

## **As Licções de Trevas para Quinta Feira Santa de Rocha Espanca no fundo musical do mosteiro de São Bento de Cástris**

Rita Faleiro (Universidade de Évora, Portugal)  
ritapfaleiro@gmail.com

**Abstract:** Nos manuscritos do fundo musical de São Bento de Cástris, estão representadas várias obras do padre Joaquim José da Rocha Espanca (1839-1896). Pretende este artigo debruçar-se sobre as três Lições de Trevas do compositor, destacando a sua especificidade litúrgica. Tendo sido compostas antes da morte definitiva do mosteiro, a 18 de Abril de 1890, estas Lições são mais um comprovativo de que a actividade musical continuou a existir em Cástris até ao final do século XIX. Pretende-se enquadrar estas obras em particular no seu contexto histórico-litúrgico e perceber qual a relação com os três Responsórios de Ferreira de Lima (†1818), presentes no mesmo fundo musical.

**Palavras-chave:** São Bento de Cástris; Lições de Trevas; Joaquim José Rocha Espanca; Liturgia musical.

### ***Rocha Espanca's Tenebrae Lessons for Holy Thursday on the musical archive from São Bento de Cástris***

**Abstract:** In the manuscripts of the musical archive of São Bento de Cástris, several works of Father Joaquim José da Rocha Espanca (1839-1896) are represented. This article intends to focus on the three Tenebrae Lessons of the composer, highlighting its liturgical specificity. Having been composed before the definitive death of the monastery, on April 18, 1890, these lessons are further evidence that musical activity continued to exist in Cástris until the end of the nineteenth century. It is intended to frame these works in particular in their historical-liturgical context and to understand the relation with the three responsories of Ferreira de Lima (†1818), present in the same musical archive.

**Keywords:** São Bento de Cástris; Tenebrae Lessons; Joaquim José Rocha Espanca; Musical liturgy.

O padre Joaquim José da Rocha Espanca tem já sido alvo de vários estudos. Através da consulta do dicionário biográfico de Ernesto Vieira (1848-1915), sabemos que nasceu em 1839 e que morreu em 1896, tendo completado os seus estudos no seminário de Évora, onde foi instituído presbítero a 17 de Setembro de 1863. É descrito pelo abade de Miragaia (Pedro Augusto Ferreira, 1832-1913) como homem de “talento superior e de raras e variadas aptidões, muito trabalhador e muito estudioso, padre e parócho modelo, homem de vida correcta e de constituição forte e robusta [...]” e também um “distinto amador e compositor de musica sagrada e profana” (FERREIRA, 1896, p. 1). As suas capacidades musicais estão igualmente documentadas em outras fontes. Em *O Archeologo Português* vem descrito como poeta e músico; Vieira destaca que compõe trechos para variados conjuntos musicais como piano, canto, banda marcial e várias obras religiosas, dentro das quais destaca cinco missas, matinas de Nossa Senhora da Conceição, Te Deum, missas de Requiem, salmos e hinos. Existe uma compilação dos seus trabalhos musicais, referida num artigo de Leite de Vasconcellos (1858-1941) n’*O Archeologo Português*, e através dela vemos que é o autor de 73 obras divididas por várias categorias: piano (7 obras), piano e canto (12 obras), instrumental (2 obras), instrumental e canto (6 obras, hinos exclusivamente), música religiosa em língua portuguesa para novenas (5 obras) e música sacra (41 peças). Encontramos ainda no artigo sobre Vila Viçosa no dicionário *Portugal Antigo e Moderno* uma referência à sua capacidade musical. Esta mesma descrição aparece ainda no referido volume de *O Archeologo Português*, tendo sido retirada do periódico *A Vida Moderna*. Assim, esta descrição aparece-nos em pelo menos 3 fontes. Ainda noutro número do periódico *A Vida Moderna*, é descrito como esta personalidade “tocava piano e órgão, cantava e compunha, merecendo por justo o

título de maestro” e como era “talvez o padre que tínhamos no nosso paiz mais versado em contra-ponto [...]”.

No que concerne aos estudos musicológicos sobre esta personalidade, destacam-se os avanços que têm vindo a ser feitos por David Cranmer, que realça a utilização por parte de Rocha Espanca de coros, escrevendo num estilo conservador, utilizando acordes e solos num estilo bastante semelhante ao utilizado na ópera italiana (CRANMER, 2016, p. 31). Pode falar-se de uma fusão entre o estilo concertado e o estilo galante, próprio do século XIX, contrariando assim determinados movimentos estilísticos como o movimento ceciliano, que grassou pela Europa no decorrer da primeira metade do século XIX. De facto, esta capacidade musical de Rocha Espanca foi referida em várias outras fontes, como por exemplo no artigo sobre Vila Viçosa (de onde era natural) na obra *Portugal Antigo e Moderno*: “Tem-se dedicado muito ás letras e á musica, principalmente sacra, na qual tem composto muitas obras que infelizmente inda não foram dadas á estampa.”. Ainda noutro número do periódico *A Vida Moderna*, é descrito como esta personalidade “tocava piano e órgão, cantava e compunha, merecendo por justos títulos do título de maestro” e como era “talvez o padre que tínhamos no nosso paiz mais versado em contra-ponto [...]”.

Rocha Espanca é um dos compositores que se mantém activo na vida deste mosteiro cisterciense, escrevendo para São Bento de Cástris até praticamente ao final da sua existência. No legado musical que deixou ao mosteiro, constituído por 16 obras autógrafas distribuídas por vários géneros, encontramos referência a obras compostas até 1887 - três anos apenas antes do encerrar definitivo de Cástris. É neste fundo musical que encontramos as três Lições para o Ofício de Trevas.

Esta celebração enquadra-se no que é comumente chamado o *Triduum Sacrum* (Tríduo Pascal, o ponto mais alto de todo o ano litúrgico). Mais especificamente, o Ofício de Trevas é constituído pelo conjunto de Matinas e Laudes dos últimos três dias da Semana Santa (Quinta-Feira, Sexta-Feira e Sábado). Este ofício foi largamente trabalhado no decorrer dos séculos no que diz respeito às suas adaptações musicais (relembremos que a composição em estilo polifónico sobre estes textos remonta já ao século XV) e era tradicionalmente celebrado na noite anterior ao dia a que dizia respeito. A designação “trevas” poder-se-á relacionar com alguns factores: pode relacionar-se com as horas nocturnas a que este ofício era recitado (véspera do dia a que se destinava), pode relacionar-se com as trevas litúrgicas (ao longo de todo o tríduo pascal as velas e luzes das igrejas vão sendo apagadas), ou pode ainda referir-se às trevas simbólicas decorrentes da Paixão de Cristo, visto que quando este morre as trevas cobrem a terra.

Isto mesmo se pode confirmar na obra de Espanca.

Se atentarmos nos frontispícios das obras, poderemos ver que estão referidas como sendo para a Quinta-Feira Santa. No entanto, uma breve análise aos textos musicados remete-nos imediatamente para o contexto da Sexta-Feira Santa e, pormenorizando ainda mais, para o Nocturno I desta celebração, já que o texto utilizado para as três Lições é proveniente das Lamentações do Profeta Jeremias. Este facto foi já apontado por diversos autores, como por exemplo Günther Massenkeil, citado por Áurea Ambiel, e que refere precisamente o facto de as Lamentações fornecerem, através dos seus versículos iniciais, a matéria-prima para as “Lições para os primeiros nocturnos das matinas de Quinta-feira Santa, Sexta-feira da Paixão e Sábado Santo” (AMBIEL, 2012, p. 192). As letras *Quomodo obtexit caligine in furore, Praecipitavit Dominus nec pepercit, confregit in ira furoris, Tetendit arcum suum*, remetem-nos então para as celebrações de sexta-feira santa.

Em termos de estrutura, torna-se interessante focar alguns elementos sobre este conjunto de Lições, pois trazem um carácter de unidade que não é irrelevante. Em todas

as Lições, encontramos a opção de as iniciar numa tonalidade menor: ré menor – lá menor – sol menor. Esta tonalidade inicial introduz invariavelmente uma secção instrumental de tamanho variável (9 compassos na primeira lição, 13 compassos nas seguintes) e termina sempre com uma suspensão sobre o V grau: Lá Maior, Mi Maior, Ré Maior. Em todas as Lições, encontramos ainda a invocação *Jerusalem convertere ad Dominum* escrita em 3/4 (inclusivamente na segunda lição, que é composta em 6/8), em tonalidade menor (ré menor na primeira e segunda lição, dó menor na terceira) e num andamento lento (Largo na primeira e segunda lição, Adágio na terceira). É possível ainda observar nas três Lições percursos tonais bem estabelecidos, criando-se relações de proximidade entre as tonalidades utilizadas (não apenas de relativas maiores e menores mas também de tonalidades à distância de V e IV grau, remetendo para a Dominante e para a Subdominante das tonalidades utilizadas).

Ainda no que diz respeito às questões estruturais, torna-se importante realçar a Lição II, que forma uma estrutura A (lá menor)-B (Lá b Maior)-A (lá menor)-B (Lá b M)-C (Fá Maior), sendo a única das três composições que apresenta uma repetição clara dos motivos melódicos e rítmicos A e B. No entanto, apesar de esta ser a única Lição que tem estas características repetitivas, podemos ver que no decorrer das três Lições encontramos a repetição de determinados padrões rítmicos, como o formado pelo órgão diversas vezes, de colcheia pontuada seguida por duas fusas, um padrão de ornamentação do texto formado por semínimas e semicolcheias ligadas ou ainda uma utilização frequente do ritmo pontuado (colcheia pontuada/semicolcheia).

**Quadro 1** - Estrutura geral da obra.

	<b>Lição I</b>	<b>Lição II</b>	<b>Lição III</b>
<b>Tonalidade</b>	Ré menor	Lá Menor	Sol menor
<b>Introdução Instrumental</b>	9 compassos	13 compassos	13 compassos
<b>Cadência/Suspensão</b>	V – Lá Maior	V – Mi Maior	V – Ré Maior
<b>Compasso</b>	3/4	6/8	3/4
<b>Jerusalem Convertere</b>	3/4, ré menor, Largo	3/4, ré menor, Largo	3/4, dó menor, Adágio

Musicalmente, há algumas características destas peças que merecem destaque. Encontramos nestas Lições uma tendência para ir ao encontro de uma linguagem semelhante à operática, com escritas cadenciais, ornamentada e tecnicamente elaborada. Pode referir-se a ornamentação aplicada a determinadas palavras do texto, como *Prophetæ* (Lição I), *in gyro* (Lição I), ou mesmo no final da expressão *indignantionem suam* (Lição I) ou mesmo à penúltima repetição *Deum tuum*, na Lição III, que apresenta uma secção cadencial explícita, tipicamente operática. Espanca opta igualmente por introduzir nas três Lições várias secções puramente instrumentais, de dimensão variada, que se constituem como pequenos interlúdios com características virtuosas e solísticas que demonstram a necessidade de um intérprete tecnicamente bastante capacitado para uma correcta execução – tal como acontece, aliás, com a parte vocal. No que concerne à escrita do órgão, encontramos um estilo composicional semelhante ao da Missa de Santa Cecília, apresentando um papel de preenchimento harmónico bastante denso com zonas de carácter abundantemente ornamental, formadas pelo anteriormente referido padrão de colcheia pontuada e fusas. É recorrente o uso de padrões composicionais típicos, como sejam os baixos de Alberti

em variadas composições, ou diversos tipos de harpejos ascendentes ou descendentes, contribuindo para o reforço harmónico, e ainda secções com escalas ascendentes e descendentes, criando-se assim um efeito virtuosista recorrente nestas obras.

No fundo, encontra-se um estilo de composição que é típico da linguagem melódica das árias operáticas – fazendo lembrar as situações combatidas apenas 23 anos mais tarde, através do Motu Proprio Tra le Sollecitudini, de Pio X. Segundo este documento, a música sacra

Deve ser santa, e por isso excluir todo o profano não só em si mesma, mas também no modo como é desempenhada pelos executantes. [...] Estas qualidades se encontram em grau sumo no canto gregoriano [...]. Por tais motivos, o canto gregoriano foi sempre considerado como o modelo supremo da música sacra, podendo com razão estabelecer-se a seguinte lei geral: uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo.

No entanto, já nas primeiras décadas do século XIX estas tendências de escrita organística eram combatidas, tal como nos é referido pelo *Cerimonial Monástico da Reformado da Congregação de São Bento*, datado de 1820. Quase um século antes do Motu Proprio, este cerimonial já afirmava que o organista “deve com todo o cuidado evitar músicas indiscretas, e profanas, donde possa resultar escândalo, e sómente adoptar aquellas, que pela sua gravidade, e seriedade sejam correspondentes á magestade do Culto Divino, e próprias a alimentar a piedade dos Fieis”. No entanto, apesar de estas indicações claras serem bastante anteriores à composição das Lições de Rocha Espanca, o compositor optou por escrever música instrumental que facilmente poderia passar por música próxima do estilo italiano.

Se não deixa de ser interessante analisarem-se as características formais, estruturais, harmónicas e melódicas destas obras de Espanca (e que se revêm nas características já apresentadas por David Cranmer), é também estimulante fazer-se uma outra abordagem um pouco mais vasta, saindo do universo exclusivo do texto musical.

Fazendo parte do Nocturno I da Sexta-Feira, torna-se importante percebermos como é constituída esta rubrica. Assim, segundo se pode observar nos Breviários quer Cistercienses quer Romanos, este Nocturno é constituído por três salmos, precedidos e seguidos de antífona.

**Quadro 2** – Comparação da estrutura das Lições entre as fontes consultadas.

<b>Estrutura</b>	<b>B.C.1659</b>	<b>B.C.1752</b>	<b>B.C.1762</b>	<b>B.R.F. 1823</b>
<b>Antífona</b>	<i>Astitérunt reges terrae</i>	<i>Astitérunt reges terrae</i>		<i>Astitérunt reges terrae</i>
<b>Salmo</b>	<i>2 - Quare fremuérunt</i>			
<b>Antífona</b>	<i>Diviserunt sibi vestimenta mea</i>	<i>Diviserunt sibi vestimenta mea</i>	<i>Astitérunt reges terrae</i>	<i>Diviserunt sibi vestimenta mea</i>
<b>Salmo</b>	<i>21 - Deus Deus meus respice in me</i>	<i>21 - Deus Deus meus respice in me</i>	<i>21 - Deus Deus meus respice in me</i>	<i>21 - Deus Deus meus respice in me</i>
<b>Antífona</b>	<i>Inssurrexérunt in me</i>	<i>Inssurrexérunt in me</i>	<i>Diviserunt sibi vestimenta mea</i>	<i>Inssurrexérunt in me</i>
<b>Salmo</b>	<i>26 - Dominus illuminatio</i>			

<b>Antífona</b>	<i>Insurrexérunt in me</i>		<i>Insurrexérunt in me</i>	<i>Insurrexérunt in me</i>
<b>Versículo</b>	<i>Diviserunt sibi vestimenta mea</i>			
<b>Responsório</b>	<i>Et super vestam meam</i>			
<b>Lição I</b>	<i>Heth, Teth, Iod, Caph (Cap. 2)</i>			
<b>Responsório</b>	<i>Omnes amici mei</i>	<i>Omnes amici mei</i>	<i>Omnes amici mei</i>	<i>Omnes amici mei</i>
<b>Versículo</b>	<i>Inter iniquos</i>	<i>Inter iniquos</i>	<i>Inter iniquos</i>	<i>Inter iniquos</i>
<b>Lição II</b>	<i>Lamed, Mem, Nun, Samech</i>			
<b>Responsório</b>	<i>Velum templi</i>	<i>Velum templi</i>	<i>Velum templi</i>	<i>Velum templi</i>
<b>Versículo</b>	<i>Petrae scissae sunt</i>	<i>Petrae scissae sunt</i>	<i>Petrae scissae sunt</i>	<i>Petrae scissae sunt</i>
<b>Lição III</b>	<i>Aleph (3x), Beth (3x), Ghimel (3x)</i>			
<b>Responsório</b>	<i>Vinea mea electa</i>	<i>Vinea mea electa</i>	<i>Vinea mea electa</i>	<i>Vinea mea electa</i>
<b>Versículo</b>	<i>Sepivi te</i>	<i>Sepivi te</i>	<i>Sepivi te</i>	<i>Sepivi te</i>

Há que ressaltar a especificidade de, nos breviários especificamente cistercienses, os salmos serem precedidos mas não seguidos da antífona inicial. Antes de se iniciarem as Lições, aparece-nos o versículo *Diviserunt sibi vestimenta mea* seguido do responsório *Et super vestem meam*. Em todas as fontes para o enquadramento litúrgico, a secção constituída pelas chamadas Lições tem a mesma estrutura. Falamos de quatro versículos do poema das lamentações, com um incipit formado pelas letras hebraicas, seguidos sempre por um responsório e um versículo. Assim, à Lição I (constituída pelas secções iniciadas por *Heth, Teth, Iod, Caph*), segue-se *Omnes amici mei* (R) e *Inter iniquis* (V); a Lição II, constituída pelos versos introduzidos por *Lamed, Mem, Nun, Samech*, é seguida por *Velum Templo* (R) e *Petrae scissae sunt* (V). Finalmente a Lição III, constituída pela repetição tripla das letras *Aleph, Beth* e *Ghimel*, é seguida por *Vinea mea electa* (R) e *Sepivi te* (V). A origem deste material temático para as Lições provém, no caso das Lições I e II, do segundo poema das Lamentações de Jeremias. Já o material para a Lição III é originário do terceiro poema, que detém características específicas. Neste terceiro poema, encontramos um triplo alfabetismo, ou seja, cada letra é repetida três vezes, sendo utilizados na Lição um total de nove versículos. Também Áurea Ambiel nos reporta este facto, dizendo que “O artifício é intensificado na terceira lamentação, na qual repete-se a mesma letra no início de três versículos consecutivos” (AMBIEL, 2012, p. 192).

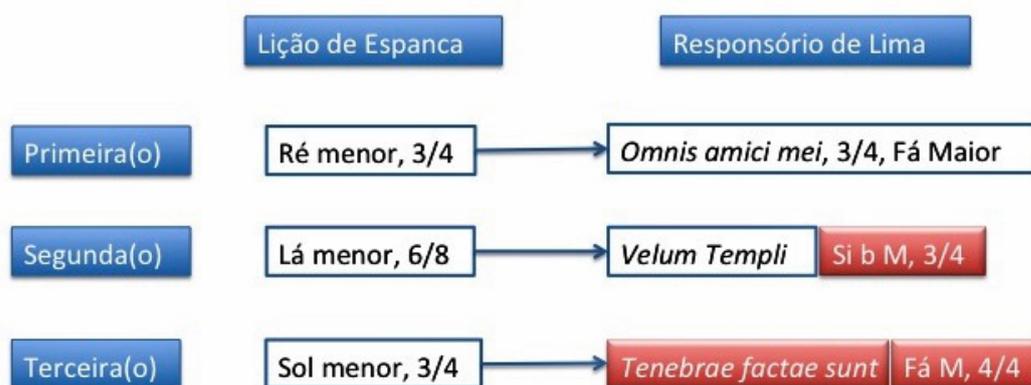
Esta estrutura tão específica, e tão fixa, da celebração do Nocturno I é o que torna as Lições de Trevas de Espanca numa obra tão *sui generis*. Atentando ao Catálogo dos Fundos Musicais da Biblioteca Pública, organizado em 1977 por José Augusto Alegria, percebemos que existem no fundo musical de S. Bento de Cástris, compostos por Ignácio António Ferreira de Lima († 1818), *Três responsórios a 4 vozes e órgão para se cantarem na quinta feira santa*, datados de 1868 e arrançados por José Joaquim de Almeida.

À partida, seria lícito pensar-se que devido à anteriormente referida estrutura fixa do Nocturno I estas obras de Espanca e Lima, ainda que cronologicamente diferentes, pudessem ser utilizadas como uma unidade musical. Uma primeira análise comparativa à Lição I e Responsório I poderiam reforçar essa ideia, visto estarem compostos quer em tonalidades muito próximas (ré menor para a lição, fá maior para o responsório, relativas uma da outra), quer com tipo de compassos iguais ( 3/4 em ambos os casos). O facto de os Responsórios I e II (*Omni amici mei* e *Velum Templi*) também corresponderem à estrutura da celebração seria mais um factor que nos poderia levar a pensar que as obras funcionariam em conjunto.

Contudo, o problema de associação destas obras coloca-se quando olhamos para o terceiro conjunto, visto que Lima nos apresenta no seu Responsório III não a rubrica indicada, ou devida, *Vinea mea electa*, mas sim o Responsório V, correspondente ao Responsório II do Nocturno II da Sexta-Feira Santa. Assim, a sequência de Lima é constituída por *Omnis amici mei – Velum Templi – Tebebrae*, o que é claramente uma quebra relativamente à estrutura fixa da celebração devida para o dia em questão.

Os problemas de associação podem igualmente encontrar-se no que diz respeito à coerência de tonalidades ou compassos, que se encontram entre a Lição I e o Responsório I mas não nos seguintes. Assim, encontramos uma Lição II em lá menor e 6/8, seguida por um Responsório em Si b M e 3/4, bem como uma Lição III em sol menor e 3/4 e um Responsório em Fá M e 4/4. Ainda que possamos encontrar coerência harmónica entre os responsório de Lima (visto que se encontram à distância de quarta, criando uma hipotética sequência harmónica I – IV – I, remetendo para um ambiente plagal tão típico da música sacra), o que é certo é que enquanto estrutura se afastam dos cânones advogados pelas fontes oficiais.

**Figura 1:** Comparação entre Lições de Espanca e Responsórios de Lima.



Situação semelhante encontramos no que diz respeito à sequência dos versículos das Lições.

Efectivamente, os versículos correspondentes à estrutura pré-definida deste Nocturno (*Heth, Teth, Jod, Caph* para a Lição I, retirada do segundo poema, *Lamed, Mem, Nun, Samech* para a Lição II, retiradas igualmente do segundo poema e *Aleph, Beth, Ghimel* para a Lição III, retiradas do terceiro poema, com a especificidade de apresentar a já referida tripla alfabetização) encontram-se organizados de maneira diferente por Espanca. Vemos assim que para a Lição I, ele usa a sequência *Aleph, Beth, Ghimel, Dalet*, na Lição II agrupa os versículos correspondentes a *He, Vau, Zain, Heth* e finalmente na Lição III apresenta-

nos *Teth*, *Iod*, *Caph*, *Lamed*, embora a terminação de cada Lição seja a habitual (*Jerusalem*, *Jerusalem*, *Convertere ad Dominum*).

**Quadro 3** - Confronto entre fontes oficiais e opção de Rocha Espanca para a estrutura das três Lições

**Lição I**

Fontes Oficiais	Rocha Espanca
<b>Heth:</b> cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion tetendit funiculum suum et non avertit manum suam a perditione luxitque antemurale et murus pariter dissipatus est	<b>Aleph:</b> quomodo obtexit caligine in furore suo Dominus filiam Sion projecit de caelo terram inclitam Israel et non recordatus est scabilli pedum suorum in die furories sui.
<b>Teth:</b> defixae sunt in terra portae ejus perdidit et contrivit vectes ejus regem ejus et principes ejus in gentibus non est lex et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.	<b>Beth:</b> praecipitavit Dominus nec pepercit omnia speciosa Jacob destruxit in furore suo munitiones virginis Juda dejecit in terram pollui regnum et principes ejus.
<b>Iod:</b> sederunt in terra conticuerunt senes filiae Sion consperserunt cinere capita sua accincti sunt ciliciis abiecerunt in terra capita sua virgines Jerusalem	<b>Ghimel:</b> confregit in ira furoris omne cornu Israel avertit retrorsum dexteram suam a facie inimici et succendit in Jacob quasi ignem flammae devorantis in gyro.
<b>Caph:</b> defecerunt prae lacrimis oculi mei conturbata sunt viscera mea effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei cum deficeret parvulus et lactans in plateis oppidi	<b>Daleth:</b> tetendit arcum suum quasi inimicus firmavit dexteram suam quasi hostis et accidit omne quod pulchrum era visu in tabernaculo filiae Sion effudit quasi ignem indignationem suam.

**Lição II**

Fontes Oficiais	Rocha Espanca
<b>Lamed:</b> matribus suis dixerunt ubi est triticum et vinum cum deficerent quase vulnerati in plateis civitatis cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum	<b>He:</b> factus est Dominus velut inimicus praecipitavit Israel praecipitavit omnia moenia ejus dissipavit minitiones ejus et replevit in filia Juda humiliatum et humiliatum
<b>Mem:</b> cui comparabo te vel cui adsimilabo te filia Jerusalem cui exaequabo te et consolabom te virgo filia Sion magna enim velut mare contritio tua quis medebitur tui.	<b>Vau:</b> et dissipavit quasi hortum tentorium suum demolitus est tabernaculum suum oblivioni tradidit Dominus in Sion festivitatem et sabbatum et obprobrio in indigantionem furoris sui regem et sacerdotem
<b>Nun:</b> prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta nec aperiebant iniquitatem tuam ut te ad paenitentiam provocarent viderunt autem tibi adsumptiones falsas et ejectiones	<b>Zain:</b> confregit in ira furoris omne cornu Israel avertit retrorsum dexteram suam a facie inimici et succendit in Jacob quasi ignem flammae devorantis in gyro.
<b>Samech:</b> plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Jerusalem haecine est urbs dicentes perfecti decoris gaudium universae terrae.	<b>Heth:</b> cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion tetendit funiculum suum et non avertit manum suam a perditione luxitque antemurale et murus pariter dissipatus est

**Lição III**

Fontes Oficiais	Rocha Espanca
<b>Aleph</b> ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis ejus. <b>Aleph</b> me minavit et adduxit in tenebris et non in lucem <b>Aleph</b> tantum in me vertit et convertit manum suam tota die	<b>Teth:</b> defixae sunt in terra portae ejus perdidit et contrivit vectes ejus regem ejus et principes ejus in gentibus non est lex et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.
	<b>Iod:</b> sederunt in terra conticuerunt senes filiae Sion consperserunt cinere capita sua accincti sunt ciliciis abiecerunt in terra capita sua virgines Jerusalem

<p><b>Beth</b> vestutam fecit pellem meam et carnem meam contrivit ossa mea <b>Beth</b> aedificavit in gyro meo et circumdedit me felle et labore <b>Beth</b> in tenebrosis conlocavit me quasi mortuos sempiternos</p>	<p><b>Caph:</b> defecerunt prae lacrimis oculi mei conturbata sunt viscera mea effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei cum deficeret parvulus et lactans in plateis oppidi</p>
<p><b>Ghimel</b> circum aedificavit adversum meo ut non egrediar adgravavit con pedem meam <b>Ghimel</b> sed et cum clamavero et rogavero exclusit orationem meam <b>Ghimel</b> conclusit vias meas lapidibus quadris semitas meas subvertit</p>	<p><b>Lamed:</b> matribus suis dixerunt ubi est triticum et vinum cum deficerent quase vulnerati in plateis civitatis cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum</p>

Quer isto dizer que apesar de Rocha Espanca ser claramente um conhecedor dos textos litúrgicos correspondentes às Lamentações de Jeremias, que relembram o sofrimento de Jesus, e de saber que é deste livro que as Lições do Nocturno I devem ser retiradas, opta (por razões desconhecidas) por apresentar os textos por uma ordem diferente, criando uma unidade musical distinta das demais Lições de Trevas habituais e fugindo às orientações dadas já em Trento, (altura em que se tentou nortear o seu uso devido à grande variação que existia na escolha dos versículos e capítulos das lamentações).

A questão que se pode colocar é a de se estas duas obras (Lições e Responsórios) poderiam, não obstante todas estas diferenças fundamentais, funcionar como o Nocturno I. Esta ideia não é rebuscada, sobretudo se nos recordarmos que no fundo musical outras obras existem com carácter de excepção à regra habitual. A título de exemplo, fale-se por exemplo em três missas de Rocha Espanca que contrariam as indicações dadas pela Junta de 1728 e na qual se recomendava a proibição de utilização de outros instrumentos que não o órgão. A 05 de Abril de 1728 determina-se que a música figurada se afasta dos ideais de gravidade e de devoção religiosas, pelo que este tipo de canto deveria ser abandonado, privilegiando-se o canto chão mesmo nas festas do mosteiro (“se não use o tal canto figurado”), só se admitindo o órgão como instrumento: “se não poderá usar de instrumento algum musico, excepto órgão, ao qual cantarão somente o canto chão grave sem os requebros e passos de garganta de que usa o canto figurado”. No entanto, e segundo Antónia Conde, as determinações da Ordem relativas ao Canto e à Música mostram-nos que em Cister era habitual não seguir as recomendações dadas, não obstante poderem ser punidas com suspensões: “no mosteiro Cisterciense de Évora as determinações nesse domínio não eram estritamente observadas, apesar da ameaça de suspensão do cargo para as abadessas que as não fizessem cumprir nos seus mosteiros” (CONDE, 2009, p. 413). Não obstante, nestas três missas (Senhora do Paraíso, Santa Cecília e Missa em Si b M) há de facto a indicação de que foram escritas para órgão e instrumental/orquestra, não obstante esta parte instrumental se ter perdido. Parece então ter sido efectivamente habitual em São Bento de Cástris fugir-se às normativas estabelecidas em várias áreas.

Mesmo no que diz respeito à especificidade dos Responsórios de Lima, arrançados em 1868, parece ser prática recorrente em Cástris fazer-se este agrupamento de *Omnis Amici – Velum Templi – Tenebrae*, visto que em 1861 nos aparece no fundo musical do mosteiro um conjunto de partituras para a celebração da Semana Santa do qual constam estes precisos três Responsórios. Não havendo indicação do compositor, aparecem copiados pela mesma mão do frontispício dos Responsórios de Lima (que poderá ter sido José Joaquim de Almeida, responsável pelo arranjo dos dois conjuntos específicos de Responsórios).

Não deixa ainda de ser interessante realçar o facto de que estas tendências de alterar a ordem pré-estabelecida para celebração de eventos ou festas litúrgicas, de que

estas Lições de Espanca poderiam ser exemplo (quer pela hipotética associação com as obras de Lima, também elas com uma sequência diferente da suposta, quer pela alteração explícita da ordem dos versículos em relação às normas veiculadas pelos livros oficiais), viriam pouco tempo mais tarde a ser condenadas e explicitamente proibidas pelo já referido Motu Proprio, que esclarece de forma inequívoca que não se há de alterar a ordem dos textos litúrgicos aquando do seu musicar:

8 - Estando determinados, para cada função litúrgica, os textos que hão de musicar-se e a ordem por que se devem cantar, não é lícito alterar esta ordem, nem substituir os textos prescritos por outros, nem omiti-los na íntegra ou em parte, a não ser que as Rubricas litúrgicas permitam suprir, com órgão, alguns versículos do texto, que são simplesmente recitados no coro. É permitido somente, segundo o costume romano, cantar um motete em honra do S. Sacramento depois do *Benedictus* da Missa solene. Permite-se outrossim que, depois de cantado o ofertório prescrito, se possa executar, no tempo que resta, um breve motete sobre palavras aprovadas pela Igreja. 9 - O texto litúrgico tem de ser cantado como se encontra nos livros aprovados, sem posposição ou alteração das palavras, sem repetições indevidas, sem deslocar as sílabas, sempre de modo inteligível.

Resta por agora desconhecida a razão pela qual o padre Rocha Espanca terá optado por compor umas Lições para o Ofício de Trevas não respeitando as indicações quer especificamente da ordem de São Bento no que diz respeito ao estilo de acompanhamento de órgão (nem, se bem nos recordarmos, no que diz respeito à tipologia de acompanhamento orquestral permitido, visto possuir missas com mais instrumentos que apenas o órgão, único instrumento permitido), quer no que diz respeito à ordem pela qual os textos deveriam aparecer, contrariando as indicações de breviários cistercienses ou romanos. Resta também incógnito por que motivo os Responsórios de Ferreira de Lima nos apresentam uma sequência que engloba textos quer do primeiro quer do segundo nocturno das celebrações de Sexta-Feira Santa, ou mesmo se estas obras poderiam funcionar em conjunto, formando o Nocturno I desta celebração.

O que fica certo é que estas obras, tanto de Lima (descritas por Alegria como tendo o “texto próprio da Liturgia de Cister que se usava no convento de S. Bento de Évora”) como de Espanca, se apresentam como possuindo um carácter excepcional no conjunto do fundo musical, precisamente por estes atributos que as tornam distintas. Isto parece ir ao encontro das práticas de Cister, tornando este mosteiro num local com características bastante específicas no que diz respeito à prática musical que nele era efectuada, quer pelo estilo das obras, tão semelhantes à música operática, quer pela datação das mesmas (recordemos que são compostas obras musicais para este mosteiro, pela mão de Rocha Espanca, até três anos antes do encerrar definitivo do mesmo), quer ainda pela estrutura tão específica na qual estas obras eram encaixadas.

## Notas

1 Este trabalho enquadra-se no âmbito do projecto de Doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT): “O salmos no fundo musical da Sé de Évora (de meados do século XVIII a inícios do século XIX): edição e estudo de uma selecção representativa” (SFRH/BD/137427/2018) e está inserido no projecto Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910), com a referência ALT20-03-0145-FEDER-028584.

2 Compositor, flautista e musicólogo dos finais do século XIX.

3 *A Vida Moderna*, ano 18, n. 14, 5º feira, 17 dez. 1896, p. 1.

4 *O Arqueólogo Português*, I. Série, vol. 3, 1897, p. 130.

5 idem.

6 Divisão feita, conforme indica Leite de Vasconcelos em nota de rodapé, pelo Abade de Miragaia, e acessível no

periódico *A Vida Moderna*, n. 14 de 1897.

7 Leal, 1886, p. 1168. “Tem-se dedicado muito ás letras e á musica, principalmente sacra, na qual tem composto muitas obras que infelizmente inda não foram dadas á estampa.” Encontramos a mesma descrição no referido volume de *O Archeologo Português*, tendo sido retirada do periódico *A Vida Moderna*, v. 14 de 17 de dezembro de 1896. Assim, encontramos a mesma descrição de Rocha Espanca em pelo menos três fontes.

8 *A Vida Moderna*, ano 18, n. 17, 5ª feira, 7 jan. 1897, p. 1.

9 *A Vida Moderna*, ano 18, n. 17, 5ª feira, 7 jan. 1897, p. 1.

10 Mosteiro feminino situado a cerca de dois quilómetros de Évora.

11 Alegria, J. A. (Ed.). (1977). Biblioteca Pública de Évora-catálogo dos fundos musicais.

12 Os textos para as Lições do Nocturno II são baseados nos escritos de S. Agostinho, *Comentários aos Salmos*, e os do Nocturno III são retirados das Epístolas.

13 Lição I, II e III, respectivamente.

14 Nas palavras de Espanca, as três Lamentações que escreve para São Bento de Cástris são árias; pelas características que as Lições apresentam, a designação poderia ser também aplicada a este conjunto de peças.

15 Moto Proprio, I – Princípios gerais, acessível em <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html)>. Acesso em: 25 out. 2017.

16 Cerimonial Monástico Reformado da Congregação de S. Bento de Portugal, 1820, p. 22.

17 Relembremos que os principais compositores sacros o foram também na área da ópera, e que as influências italianas em Portugal se fizeram sentir de maneira acentuada durante todo o século XVIII.

18 Para o presente trabalho, foram tidos em conta os Breviários Cistercienses de 1659, de 1752 e de 1762, bem como o Breviário Romano Franciscano de 1823, por duas razões: a primeira, por ser importante (para um melhor enquadramento da obra de Espanca, composta especificamente para uma casa cisterciense) perceber-se se houve evolução ao longo do tempo, ou reformas, no que diz respeito à celebração desta rubrica dentro do rito cisterciense; foi tido também em conta um breviário Romano Franciscano datado já do século XIX por ser cronologicamente mais próximo à obra de Espanca, bem como para se poder fazer uma comparação entre ritos, percebendo de que maneira a celebração deste nocturno seria diferente ou igual entre os mesmos. Comparou-se igualmente com a fonte “Ofício da Semana Santa segundo o missal e breviário romano de 1796”.

19 1º conjunto: antífona *Astitérunt reges terrae* e salmo *Quare fremuérunt*; 2º conjunto: antífona *Diviserunt sibi vestimenta mea* e salmo *Deus Deus meus respice in me*; 3º conjunto: antífona *Inssurrexérunt in me* e salmo *Dominus illuminatio*. Nos breviários cistercienses, o salmo é precedido mas não seguido de antífona.

20 B.C. – Breviário Cisterciense.

21 B.R.F. – Breviário Romano Franciscano.

22 Temos assim *Astitérunt/Quase fremuérunt, Diviserunt/Deus Deus meus* e finalmente *Inssurrexérunt/Dominus illuminatio*.

23 À excepção do breviário cisterciense de 1752, que não contempla este Responsório.

24 R = Responsório.

25 V = Versículo.

26 Ignácio António Ferreira de Lima foi Mestre de Capela da Catedral de Évora de 1816 até 1818, ano da sua morte. Anteriormente, foi Mestre de Capela de Campo Maior e monge jerónimo em Lisboa. Compôs diversas obras presentes no fundo musical do Mosteiro de São Bento de Cástris.

27 Recordemos a este propósito a definição de Paulo Castagna: “A *Unidade musical permutável* (UMP) designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de *unidades funcionais* ou *seções*) que receberam uma composição autónoma e que pode ser associada a uma outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos, sendo exemplos as Lições das Matinas, os Hinos das Vésperas, as Turbas das Paixões, os Impropérios da Adoração da Cruz, os Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo, etc” (Castagna 2004:15). Estas unidades, sendo permutáveis, podem inclusivamente ser copiadas ao lado de outras unidades que tenham sido escritas por autores diferentes, o que poderia ser o caso desta associação Lima-Espanca.

28 Se bem que podemos encontrar esta relação de relativas uma vez que a Lição termina em ré menor, portanto relativa menor da tonalidade do Responsório – Si b M.

29 B.P.E., Cód. CXXXI/2-7, fls. 20, v., 21, cit. Conde, 2009, p. 414.

30 idem.

31 Motu Proprio, III.8 - 9, sobre o texto litúrgico, acessível em <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html)>.

32 Alegria, 1977, p. 67.

## Referências

ALEGRIA, José Augusto (Ed.). *Biblioteca Pública de Évora-catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. 230 p.

AMBIEL, Áurea Helena de Jesus. A função organizadora e a qualidade expressiva das letras hebraicas em “Lamentationes Jeremiae Prophetae” (1585) de Orlando di Lasso. *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 187-218, jun. 2012.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1., 2003, Mariana. *Anais...* Mariana: Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. (no prelo).

CONDE, Antónia Fialho. *Cister a sul do Tejo: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*. Lisboa: Edições Colibri, 2009. 607 p.

CRANMER, David. Pe Espanca e a música: um ponto de partida. In: FILIPE, Carlos (Coord.). *Compêndio de Notícias de Vila Viçosa composto pelo Padre Joaquim José da Rocha Espanca*. Vila Viçosa: Callipoartes/CECHAP Centro de Estudos, 2016. p. 26-35.

IGREJA CATÓLICA. *Breviarium cisterciense ad usum congregationis beatae Mariae Fuliensis. Lutetiae Parisiorum: M.DC.LIX*

\_\_\_\_\_. *Breviarium Cisterciense, auctoritate reverendissimi DD: Abbatis Cisterciensis Generalis Editum: Pars Vernalis. Parisiis: Sumptibus Michaelis – Antonii David, Ordinis Cisterciensis Mono-Bibliopolae, via Mathurinensium, M.DCC.LXII.*

\_\_\_\_\_. *Breviarium Cisterciense, auctoritate reverendissimi DD: Abbatis Cisterciensis Generalis Editum: Pars hyemalis. Parisiis: Sumptibus Michaelis – Antonii David, Ordinis Cisterciensis Mono-Bibliopolae, via San Jacobea, ad insigne Calami aurei. M.DCC.LII.*

\_\_\_\_\_. *Breviarium romanum ad usum fratrum minorum Sancti Francisci. Venetiis: Ex typographia Andreoliana, 1823*

LEAL, Pinho. *Portugal antigo e moderno: Dicionario Geographico, Estatistico, Chorografico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias*. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso e Irmão, 1873. 1432 p. v. 11.

VASCONCELOS, Joaquim Leite de. Pe. Joaquim José da Rocha Espanca. *O Arqueólogo Português 1ª Série*, v. 3, p. 129-137, 1897.

---

**Rita Faleiro** é doutoranda em Musicologia na Universidade de Évora, Mestre em Ensino da Música (Piano) pelo ISEIT – Almada, e Licenciada em Piano e em pela Universidade de Évora. Trabalhou como professora de piano em diversas instituições e conservatórios, onde organizou várias masterclasses e concursos. Participou igualmente em múltiplas edições das Jornadas “Escola de Música da Sé de Évora” e em vários workshops e masterclasses nas áreas do canto gregoriano, direcção coral e piano. Actualmente o seu trabalho académico centra-se sobretudo na investigação de música sacra portuguesa de finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, sendo o tema central da sua tese de doutoramento o estudo, transcrição e análise dos *Miserere* produzidos e utilizados no serviço da catedral eborense no período cronológico referido. Está actualmente integrada na equipa constituinte do projecto “Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910)”.

---