominante<sup>166</sup>. Quanto à terceira parte, não existe qualquer modulação, uma vez que se trata da conclusão desta secção da obra. Ao invés, afirma-se a tonalidade principal em geito de conclusão, através da coda final. Esta é tornada evidente através da articulação repetida da progressão dominante – tónica, concluindo com uma cadência perfeita.

---

<sup>162</sup> Esta indicação refere a intenção do compositor de que esta parte deveria ser executada por uma trompete em si bemol, ao invés das duas trompetes em dó utilizadas no sétimo andamento

<sup>163</sup> Observe-se, a título de ilustração, o movimento descrito pelo baixo na exposição do tema cantado – compasso 9 e seguintes, bem como na modulação para mi bemol maior – compassos 59 e seguintes

<sup>164</sup> Si bemol maior

<sup>165</sup> Fá Maior – compasso 25

<sup>166</sup> Mi bemol maior – compasso 59

## ANÁLISE TEMÁTICA

O tema principal ouvido neste *andante* tem uma extensão de treze compassos centrado na afirmação da tonalidade e progredindo da tónica para a dominante a partir da sua sensível, que a antecede:

Andante: Compassos 9 a 21: baixo solo - tema

Este tema é apresentado parcialmente no início pelo primeiro violino e repetido em seguida pelo baixo solista, o qual apresenta todo o verso utilizado neste andamento. Maurício complementa-o, repetindo o último verso deste terceto e criando desta forma uma pequena cadência final que complementa o motivo já escutado, repetindo a parte final do verso<sup>167</sup>. Finda esta secção tem início o desenvolvimento do tema que, cumulativamente, assume funções modulantes para a dominante. Também aqui é patente uma escrita linear, quase escalar:

Andante: Compassos 22 a 37: baixo solo – desenvolvimento

Após a conclusão deste desenvolvimento tem lugar a reexposição do tema, com a sequência já descrita, dando assim início ao segundo bloco deste *andante*. O seu desenvolvimento, porém, dá origem a uma progressão motívica diferente da anterior, com contornos modulantes para mi bemol maior:

<sup>167</sup> “...,in die judicii”

Andante: Compassos 59 a 74: baixo solo – desenvolvimento

Após esta modulação para mi bemol maior, tem lugar nova reexposição do tema, a qual precede a cadência final que a voz entoia com o *tutti*, concluindo com uma progressão ascendente por graus conjuntos em uníssono e a cadência perfeita final:

Andante: Compassos 95 a 103: *tutti*: cadência final

## RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

*Inflamatus et accensus,  
per te, Virgo, sim defensus  
in die iudicii*

*Inflamado pelas chamas,  
que eu possa ser defendido por Ti  
no dia do Juízo*

A primeira referência, no que concerne à relação existente entre este texto e a música que lhe dá expressão, prende-se com a escolha da voz. Maurício utiliza neste andamento a voz do baixo solista para enfatizar o sentido do texto. A referência às chamas do inferno e a visão

apocalíptica implícita na imagem de juízo final tornam-se mais nítidas e efectivas tendo como elemento condutor do texto uma voz grave. Apesar disto, esta não é uma voz totalmente enquadrada no registo típico de baixo, mas antes na transição entre o baixo e o barítono. No que ao tratamento musical do texto propriamente dito diz respeito, ele é também marcado por uma alteração estrutural da métrica do poema. Concretizando: a métrica trocaica presente no poema traduz uma rítmica da palavra onde as sílabas alternam segundo uma ordem de longa – breve. Ora o que acontece no que respeita ao ritmo da melodia cantada do início do tema é precisamente o contrário:



Andante: Compassos 9 e 10: baixo solo: início do tema cantado

Esta assimetria rítmica, inevitável num compasso ternário como de este, torna toda estrutura balanceada, o que pode enfatizar o próprio ritmo da palavra. O compositor toma esta opção no início do tema, alterando-a no entanto nos compassos seguintes, ora recorrendo a uma escrita quase melismática, ora articulando as figuras mais curtas no terceiro tempo do compasso:



Andante: Compassos 11 a 16: baixo solo: tema cantado (fragmento)

Ainda no plano rítmico, repare-se que apenas na modulação para a tonalidade de mi bemol maior surgem na voz as primeiras unidades de compasso, tornando o canto menos articulado:



Andante: Compassos 59 a 63: baixo solo: desenvolvimento – mi bemol maior (fragmento)

Para além desta questão, importa salientar que o tratamento melódico é essencialmente linear, progredindo maioritariamente por graus conjuntos, embora por vez com intervalos de oitava ou quinta em alguns finais de frase.

Mas é ao último terceto que Maurício mais importância atribui. Nas suas sucessivas apresentações este é sempre um ponto onde o discurso transparece uma tensão, principalmente do ponto de vista harmónico; este é, aliás, o momento mais significativo de ênfase a partir da harmonia neste *Andante*<sup>168</sup>.

## PLANO FORMAL

A estrutura formal deste *Andante* está denunciada na página inicial do manuscrito. Com efeito José Maurício indica claramente e em letras bem visíveis a palavra *Rondo*, mostrando inequivocamente a estrutura formal utilizada. Assim, é perceptível a forma A B A C onde o A é representado pelo tema principal, apresentado inicialmente pela orquestra e em seguida pelo baixo solista. As secções B e C representam secções de desenvolvimento que decorrem do tema, com características modulantes: primeiro para a dominante, depois para a subdominante. No entanto, esta mudança do centro tonal não é sempre coincidente com o desenvolvimento a partir do tema. Este facto acontece na mudança para a parte B, onde só três compassos depois do seu início tem lugar a modulação. Já no compasso 59, onde tem início a parte C, a mudança de parte e de tonalidade são coincidentes, demarcando claramente a opção tonal e a sua co-relação com a definição formal definida pelo compositor. Será interessante referir e fazer notar que cada final de secção é patente a forma uniforme como a nova secção a visitar é anunciada. De facto, nos compassos 8, 37, 45, 58, 74 e 82 o contínuo progride por graus conjuntos. Descrevendo uma linha melódica com carácter descendente, a qual surge desde o início da obra, como um indicativo para o regresso a um motivo, tema ou secção.

---

<sup>168</sup> Compassos 14 a 16, 18 a 21, 29 a 37, 51 a 53, 55 a 58, 71 a 74, 88 a 90, 92 a 95, 99 a 103

Texto	<i>Inflamatus et accensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii</i>									
Compasso	1 a 8	9 a 21	22 a 24	25 a 37	38 a 45	46 a 58	59 a 74	75 a 82	83 a 95	96 a 103
Nº de compassos	8	13	16 (3+13)		8	13	16	8	13	8
Estrutura temática	Tema	Tema	Desenvolvimento		Tema	Tema	Desenvolv	Tema	Tema	Coda
Instrumento/Voz	Orquestra	Orquestra/Baixo solo		Orquestra		Orquestra/Baixo solo		Orquestra	Orquestra/Baixo solo	
Centro tonal	Si b M		Fá M		Si b M		Mi b M	Si b M		
Plano formal	A		B		A		C	A		Coda

Andante (Rondó) – diagrama estrutural

XII andamento *Allegretto non troppo* (Mi bemol Maior)

*AMEN*

Coro (SATB), orquestra de arcos, trompas, contínuo

## INTRODUÇÃO

O *Allegretto non troppo* é o andamento final desta obra, cantando o *Amen*. Por consequência, este é um andamento com o carácter de epílogo e que, de uma certa forma, faz a síntese do todo. Por esta razão o coro e a orquestra surgem aqui na sua plenitude, ainda que sem a inclusão dos instrumentos ouvidos pontualmente<sup>169</sup>

## ANÁLISE HARMÓNICA E TONAL

O movimento tonal aqui ouvido vem confirmar e sublinhar toda estruturação ouvida ao longo da obra a este nível. De facto, a progressão harmónica e tonal faz-se a partir de um centro inicial (mi bemol maior), a partir do qual tem lugar uma progressão para a tonalidade da dominante. Maurício cria mais uma vez a ambiguidade modal, ao progredir para o quinto grau, primeiro no modo menor, e depois no modo maior. Esta afirmação da tonalidade da dominante conduz o discurso à reexposição nesse contexto do tema e seu desenvolvimento, o que acontece a partir do compasso 47. Concluída esta fase tem lugar uma nova modulação, desta vez para fá menor, que por sua vez precede a deslocação para dó menor<sup>170</sup>. Este novo centro tonal vai concluir o segundo bloco deste andamento, após o qual tem lugar a terceira e última reexposição do material temático. O tema é novamente apresentado na tonalidade inicial – mi bemol maior – modulando em seguida para a tonalidade da sub-dominante (lá bemol maior), a qual antecede o regresso ao centro tonal inicial, não sem antes criar novamente uma ambiguidade modal, ao modular no compasso 116 para mi bemol menor, voltando a mi bemol maior no compasso 132 e assim prosseguindo até ao final.

---

<sup>169</sup> O fagote e as trompetes

<sup>170</sup> Faz ouvir-se desta forma mais uma vez o ciclo de quintas, critério de progressão modulante utilizado diversas vezes por Maurício e comum na época.

## ANÁLISE TEMÁTICA

Em analogia com o *Largo* anterior, o material temático é essencialmente harmónico, não se destacando um tema melódico digno desse nome. Com efeito o desenho sugerido pela orquestra no início, ainda que em uníssono, vem apenas introduzir e preparar o tema cantado:

The image shows a musical score for the first four measures of a piece in 3/4 time, marked 'Allegretto non troppo'. The score is for a string quartet and two flutes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo and dynamics are indicated as 'p' (piano) and 'unisono'. The instruments are Flauta 1, Flauta 2, Violino I, Violino II, Viola, and Baixo. The notation shows a unison line of notes across all instruments, with a fermata over the final note of each measure. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4; Measure 2: C5, B4, A4; Measure 3: G4, F4, E4; Measure 4: D4, C4, B3.

Allegretto non troppo: Compassos 1 a 4: introdução do tema - orquestra

Esta articulação sob a forma de ornatos sucessivos ao longo destes compassos denunciam um conjunto de notas estruturais que constituem uma progressão do tipo:

I – VI – IV – V – I

Este facto é confirmado no compasso seguinte, onde o coro apresenta uma estrutura eminentemente vertical que é o desenvolvimento da frase executada anteriormente pela orquestra em uníssono:

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 5 to 9. The lyrics are: A - - - - - men a - - - - - men a - - - - -.

Allegretto non troppo: Compassos 5 a 9: tema - coro

Neste fragmento é visível a reafirmação do tema executado anteriormente pela orquestra, o qual agora é cantado pelos baixos, no que é complementado harmonicamente pelos restantes naipes do coro.

Em seguida o discurso transforma-se e assume uma evolução de tipo cânone, utilizando para isso um pequeno motivo que é cantado pelos diversos naipes do coro:

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 9 to 14. The lyrics are: a - - - - - men a - men a - - - - - men a - men a - men.

Allegretto non troppo: Compassos 9 a 14: motivo - coro

Após a conclusão desta secção tem início uma sequência de pequenos motivos onde orquestra e coro dialogam em alternância. Neste momento a orquestra tem um papel de maior protagonismo, já que é aos primeiros violinos, em diálogo com as flautas, a quem cabe a condução da evolução melódica, ao que o coro responde com pequenos motivos, primeiro melódicos, depois em harmonia, mas sempre em alternância dos diversos naipes.

O motivo do compasso 9 faz-se ouvir novamente, mas agora na tonalidade de si bemol maior:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats). The lyrics are 'a - - men a - men' repeated. The Soprano part starts with a rest, then enters with the melody. The Alto part also starts with a rest. The Tenor part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Bass part starts with a rest. All parts converge on the 'amen' motif, with a crescendo (*cresc.*) marking above the final notes.

Allegretto non troppo: Compassos 35 a 41: motivo - coro

Após a conclusão desta secção todo o material temático entretanto exposto é retomado, nas diferentes tonalidades utilizadas.

### RELAÇÃO TEXTO/MÚSICA

O *Allegretto non troppo* final deste *Stabat Mater* de José Maurício corporiza a conclusão do poema, dando corpo ao Amen que o encerra. É frequente neste caso o recurso a uma estrutura musical de tipo fugado. Embora o compositor não utilize esta técnica de uma forma estrita, recorre a alguns momentos de cânone entre as vozes. É também a articulação rítmica o outro aspecto a destacar neste andamento. Assim, é notória a opção por parte de José Maurício em definir um padrão rítmico para a palavra que assenta na afirmação da primeira sílaba no primeiro tempo e a segunda no último do compasso (ou de uma dos seguintes). Desta forma a voz cantada surge como um instrumento adicional e com uma tímbrica própria, mais do que um veículo claro da palavra.

Existem no entanto algumas exceções ao que atrás foi dito: de facto, em alguns compassos a coincidência entre a sílaba tónica e o tempo forte não é coincidente:

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in B-flat major and 4/4 time. The lyrics are 'a - men a - men'. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The Soprano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The Alto part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The Tenor part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The Bass part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic.

Allegretto non troppo: Compassos 27 a 32: motivo – coro

## PLANO FORMAL

Este *Allegretto non troppo* do *Stabat Mater* apresenta um forma binária do tipo A A' A. O tema inicial é apresentado e desenvolvido pelo coro e orquestra, modulando para a dominante onde o mesmo material é novamente apresentado (sem grandes contraste ou novidade temática), para regressar em seguida à tonalidade inicial e reexpôr o tema. No entanto cada uma das suas secções contém em si um estrutura ternária, onde o desenvolvimento após a apresentação do tema na tonalidade respectiva evidencia o contraste entre si.

		Amen																								
Texto																										
Comp.	1 a 4	5 a 8	9 a 14	15 a 18	19 a 26	27 a 34	35 a 40	41 a 46	47 a 50	51 a 54	55 a 58	59 a 63	64 a 68	69 a 80	81 a 88	89 a 96	97 a 100	101 a 104	105	106 a 111	112 a 115	116 a 123	124 a 131	132 a 137	138 a 147	
Nº de comp.	4	4	4	10 (6+4)	8 (4+4)	8 (4+4)	6 (2+2+2)	4	4	4	4	5	5	12	8 (4+4)	8 (4+4)	4	4	1	10 (6+4)	8 (4+4)	8 (4+4)	8	6	10	
Estrut. temática	Intro	Tema	Desenv.		Motivo (e rep.)	Motivo (e rep.)	Cad.	Intro	Tema	Desenvolvimento	Motivo (e rep.)						Intro	Tema	Pon- te	Desenv	Motivo (e rep.)			Moti- vo	Cad.	
Instr/ Voz	Orq	Coro	Coro	Coro	Coro (S)	Coro	Coro	Orq.	Coro	Coro (SA)	Coro	Coro	Coro	Coro	Orq.						Coro					
Centro tonal	Mi b M	Mi b M	Si b m	Si b m	Si b m	Si b M				Fá m	Dó m	Dó m	Mar. har.	Dó m	Mi b M	Mi b M	Lá b M	Mar. har.	Mi b m	Mi b m	Mi b m			Mi b M		
Plano formal	A																		A'		A		Coda			

Allegretto non troppo – diagrama estrutural

## ANÁLISE: CONCLUSÃO E SÍNTESE

Esta obra de José Maurício revela vários aspectos que importa salientar. O primeiro aspecto a destacar é o de que este *Stabat Mater* é uma das primeiras da produção do compositor. Nesta fase Maurício escreve já com cuidado e conhecimento das regras de composição que conhece e respeita, mas ainda sem o conhecimento acrescido que os seus estudos em Salamanca que lhe virão a proporcionar mais tarde. A este respeito refira-se que o *Stabat Mater* que escreveu em 1796<sup>171</sup> revela já uma escrita mais amadurecida, pela prática e pelo conhecimento entretanto adquiridos. Para além disto importa referir que os meios vocais e instrumentais escolhidos são determinados pelas possibilidades locais à época em Coimbra: o órgão está quase sempre presente na obra do compositor, também porque era esse o instrumento que dominava com mais perfeição. As vozes são também determinadas pelas circunstâncias: o coro existente poderia ter na sua constituição vozes brancas que substituiriam as vozes femininas (não é possível afirmá-lo com clareza, mas esta é uma hipótese não negligenciável); as vozes solistas, e em particular as femininas poderiam ter sido escritas para as suas duas irmãs. Mas é também evidente que o canto de coro e a escrita instrumental revelam a necessidade de uma escrita acessível, para músicos e cantores com pouca agilidade de execução (veja-se o carácter quase iniciático que o *Methodo de Musica* revela no que respeita ao nível de ensino ministrado por Maurício na aula de Música da Universidade, a qual perdera já o estatuto de cátedra de Música após a reforma Pombalina).

Do ponto de vista formal, nota-se uma preocupação no que à estruturação diz respeito, respeitando regras e formas vigentes à época, assinalando-as sempre que é entendido pertinente fazê-lo (as indicações de *trio* e *rondo* estão assinaladas, ainda que óbvias na leitura do texto). Apesar do conhecimento teórico demonstrado, as formas usadas não são abundantes; no início, coincidindo com a primeira parte do poema, é usada maioritariamente a forma binária, a que sucede a forma coral no quinto andamento, para lhe suceder na segunda parte do texto a forma ternária como critério predominante, excepção feita ao décimo andamento, que surge sob a forma de *rondo*.

O material temático é afirmado e exposto, peque embora por um desenvolvimento algo tímido e inconsequente.

É curioso constatar a semelhança perceptível entre os primeiro e penúltimo andamentos. Divergindo apenas no texto, iniciam e encerram (à excepção do *Amen* final) o poema,

---

<sup>171</sup> Encontra-se na Biblioteca Nacional

reforçando assim a preocupação formal que o compositor mostra na sua obra. No entanto, é igualmente claro que, tirando partido da regularidade resultante da métrica do texto, este permite a utilização de conjuntos de tercetos diferentes tendo como base a mesma escrita musical (Maurício fê-lo em outras obras, destacando-se neste contexto o *Aleluia para a Rainha Santa para soprano solo e órgão*), onde é possível observar uma letra alternativa colocada sobre a partitura sob a forma de pequenas tiras de papel cortado e fixadas com alfinetes nas extremidades, permitindo assim a utilização da mesma obra para dois momentos diferentes)<sup>172</sup>.

O critério de escolha das tonalidades revela uma articulação algo sequencial e criteriosa na sucessão dos centros tonais: tomando mi bemol como a tonalidade inicial, o centro tonal progride sucessivamente para a sua relativa menor (dó menor), em seguida sol m, regressando a mi bemol maior no quarto andamento. O quinto andamento, que encerra a primeira parte do texto, está centrado em lá bemol maior (numa relação de quinta descendente em relação a mi bemol maior). A segunda parte inicia-se com o sexto andamento que rompe com o conjunto de relações estabelecidas até aqui. Tendo como centro tonal sol maior, sucedem-lhe as tonalidades de dó maior, dó menor, fá maior, si e mi bemol, respectivamente até ao penúltimo andamento, numa progressão ininterrupta de quintas sucessivas, apenas interrompida pela mudança do modo maior para menor do sétimo para o oitavo andamento. O *Amen* final confirma a tonalidade de referência.

É assim possível constatar uma preocupação formal mais conseguida por Maurício na segunda parte do *Stabat Mater* relativamente à primeira, menos estruturada.

A gestão das vozes intervenientes denota igualmente preocupação e cuidado, principalmente no que respeita à alternância entre solistas e *tutti*. O primeiro andamento traduz de uma certa forma essa síntese, ao alternar o coro com as solistas femininas, que cantam sozinhas no andamento seguinte. Este princípio é igualmente válido para o terceiro andamento, onde pontificam as vozes solistas do tenor e do baixo. Os quarto e quinto andamentos encerram o ciclo inicial com o coro na sua totalidade. O sexto andamento inicia a segunda parte com uma intervenção do soprano solo, sucedendo-lhe logo em seguinte o trio dos restantes solistas. O nono andamento faz ouvir de novo o *tutti* das vozes, ao qual sucede o décimo andamento, onde o baixo faz a última intervenção solística em exclusivo até ao final da obra.

---

<sup>172</sup> BGUC – MM 115.2 – Aleluia a solo – Voz e Baixo cifrado. Antífona e Aleluia para a Rainha Santa

## CONCLUSÃO

De tudo o que se escreveu até aqui, é obvio que existe em Coimbra no último quartel do século XVIII e principio de XIX uma produção musical de qualidade. Este facto é importante e este estudo é mais um contributo para o conhecimento e compreensão da dimensão e peculiaridade da música produzida e ouvida na cidade, na Universidade e na Sé (para além de Santa Cruz, centro de produção musical bastante mais estudado, embora com relevância até ao século XVII). Para além disto a realidade musical vivida nestes dois pólos de produção musical retratam uma vida cultural condicionada à capacidade de execução dos seus músicos, para os quais não é possível escrever uma música muito elaborada ou de requisitos técnicos mais exigentes (veja-se a este propósito o nível de conhecimento que o *Methodo de Musica* transmite: conhecimentos básicos, rudimentares para aprendizes no início da sua formação enquanto músicos). Mas será o nível dos executantes a única condicionante para a constatação de obras de interesse no que ao material temática respeita, mas sem um desenvolvimento mais elaborado? O material estudado leva a concluir que esta realidade é a conjugação destes dois factores: por um lado a capacidade dos instrumentistas e cantores não é muito desenvolvida; por outro o rasgo no desenvolvimento dos temas não tem toques de genialidade. Mas é perceptível que existe uma vontade de fazer música.

No que respeita a José Maurício fica claro que ele é um homem interessado e estudioso, aproveitando as possibilidades que alguns lentes da Universidade lhe proporcionam, sendo evidente o protagonismo neste domínio do Padre José Anastácio da Cunha e do Bispo da Guarda, D. Jerónimo do Carvalhal. No entanto, é em Salamanca que Maurício adquire uma parte importante da sua formação musical (e talvez litúrgica), que o conduziram à maturidade enquanto compositor, a partir da última década de XVIII. Neste contexto, o *Stabat Mater* aqui estudado poderá designar-se como pertencente à primeira fase da obra do compositor. De facto, é perceptível na escrita desta obra (bem como em outras estudadas) uma preocupação no sentido de que a progressão melódica e rítmica seja simples, não exigindo grande domínio de leitura, nem grande aptidão técnica: o movimento por graus conjuntos é uma constante, os movimentos isorritmicos são abundantes e as progressões harmónicas muitas vezes do tipo I IV V I. Para além disto é evidente a preocupação de exposição dos temas (normalmente feita pelo primeiro violino) para que o coro ou solista tenha previamente uma referencia melódico-rítmica. Na sequencia deste procedimento a orquestra continua a repetição do material temático, *dobrando* a linha das vozes. Esta é mais uma estratégia adoptada pelo compositor para obviar alguma limitação de execução. Mas será apenas esta a razão apontada para o tipo

de escrita descrito? Poderá não ser, até porque a constatação de um manuscrito citado neste estudo<sup>173</sup>, onde se dá conta da fixação por alfinetes de uma letra alternativa para uma música já existente. Não é agora a questão da dificuldade que se coloca, mas antes o tempo disponível para satisfazer as solicitações para as diversas festividades litúrgicas. A este respeito constata-se uma situação em tudo semelhante neste *Stabat Mater*: a igualdade em termos musicais que os primeiro e penúltimo andamento ostentam não encerram em si uma preocupação formal ou de carácter macro-estrutural, mas apenas uma estratégia para concluir a obra.

A estruturação do *Stabat Mater* é feita de uma forma muito rectilínea, ou seja muito programada e com preocupação de definir bem as áreas temáticas a partir de repetições ou duplicações. O autógrafo mostra em diversas situações este critério em locais onde o pentagrama de um determinado instrumento refere, por exemplo, o baixo à oitava; ou a divisão dos instrumentos, feita escrevendo apenas o mais agudo e escrevendo, por exemplo, no segundo violino “... 8ª abaixo...”. Depreende-se assim a necessidade (ou opção) de produzir material musical com alguma economia de meios, criativos e estruturais. Para além disto o final das secções temáticas é quase sempre concluído por uma pequena progressão escalar por graus conjuntos, ascendente ou descendente, com critério aleatório. Desta forma Maurício padroniza o final das secções, tornando previsível a revisitação do tema ou motivo. Mas será esta obra representativa da produção do compositor? Pode dizer-se que é representativa - à luz de outras obras de fases diferentes (maioritariamente posteriores) onde se denotam algumas das características da escrita acima descritas.

O tratamento do texto por seu turno mostra, à semelhança de outros aspectos já descritos, uma divisão algo geométrica, bem com a sua distribuição ao longo dos diferentes andamentos, evidenciando uma arrumação cuidada e equilibrada do texto litúrgico ao longo da obra, princípio igualmente válido para cada um dos andamentos que a constituem.

Em suma: não poderá dizer-se desta obra que ostenta o génio e a singularidade de Carlos Seixas ou o rasgo inovador de João de Sousa Carvalho; é no entanto uma peça importante no panorama musicológico da cidade e do país, espelhando uma época e um ponto alto da cultura musical portuguesa.

---

<sup>173</sup> P-Cug MM 115.2 - Aleluia a solo - Voz e Baixo cifrado. Antífona e Aleluia para a Rainha Santa. Orgão

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### FONTES MANUSCRITAS DE JOSÉ MAURÍCIO

São mencionadas aqui apenas as obras que se traduziram num contributo efectivo para o estudo desenvolvido:

P-Ln 156//21 – 746 – *Stabat Mater concertato*, 4 vozes, órgão, (trompete, violoncelo, contrabaixo ad lib), 1796 (EV)

P-Cug MM 115.2 - *Aleluia a solo* - Voz e Baixo cifrado. Antífona e Aleluia para a Rainha Santa. Órgão

P-Cug MM 158 - *Benedictus a Duo* - 2 sopranos e órgão

P-Cug MM 352 - *Benedictus qui venit* - 2 sopranos e órgão ou cravo obrigado (1788)

P-Cug MM... *Moteto Fremit in atro* – soprano e órgão

P-Cug MM 301(fl. 95 –116) *Matinas de Natal* (1792)

### BIBLIOGRAFIA GERAL

BAILEY, Terence – “Milanese Melodic Tropes” in *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society 11*, 1988, p. 1-12

BLUME, Jürgen - *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*. Munique: Musikverlag Emil Katzwichler, 1992, 2 volumes

### **BOWER, Calvin M. (1982)**

CARDOSO, José Maria Pedrosa de Abreu - *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998 - 2 volumes (Tese de doutoramento)

CORTEZ, José Carlos Travassos - José dos Santos Maurício (1752 – 1815) *Miserere a 3 vozes*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1996

CROCKER, Richard L. – *The Troping Hypothesis*, *Musical Quarterly* 52, 1966, p. 183-203

**DICKINSON** 1861 - 83, cols. 9 – 10

FASSLER, Margot – *The disappearance of the proper tropes and the rise of the late sequence: new evidence from Chartres*, *Cantus Planus Pécs* 1990, p. 319-335

GAUTIER, Léon - *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge*, i: Les Tropes. Paris 1886

GEADA, José Joaquim Pinto - *A música na Sé da Guarda: séc. XIII - séc. XIX: subsídios para um esboço histórico*. Guarda: Museu da Guarda, 1990

GEADA, José Joaquim Pinto – *José Maurício, (1752 – 1815) Mestre da capela na Sé da Guarda*. Guarda: Câmara Municipal da Guarda, 2003

GRAÇA, Fernando Lopes – *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor, 1996 (1ª edição 1954)

GRIER, James - *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996

HILEY, David – *Western Plainchant: a handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1995

HUSMANN, Heinrich – “Sequenz und Prosa”, *Annales musicologiques*, 2 1954

KENNEDY, Michael - *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994

MAURÍCIO, José - *Methodo de Musica*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806

MISSAL quotidiano e vesperial - Bruges, 1951

NERY, Rui Vieira - "Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music". In *Routes du baroque: La contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens*. Lisboa: Conselho da Europa/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217 – 223

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de - *História da Música (Sínteses de Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991

NEWMAN, William S. - *The Sonata in the Classic Era*. Nova Iorque: W. W. Norton & Co. Inc., 1983

PIRES, António Machado - *O Século XIX em Portugal. Cronologia e Quadro de Gerações*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975

PISTON, Walter – *Orchestration*. Nova Iorque: W. W. Norton & Co. Inc., 1955

REIS, A. do Carmo - *Invasões Francesas. As Revoltas do Porto contra Junot*. Lisboa: Editorial Notícias, 1991

RIBEIRO, Mário de Sampayo - *A Música em Coimbra*, Separata da Revista *BIBLOS*, Vol. XV. Coimbra: Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras, 1939

RODRIGUES, António Simões (coord.) - *História de Portugal em Datas*. Lisboa: Temas e Debates, 2000 (1.<sup>a</sup> ed., 1997)

ROSA, Inácio Pereira da - *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica, (Acheias para a História da Música em Portugal III)*. Lisboa: [sn] 1936

SADIE, Stanley - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980

SCHLAGER, Karlheinz - *Ein beneventanisches Alleluia und seine Prosula*, Stäblein Festschrift 1967, p. 217-225

SCHÖENBERG, Arnold - *Structural Functions of Harmony*. Londres: Leonard Stein. 1998 (1ª ed. 1948)

SILVA, Inocência Francisco da - *Archivo Pitoresco, tomo II*. Lisboa: [sn] 1859, p. 224, 235 e 246

SOLANO, Francisco Inácio - *Nova instrucção musical, ou theórica prática da musica rythmica, com a qual se forma, e ordena sobre... oferecida ao muito poderoso e fidelissimo rei nosso Senhor D. José I por seu autor Francisco Ignacio Solano*. Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1764

SOLANO, Francisco Inácio - *Novo tratado de música, metrica e rythmica o qual ensina a acompanhar no cravo, órgão, ou outro qualquer instrumento, em que se possão regular todas as especies, de que se compõe a Harmonia da mesina Musica: demonstra-se este assumpto prática, e heoricamente, e tratão-se também algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição oferecido ao Serenissimo Senhor D. José Principe do Brazil por seu autor Francisco Ignacio Solano*. Lisboa : Na Regia Officina Typografica, 1779. - XVI

STÄBLEIN, Bruno - Von der Sequenz zum Strophenlied. Eine neue Sequenzmelodie "archaischen" Stiles', *Musikforschung* 7 (1954), p. 257-268, 511

STEINEN, Wolfram von den – “Die Anfänge der Sequenzendichtung”, *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 40 (1946) 190-212, 241-268

STRUNK'S - *Source Readings in Music History*, Revised Edition, (Norton Series). Leo Treither General Editor: Nova Iorque, W. W. Norton & Co. Inc., 1998

VASCONCELOS, Joaquim - *Os músicos portugueses Biographia – Bibliographia*. Porto, Imprensa Portugueza, 1870, 2 vols.

VIEIRA, Ernesto - *A musica em Portugal (Resumo Historico)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 2ª edição, 1911

VIEIRA, Ernesto - *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da música em Portugal*. 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900

WEBER, Jerome F. – "Stabat Mater" in *Goldberg: Early Music Magazine*, vol. 3/98, Pamplona, Espanha, 1998. pp. 27/43

### PERIÓDICOS

*O CONIMBRICENSE*

edição de 18/3/1842

*MINERVA LUSITANA*

edição de 25/10/1807

edição de 25/10/1809

### PUBLICAÇÕES ELECTRÓNICAS

CATHOLIC ENCYCLOPEDIA ONLINE, [www.newadvent.org/cathen](http://www.newadvent.org/cathen):

HENRY, H.T. Fr. - *STABAT MATER* (último acesso em 26/4/2004)

BLUME, Clemens - *PROSE OR SEQUENCE* (último acesso em 13/6/2004)

BLUME, Clemens – *TROPE* (último acesso em 16/6/2004)

GROVE MUSIC ONLINE – [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com). Oxford: Oxford University Press, 2003

CALDWELL/BOYLE – *SEQUENCE* (último acesso em 16/6/2004)

VELDEN, Hans van der - *STABAT MATER, (The), a musical journey*. Heemsted: Velden, 2004. [www.stabatmater.dds.nl](http://www.stabatmater.dds.nl) (último acesso em 18/6/2004)