

José Maria Pedrosa Cardoso

# O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII:

*A Singularidade Portuguesa*



(Página deixada propositadamente em branco)





I N V E S T I G A Ç Ã O



**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: <http://www.imp.uc.pt>

**CONCEPÇÃO GRÁFICA**

António Barros

**PRÉ-IMPRESSÃO**

SerSilito • Maia

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

SerSilito • Maia

**ISBN**

972-8704-70-4

**ISBN Digital**

978-989-26-0370-4

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0370-4>

**DEPÓSITO LEGAL**

251708/06

© Dezembro 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

**Obra publicada com o patrocínio de:**

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

José Maria Pedrosa Cardoso

# O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII:

*A Singularidade Portuguesa*



Prefácio de Rui Vieira Nery

(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE

NOTA PRÉVIA .....	15
PREFÁCIO .....	17
INTRODUÇÃO .....	25
Critérios técnicos adoptados .....	29
Siglas dos arquivos musicais .....	32
Abreviaturas essenciais .....	33
CAPÍTULO 1 .....	35
UM PASSIONÁRIO SINGULAR .....	35
1.1 – Dois códices musicais geminados .....	35
1.2 – Descrição documental e definição formal. ....	41
1.3 – Dependência e auto-suficiência de ambos os códices .....	46
1.4 – Autoria e datação .....	48
1.5 – Razões de singularidade .....	53
1.6 – A problemática decorrente destes passionários .....	58

## I PARTE

### A PAIXÃO DE CRISTO NA CULTURA OCIDENTAL

CAPÍTULO 2 .....	61
A PAIXÃO LITÚRGICA NA SUA ORIGEM E NAS SUAS FORMAS .....	61
2.1 – Os contornos formais da Paixão litúrgica .....	62
2.2 – A mística da Paixão desde a Idade Média .....	64
2.3 – Drama e simbolismo no canto da Paixão .....	71
CAPÍTULO 3 .....	75
O RITUAL DA PAIXÃO .....	75
3.1 – A norma romana e as variantes locais .....	75
3.2 – Os cerimoniais portugueses .....	79
3.3 – O rito litúrgico .....	85
3.3.1 – Enquadramento ritual .....	85
3.3.2 – Os cantores .....	90
3.3.2.1 – Número de cantores .....	90
3.3.2.2 – Categoria dos cantores .....	95

3.3.3 – Estilo de música.....	99
3.3.3.1 – Monodia-polifonia.....	99
3.3.3.2 – Separação Paixão-Evangelho.....	102
3.3.3.3 – Ênfase de certas frases.....	104
3.3.4 – Ritos especiais.....	105

## II PARTE

### O MODELO MONOFÓNICO DA PAIXÃO EM PORTUGAL

CAPÍTULO 4.....	107
FORMA MUSICAL DA PAIXÃO – A VARIANTE PORTUGUESA.....	107
4.1 – O canto da Paixão: origens.....	107
4.2 – Música da Paixão em documentos medievais.....	115
CAPÍTULO 5.....	131
OS PASSIONÁRIOS PORTUGUESES DOS SÉCULOS XVI E XVII.....	131
5.1 – Os passionários impressos.....	132
5.1.1 – Diogo Fernandes Formoso (c.1510 – ?) – <i>Passionarium</i> (1543).....	132
5.1.2 – Manuel Cardoso (+ a.1595) – <i>Passionarium</i> (1575).....	139
5.1.3 – Fr. Estêvão de Cristo (c. 1540-1613) – <i>Liber Passionum</i> (1595).....	144
5.1.4 – Fr. Manuel Pousão (c. 1593-1683) – <i>Liber Passionum</i> (1675).....	149
5.2 – Os passionários manuscritos.....	152
5.2.1 – Passionário de Santa Cruz de Coimbra [1].....	153
5.2.2 – Passionário de Santa Cruz de Coimbra [2].....	155
5.2.3 – Passionário da Sé de Coimbra.....	157
5.2.4 – Passionário da Biblioteca Nacional.....	159
5.3 – Outras fontes.....	160
CAPÍTULO 6.....	163
O <i>CANTUS PASSIONIS</i> TRADICIONAL PORTUGUÊS.....	163
6.1 – A origem e formação do <i>accentus</i> português.....	163
6.2 – Unidade e pluralidade: os contornos do modelo português.....	169
6.3 – Alguns traços característicos.....	177

## III PARTE

### O TRATAMENTO POLIFÓNICO DA PAIXÃO EM PORTUGAL

CAPÍTULO 7.....	185
TIPOLOGIA DA PAIXÃO POLIFÓNICA.....	185
7.1 – Tipologias gerais.....	186
7.2 – Uma tipologia portuguesa.....	191

7.3 – As categorias contempladas.....	194
7.3.1 – Texto da Paixão.....	195
7.3.2 – Versos da Paixão.....	203
7.3.2.1 – Ditos de Cristo e Ditos Vários.....	204
7.3.3 – Bradados da Paixão.....	209
7.3.3.1 – Bradados integrais.....	209
7.3.3.2 – Turbas.....	211
CAPÍTULO 8.....	213
OS ARQUIVOS PORTUGUESES.....	213
8.1 – Música da Paixão em Braga.....	214
8.1.1 – Biblioteca Pública e Arquivo Distrital.....	216
8.1.2 – Irmandade de Santa Cruz.....	216
8.1.3 – Sé Primaz de Braga.....	218
8.2 – Música da Paixão em Castelo Branco.....	219
8.3 – Música da Paixão em Coimbra.....	221
8.3.1 – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.....	222
8.4 – Música da Paixão em Évora.....	227
8.5 – Música da Paixão em Faro.....	228
8.6 – Música da Paixão em Guimarães.....	228
8.6.1 – Sociedade Martins Sarmento.....	229
8.7 – Música da Paixão em Lisboa.....	230
8.7.1 – Biblioteca Nacional.....	230
8.7.2 – Fábrica da Sé Patriarcal.....	236
8.7.3 – Museu de Arqueologia.....	241
8.7.4 – Seminário dos Olivais.....	242
8.8 – Música da Paixão em Óbidos.....	243
8.8.1 – Arquivo da Igreja de S. Pedro de Óbidos.....	244
8.9 – Música da Paixão no Porto.....	244
8.9.1 – Biblioteca e Arquivo Municipal do Porto.....	245
8.10 – Música da Paixão em Vila Viçosa.....	248
8.10.1 – Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa.....	249
8.11 – Música da Paixão em Viseu.....	250
8.11.1 – Arquivo Distrital de Viseu.....	251
CAPÍTULO 9.....	255
ESPÉCIES CONTEMPLADAS: SERIAÇÃO E ANÁLISE.....	255
9.1 – Proémio da Paixão.....	259
9.2 – Texto da Paixão.....	261
9.2.1 – Texto da Paixão segundo S. Mateus.....	261

9.2.2 – Texto da Paixão Segundo S. Marcos.....	264
9.2.3 – Texto da Paixão Segundo S. Lucas .....	266
9.2.4 – Texto da Paixão Segundo S. João .....	267
9.3 – Versos da Paixão.....	269
9.3.1 – Versos de Mt .....	270
9.3.1.1 – Ditos Vários de Mt.....	271
9.3.1.2 – Ditos de Cristo de Mt .....	273
9.3.2 – Versos de Mc.....	275
9.3.2.1 – Ditos Vários de Mc.....	276
9.3.2.2 – Ditos de Cristo de Mc.....	277
9.3.3 – Versos de Lc.....	278
9.3.3.1 – Ditos Vários de Lc .....	279
9.3.3.2 – Ditos de Cristo de Lc.....	280
9.3.4 – Versos de Jo.....	281
9.3.4.1 – Ditos Vários de Jo .....	281
9.3.4.2 – Ditos de Cristo de Jo.....	284
9.4 – Bradados da Paixão.....	286
9.4.1 – Bradados integrais .....	286
9.4.1.1 – Bradados Integrais de Mt .....	286
9.4.1.2 – Bradados Integrais de Mc .....	290
9.4.1.3 – Bradados Integrais de Lc.....	291
9.4.1.4 – Bradados Integrais de Jo.....	293
9.4.2 – Turbas da Paixão .....	296
9.4.2.1 – Turbas de Mt .....	296
9.4.2.2 – Turbas de Mc.....	310
9.4.2.3 – Turbas de Lc.....	317
9.4.2.4 – Turbas de Jo.....	321

## IV PARTE

### O CANTO CRÚZIO DA PAIXÃO

CAPÍTULO 10 .....	329
OS PASSIONÁRIOS GEMINADOS.....	329
10.1 – Avaliação de conteúdos.....	330
10.2 – Precedência entre os vários espécimes crúzios .....	344
10.3 – Precedência entre Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56.....	351
10.4 – O modelo monofônico .....	354
10.4.1 – Níveis melódicos.....	355
10.4.2 – Dimensão rítmica.....	357



10.5 – Versos monofônicos especiais .....	362
10.6 – Os versos polifônicos.....	367
10.6.1 – Paixão de Mt.....	368
Verso n.º 1 – <i>Passio Domini Nostr</i> .....	372
Verso n.º 2 – <i>Accipite et comedite</i> .....	374
Verso n.º 3 – <i>Tristis est anima mea...</i> .....	375
Verso n.º 4 – <i>Pater mi, si possibile est</i> .....	376
Verso n.º 5 – <i>Pater mi, si non potest</i> .....	378
Verso n.º 6 – <i>Heli, Heli</i> .....	379
Verso n.º 7 – <i>Deus meus, Deus meus</i> .....	380
Verso n.º 8 – <i>Emisit spiritum</i> .....	381
Verso n.º 9 – <i>Erant autem ibi...</i> .....	382
Verso n.º 9' – <i>Erant autem ibi...</i> .....	384
10.6.2 – Paixão de Jo.....	386
Verso n.º 1 – <i>Passio Domini</i> .....	388
Verso n.º 2 – <i>Dixi vobis</i> .....	389
Verso n.º 3 – <i>Si male locutus sum</i> .....	390
Verso n.º 4 – <i>Non haberes potestatem</i> .....	391
Verso n.º 5 – <i>Mulier, ecce filius tuus</i> .....	392
Verso n.º 6 – <i>Ecce mater tua</i> .....	393
Verso n.º 7 – <i>Consumatum est</i> .....	394
Verso n.º 8 – <i>Tradidit spiritum</i> .....	395
Verso n.º 9 – <i>Videbunt</i> .....	395
CONCLUSÃO.....	399
FONTES E BIBLIOGRAFIA .....	403
<b>1 – Fontes manuscritas</b> .....	403
1.1 – Manuscritos histórico-litúrgicos .....	403
1.2 – Manuscritos musicais .....	404
<b>2 – Fontes impressas</b> .....	407
<b>3 – Bibliografia auxiliar</b> .....	410
ANEXO A .....	423
ANEXO B.....	465
ANEXO C.....	539
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS .....	565
GRAFIA MUSICAL .....	565
FORMATAÇÃO FINAL DE QUADROS .....	565

(Página deixada propositadamente em branco)

Às duas Marias do meu caminho:

*a Esperança, minha mãe,  
e a Manuela, minha mulher.*

(Página deixada propositadamente em branco)

## NOTA PRÉVIA

O conteúdo deste livro é o resultado essencial da investigação que levou a uma tese apresentada como prova de doutoramento na Universidade de Coimbra em Outubro de 1998. Sendo forçoso reduzir quantitativamente a informação ali consignada, foram eliminados todos os dados referentes aos séculos posteriores ao período constante do título, adiando-se a publicação e actualização dos dados constante do trabalho original.

A todos os leitores, mas especialmente aos curiosos e estudiosos, apresenta-se, assim, uma espécie de música sacra portuguesa até agora praticamente desconhecida: a música litúrgica da Paixão na sua dimensão mono e polifónica dos séculos XVI e XVII. Sabia-se já da existência de quatro passionários portugueses impressos no período maneirista e barroco, mas ignorava-se por completo a sua singularidade frente a espécies congéneres no resto da Europa cristã, desconhecendo-se de todo a sua relação com as formas polifónicas elaboradas na sua base pelos maiores representantes da polifonia clássica em Portugal. Quer se trate ou não de uma originalidade inteiramente portuguesa, o certo é que o canto da paixão na liturgia da Semana Santa foi especialmente enfatizado ao longo dos séculos, a julgar pela abundância e qualidade das sub-espécies que então se cultivaram, tais como o Texto a 4, os Bradados integrais ou simplesmente as Turbas e ainda os Versos a 3 da Paixão, de que sobressaem, pela sua raridade, os Ditos de Cristo.

O facto de aparecerem como cerne deste trabalho os passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra, produzidos no Mosteiro de Santa Cruz, não diminui, antes sublinha, a importância do seu modelo mono-polifónico no resto das igrejas do país e, pode-se já acrescentar, nos povos evangelizados pelos portu-  
gue-

ses. Efectivamente aquele Mosteiro de Cónegos Regrantes terá sido o primeiro centro onde se utilizou o estilo polifónico na celebração da Paixão. Todavia os compositores que apresentaram polifonia sobre estas formas fizeram-no sobre um *cantus firmus* já então consagrado na Capela Real e provavelmente, mercê das edições sucessivas, generalizado nas igrejas de Portugal. Por outro lado, a influência daquele mosteiro crúzio nas restantes instituições religiosas também neste domínio se fez sentir. Na verdade ante o panorama histórico-religioso de Portugal, o símbolo da cruz é uma constante ao longo do tempo, justificando-se assim a importância verificada na música da paixão, não apenas nos mosteiros e na Congregação de Santa Cruz, mas também em todas as instâncias religiosas.

O conhecimento e divulgação desta música aparece, pois, com interesse acrescentado na cultura portuguesa. Para além da informação musicológica, cujo atraso nada pode justificar, se este trabalho ajudar a descobrir mais um traço da identidade musical portuguesa, todos os esforços serão suficientemente compensados.

Oeiras, Setembro de 2006

O Autor

## PREFÁCIO

NORMA UNIVERSAL E IDENTIDADES LOCAIS  
NA LITURGIA MUSICAL PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVI E XVII:  
NOVAS QUESTÕES E NOVAS RESPOSTAS

Um dos principais problemas teóricos de fundo com que sempre se debateu a Musicologia em Portugal foi o de encontrar um equilíbrio eficaz entre duas tentações igualmente redutoras: a de um nacionalismo exacerbado que se propunha analisar a realidade histórico-musical portuguesa numa óptica exclusivamente auto-centrada e a de um cosmopolitismo superficial que reduzia a nossa vida musical a um simples reflexo periférico dos modelos estilísticos emanados dos grandes centros europeus.

A primeira opção pode considerar-se enraizada, até certo ponto, no legado teórico de Ernesto Vieira e do seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, de 1900<sup>1</sup>, e é protagonizada em seguida por uma linhagem brilhante de musicólogos de filiação ideológica próxima do Integralismo Lusitano, como Mário de Sampayo Ribeiro, muito em particular, mas também Manuel Joaquim ou José Augusto Alegria. A Música e os músicos portugueses dos vários períodos estudados são apresentados sobretudo como produto de um contexto essencialmente nacional, agrupando-se em escolas locais cujas características internas são vistas como determinantes, por si sós, sem recurso a uma integração nas grandes linhas de pensamento teórico e estético da Música europeia do mesmo período. Certos textos de Sampayo Ribeiro nas décadas de 30 e 40, por exemplo, evidenciam uma

---

<sup>1</sup> Lisboa: Lambertini, 1900, 2 volumes.

procura quase obsessiva de uma identidade musical original que estaria explicitamente delimitada da nossa Música do passado, sobretudo nos séculos XVI a XVIII, e que teria por fim sucumbido perante a fúria estrangeirada do liberalismo oitocentista, fonte de todos os males da Nação<sup>2</sup>. Veja-se, designadamente, o ensaio de 1943 intitulado *O Estilo Expressivo, Raiz da Música Polifónica Portuguesa*<sup>3</sup>, em que este autor procura opor um suposto sentimento intrinsecamente lusitano a um “expressivismo musical” que seria antes característico das músicas de além-fronteiras, ou pelo menos de além-Pirinéus.

A segunda postura, por sua vez, remete para a herança de Joaquim de Vasconcelos<sup>4</sup>, como musicólogo, e de Viana da Mota, como pianista, compositor e pedagogo, e prolonga-se também ela por uma linha de ensaísmo e de crítica musical que corresponde a alguma da melhor reflexão teórico-musical no País ao longo do século XX, especialmente com Luís de Freitas Branco<sup>5</sup>, Fernando Lopes Graça<sup>6</sup> e João de Freitas Branco<sup>7</sup>. A crítica feita à Música portuguesa do século XIX não é já a de se ter deixado germanizar demasiadamente mas a de não o ter feito o suficiente, ou seja, de não ter acompanhado *pari passu* a evolução das sucessivas etapas da transformação estética da escrita musical romântica tal como esta foi cultivada pela tradição clássico-romântica alemã: Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann, Brahms, Wagner e respectivos sucessores. A polifonia portuguesa seiscentista terá sido “tardia” em relação aos modelos barrocos italianos do mesmo período; o nosso repertório do século XVIII terá sido “excessivamente operático”, mesmo na música sacra; na nossa vida musical oitocentista terão “faltado” imperdoavelmente os grandes géneros da sonata para piano, do quarteto de cordas, do concerto solístico e da sinfonia orquestral. O modelo historiográfico aqui implícito pressupõe uma única linha possível de evolução histórico-musical válida para toda

<sup>2</sup> Cf. Mário de Sampaio Ribeiro, *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica*. Lisboa: Inácio Pereira da Rosa, 1936.

<sup>3</sup> Mário de Sampaio Ribeiro, *O Estilo Expressivo, Raiz da Música Polifónica Portuguesa*. Porto: Marânus, 1943.

<sup>4</sup> Joaquim de Vasconcelos, *Os Musicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870, 2 volumes.

<sup>5</sup> Cf. Luís de Freitas Branco, *História da Música: Desde as Origens Até à Actualidade*. Lisboa: Cosmos, 1947.

<sup>6</sup> Cf. Fernando Lopes Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas I & II*. I/Porto: Lopes da Silva, 1944; II/Coimbra: ed. do Autor, 1959.

<sup>7</sup> Cf. João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1959.



a Europa e a penalização daí decorrente dos países periféricos que não tenham acompanhado a cada momento e da mesma forma as etapas desse processo.

As duas orientações divergem fortemente no que se refere à valorização relativa dos repertórios sacro e profano no seio da tradição musical portuguesa. Para os integralistas o desenvolvimento preponderante da música religiosa portuguesa face à sua contrapartida laica até ao início do século XIX é um indício natural do peso da tradição católica na própria formação essencial da identidade cultural portuguesa, antes de esta ser desnaturada pelo cosmopolitismo degenerado do liberalismo maçónico e estrangeirado. Para os ensaístas musicais de tradição intelectual iluminista essa preponderância é antes, com diferentes nuances de autor para autor, um sinónimo de atraso cultural e de obscurantismo ideológico de raiz contra-reformista. Para um Sampayo Ribeiro os nossos polifonistas seiscentistas, em especial os da chamada “Escola de Évora”, constituem o paradigma da expressão musical da nossa identidade cultural católica e latina; para um Lopes Graça representam em vez disso, apesar de nunca pôr em causa a respectiva competência artística, um fenómeno epigonal de sobrevivência palestriniana tardia, irremediavelmente à margem das vanguardas operáticas e concertantes da Itália barroca do mesmo período.

Ambas as correntes coincidem, no entanto, numa atitude de considerável desinteresse pela prática, entre nós, do cantochão dito “tardio”, ou seja, aquele que continua em uso ou é composto de novo a partir da era inicial de constituição do repertório gregoriano, tal como este teria sido definido e codificado entre os séculos IX e XI. Não é, de resto, um pecado meramente português: também para muita da historiografia musical internacional de uma grande parte do século XX, um pouco na lógica da velha tradição dos estudos gregorianísticos da Escola de Solesmes, no século anterior, a essência “autêntica” do cantochão romano terá sido atingida por volta do ano 1000 e a partir daí a composição sacra monofónica terá deixado definitivamente de constituir um género decisivo para a evolução da Música erudita europeia, no seu todo, representando apenas uma espécie de sobrevivência tardia – e cada vez mais degradada, à medida que os séculos se vão passando – da prática composicional anterior. Só a polifonia, nas suas sucessivas

fases evolutivas, é geralmente considerada como o verdadeiro fio condutor do progresso da criação musical e o repertório de cantochão que na realidade histórica se vai cultivando entretanto em paralelo com a escrita polifónica de cada período tende a ser globalmente condenado de forma apriorística a partir de um mero juízo implícito de senso comum: se for bom é porque não é novo, e se for novo é porque não é bom. Em qualquer caso não vale a pena examiná-lo.

É interessante constatar que pelo menos até finais da década de 1970 as catalogações dos principais arquivos musicais portugueses tendem, por isso mesmo, a deixar por tratar por completo, ou apenas a descrevê-las de forma genérica por mero descargo de boa consciência de exaustividade, as nossas fontes de repertório de cantochão posteriores aos primeiros séculos de formação da nacionalidade, o que é tanto mais surpreendente quanto se trata de um vastíssimo património músico-bibliográfico, com centenas ou mesmo milhares de fontes sobreviventes espalhadas ao longo de mais de sete séculos, entre manuscritos e impressos. Se acaso nos deparamos com uma descrição mais atenta de um destes códices de cantochão ou é porque contém, algures pelo meio, uma ou mais peças polifónicas – essas sim dignas de atenção musicológica –, ou porque contém iluminuras que atraíram a curiosidade de um historiador de arte, ou por último – e mais raramente – porque foi objecto de estudo por um paleógrafo, um liturgista ou um historiador eclesiástico.

O trabalho de José Maria Pedrosa Cardoso agora editado, que corresponde, na sua forma original, à tese que lhe valeu o primeiro doutoramento em Ciências Musicais concedido pela Universidade de Coimbra e um dos primeiros no País, representa em todos estes sentidos um contributo importante e inovador para os estudos musicológicos portugueses. A sua abordagem da tradição musical da Paixão na prática litúrgica portuguesa até finais do século XVII começa, muito justamente, por contextualizar este objecto de estudo específico no panorama mais geral da prática equivalente em toda a Europa católica. Na primeira parte do seu trabalho apresenta-nos os fundamentos doutrinários da celebração da Paixão ao longo de toda a Idade Média, fundamentando-a tanto em termos teológicos, assentes nas fontes escriturais e patrísticas, como no plano histórico-eclesiástico,

através da análise das normas litúrgicas expressas, tal como estas foram evoluindo ao longo dos séculos nos vários espaços cristãos europeus. Compreendemos assim quer a estrutura ritual matricial da Paixão na seio da norma litúrgica romana, quer a sua dimensão mística, dramática e simbólica no âmbito espiritual do culto.

Traçados assim os contornos da matriz doutrinal e litúrgica universal desta celebração, passamos seguidamente a explorar a realidade histórica portuguesa, procurando fontes normativas nacionais que enquadrem a aplicação concreta dessa matriz em Portugal, referenciem historicamente a sua prática e documentem o seu conteúdo musical ainda no foro monofónico. E é aqui que nos surge uma primeira grande conclusão, até então indetectada pela investigação anterior sobre a matéria: Pedrosa Cardoso revela-nos a existência de uma variante melódica consistente do canto da Paixão em Portugal, tal como este está documentado de forma sistemática pelo menos desde as primeiras fontes medievais, passando pela documentação alcobacense do século XV e culminando nos passionários impressos dos séculos XVI e XVII, apesar de alguns destes reivindicarem expressamente a adesão integral e rigorosa à tradição romana, numa ficção tolerada pelos poderes então vigentes que não deixa de ser surpreendente no plano histórico-cultural. Só com a reforma litúrgica radical promovida por D. João V, nas primeiras décadas do século XVIII, viremos a deparar-nos com a substituição gradual desta tradição local multiseular pelo uso romano pós-tridentino documentado por Giovanni Guidetti já em 1586<sup>8</sup>. A dicotomia entre norma universal e tradição autóctone e a complexidade da sua aplicação à prática músico-litúrgica regular no nosso País até ao período joanino emerge, pois, aqui de forma inequívoca, permitindo-nos equacionar de uma nova forma toda a problemática da identidade portuguesa no contexto da norma ritual católica à escala europeia. E a constatação dessa especificidade local no quadro da prática do cantochão ao longo da Idade Média e do Renascimento sublinha bem as dinâmicas de mudança e diversidade internas e a vitalidade criativa contínua que caracterizam este repertório nos contextos europeu, ibérico e português.

---

<sup>8</sup> *Cantus ecclesiasticus passionis*. Roma: 1586.

O estudo prossegue com o levantamento e a abordagem sistemáticos das fontes musicais polifónicas para a Paixão que se conhecem em arquivos portugueses e de comprovada factura nacional nos séculos XVI e XVII. Também nesta secção do trabalho nos surgem conclusões inovadoras, ao constatar-se que a tradição monofónica portuguesa para o canto da Paixão anteriormente identificada e descrita pelo autor é a mesma que é utilizada para a esmagadora maioria das versões polifónicas assim inventariadas. E verifica-se, ao mesmo tempo, a diversidade inesperada das soluções de tratamento polifónico adoptadas pelos vários contrapontistas portugueses envolvidos nestas versões: ora o Texto do Evangelista, ora os Ditos de Cristo e demais Versos especiais inseridos na narrativa, e ora os Bradados correspondentes apenas às Turbas, ora os que cobrem o discurso directo integral de todos os personagens, para terminar nas longas versões abrangentes dos Textos de Francisco Luís ou Fr. Manuel dos Santos, já no final do século XVII, em alguns casos com cópias disseminadas por todo o País e pelo Brasil colonial. Apercebemo-nos bem da interacção essencial que continua a verificar-se neste período entre as práticas musicais monofónica e polifónica, que são estética e simbolicamente indissociáveis, e historicamente inconcebíveis uma sem a outra.

Por último, o autor revela-nos a forma como a tradição musical dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, tanto na sua casa-mãe de Santa Cruz de Coimbra quer na demais rede dos mosteiros crúzios, incorporou uma genealogia de tratamento original a Paixão inequivocamente filiada nesta genealogia portuguesa característica, mas demonstrando ela próprias especificidades historicamente consistentes, ao nível tanto monofónico como polifónico. E é simultaneamente esta originalidade crúzia e a persistência essencial da tradição portuguesa mais geral que vemos exemplificada pelas duas fontes mais detalhadamente analisadas na parte final da obra – os passionários polifónicos de Guimarães de Coimbra.

O trabalho de Pedrosa Cardoso não pode deixar de nos impressionar, logo à partida, pelo carácter exaustivo da sua recolha de fontes primárias e pelo seu domínio evidente da literatura especializada sobre esta problemática no plano da produção musicológica internacional mais recente. Só estes dois aspectos tê-

lo-iam desde logo convertido numa fonte de informação utilíssima e num passo em frente significativo nos estudos musicológicos em Portugal. Mas igualmente de admirar é a capacidade de análise e de problematização desta documentação primária e secundária vastíssima de que o texto dá provas, entrecruzando com facilidade os dados do foro teórico-musical com as referências históricas, doutrinárias e litúrgicas pertinentes, explorando e potenciando bem a dupla formação – teológica e musicológica – do seu autor.

Congratulo-me por ter tido o privilégio de estar associado à génese deste trabalho, num percurso que mais do que verdadeira orientação científica de um doutorando foi um processo de aprendizagem mútua entre colegas que se estimam e se respeitam, extremamente gratificante para mim. A obra de José Maria Pedrosa Cardoso representa um marco nos estudos académicos sobre a Música sacra em Portugal, repensa em muitos aspectos, de forma original e inteligente, o próprio aparato conceptual da Musicologia portuguesa para abordar essa temática e hierarquizar internamente as suas várias vertentes, e honra, sem qualquer dúvida, a Universidade de Coimbra, em que veio abrir ao mais alto nível um novo terreno de estudos doutorais, retomando a grande tradição especulativa dos seus notáveis Lentes de Música nos séculos XVI e XVII.

Rui Vieira Nery  
Universidade de Évora

(Página deixada propositadamente em branco)

## INTRODUÇÃO

«[...] veio a minha noticia os muitos trabalhos com que Deus (meus Portugueses) foi servido de vos humilhar. Lembrou-me com isto que meu Padre Santo Agostinho, ardendo Itália em desconsolações de outros semelhantes trabalhos, compôs e ofereceu aos italianos os livros da Cidade de Deus, para que alentados com aquela doutrina pusessem seus olhos entre suas tribulações naquela celestial Jerusalém, donde lhes haviam de descer todas as verdadeiras consolações.» (Fr. Tomé de Jesus, «Carta à nação portuguesa» in *Trabalhos de Jesus*, Porto: Lello & Irmão, 1951, vol. 1, p. 32)

«Este meu canto he o vosso pranto: não canto o que gemestes por que me agrade mais minha armonia que os vossos gemidos: mas porque padecendo vos peraque nos gozemos vem a fazer muy boa consonancia vossos suspiros com nossos cantares. Mas nem por isso deixo de chorar isto mesmo que canto: que cantar penas he fazer galla de sentimento.» (Francisco Luís, «Dedicatória a Christo Senhor Nosso Crucificado», P-Lf 121/1 C-1)

Na História da Música em Portugal, a polifonia clássica sacra ocupa algumas das páginas de maior relevo. A qualidade e a abundância daquela produção musical, emanada das chamadas «escolas» de Évora, Lisboa, Santa Cruz de Coimbra e Vila Viçosa, entre outras, manifestam o gosto português da época e, ao mesmo tempo, testemunham uma sociedade intimamente ligada à religião católica. Assim se explica que, na Biblioteca Real de Música perdida no terramoto de 1755, a grande maioria dos manuscritos inventariados pelo *Index* de 1649 contenha espécimes de carácter religioso: segundo o estudo

mais recente,<sup>1</sup> entre 3.892 títulos individuais apenas 196 – pouco mais de 5 % – pertencem ao foro profano. Não é de admirar que em Portugal, e a justificar uma idiossincracia condicionada por uma Igreja conservadora, a produção musical se pautasse maioritariamente pelo gosto de «poemas ao divino», ou mesmo de «óperas ao divino».

De acordo com as fontes de informação, inclusive o citado catálogo da Biblioteca Real, as composições polifónicas sacras em Latim eram privilegiadas nas celebrações da Quaresma e da Semana Santa. Nesta quadra litúrgica, e ainda de acordo com as fontes, a música do Ofício das Trevas, sobretudo os responsórios, constitui a maior percentagem da produção musical polifónica, logo seguida de espécimes de música da Paixão.

Não se conhecendo, até ao momento, composições de vulto do género da Paixão-oratória barroca – à excepção da *Passione di Gesu Christo Signor nostro* de João Pedro de Almeida Mota (1744-1817) sobre texto de Pietro Metastasio (1698-1782) – a música polifónica da Paixão reduzia-se ao género Turbas, representado na obra de Estêvão Lopes Morago, João Lourenço Rebelo, Francisco Martins e Diogo Dias Melgás e a uns Ditos de Cristo do mesmo Francisco Martins. Sobre estes, teceu José Augusto Alegria rasgados elogios colocando a sua música nos píncaros da música sacra universal.

O presente trabalho não pretende salientar as originalidades, que existem, mas tão só revelar os dados recolhidos que testemunham uma prática frequente e variada da polifonia ao serviço do canto da Paixão litúrgica em Portugal e ao longo dos séculos XVI e XVII. Esta prática, fica-se também a saber, seria continuada nos séculos seguintes e tudo leva a crer que foi naturalmente divulgada nos territórios de Além-mar, em consequência da acção evangelizadora portuguesa.<sup>2</sup>

Sabe-se, por outro lado, que a utilização da polifonia sacra em Portugal, obviamente contextualizada pelo ambiente socio-político-religioso da época em

---

<sup>1</sup> Nery 1990.

<sup>2</sup> Existem já notícias genéricas de práticas semelhantes por missionários jesuítas: cf dissertação de mestrado de Ana Balmori Padesca (1997) e concretamente espécimes de Francisco Luís e mesmo documentos com a utilização do *cantus firmus* tradicional português por terras do Brasil (Trindade 1996).



referência, mantém-se muito ligada a técnicas conservadoras, tais como o fabor-dão, e continua a alimentar uma relação muito forte com o cantochão tradicional. O conhecimento deste, e sobretudo o grau de dependência que ele determina na criação da polifonia, é condição indispensável para uma avaliação objectiva do género de música que em Portugal se praticava. Sabendo, por outro lado, que o canto litúrgico da Paixão supunha normalmente uma componente monofónica mais ou menos pronunciada, interessa saber como se interligavam as secções monofónicas e polifónicas dentro da mesma composição e no mesmo quadro ritual. Eis a razão pela qual não é possível estudar o fenómeno da polifonia clássica portuguesa sem a base necessária da monodia litúrgica tradicional. Por outras palavras, e mais concretamente, não se pode estudar a Paixão polifónica portuguesa sem conhecer com o máximo de objectividade o fundamento monofónico sobre que ela se compôs.

O estudo da tradição monofónica revelou-se, neste caso, tão aliciante como as espécies polifónicas nela enraizadas, graças ao reconhecimento de que os passionários portugueses dos séculos XVI e XVII eram portadores de um *tonus passionis* singular no panorama dos modelos conhecidos e divulgados pelos maiores especialistas da matéria. Só este facto era suficiente para motivar o aprofundamento do assunto, na certeza de se prestar à comunidade científica informações novas no que ao património musical português concerne.

Fica, assim, justificada a importância prestada neste trabalho ao estudo do modelo de cantochão que sustenta e explica os numerosos espécimes de polifonia sacra dele decorrentes e ao qual, à falta de outra expressão, se deu aqui o nome de «modelo tradicional português», entendendo-se desta maneira o tom utilizado geralmente nas igrejas portuguesas até ao renascimento joanino do século XVIII.

Este *modus cantandi* era conhecido na Capela Real já na primeira metade do século XVI, embora as suas raízes remontem a finais da Idade Média, e ganhou autoridade oficial a partir do primeiro *passionarium* impresso em 1543.

Dado que a abordagem da música da Paixão não se pode fazer sem a consulta de livros da especialidade, é indispensável definir sumariamente os seguintes livros litúrgicos, ou afins, utilizados neste trabalho: passionário, evangeliário e cerimonial.

O passionário designava durante toda a Idade Média o livro que continha o relato da vida e do martírio dos santos. A partir do século XVI, com o tratamento daqueles temas no martirologio, o nome de passionário passou a utilizar-se para o livro que continha especificamente a música das perícopas da Paixão de Jesus Cristo segundo os quatro evangelistas a serem cantadas no Domingo de Ramos, na Terça-Feira, na Quarta-Feira e na Sexta-Feira Santas.

A adopção deste nome é indiciada evidentemente pelo *incipit* das Paixões e o livro justifica-se pelo facto de o canto da Paixão se generalizar e pela facilidade da sua divulgação graças à invenção dos caracteres tipográficos móveis aplicados à notação musical no início do século XVI. Pelo menos no caso português, os passionários alargaram o seu conteúdo a outras rubricas musicais da Semana Santa e ainda do resto do ano litúrgico. Este livro contém simplesmente o canto monofónico da Paixão. Por essa razão, entendeu-se designar passionário misto o espécime manuscrito contendo não só o cantochão tradicional da Paixão como também alguns versos em polifonia. É o caso dos espécimes P-Gs SL 11.2.4 e P-Cug MM 56, especialmente tratados neste trabalho. De resto, consideram-se aqui os passionários impressos e também os manuscritos que foi possível identificar.

O livro de altar chamado evangeliário é historicamente anterior ao passionário, no sentido atrás exposto, e refere o livro que continha as perícopas do canto do Evangelho para todas, ou para parte das celebrações do ano litúrgico. Era, por excelência, o livro do Diácono, o ministro a quem cabia por ordenação a proclamação do Evangelho. Com a adopção do *Missale plenum*, ou «Missal plenário», por volta do século XII-XIII, que continha em si mesmo todos os textos que deviam ser utilizados na Missa, incluindo as leituras, o evangeliário perde a sua razão de ser e desaparece do uso comum, ficando apenas reservado às Missas solenes ou pontificais, aí sempre identificado como o livro do Diácono, tal como acontecerá ao epistolário como livro do Subdiácono.

No presente estudo o interesse dos evangeliários manuscritos da Idade Média reside no facto de alguns deles conterem, na perícopa das Paixões, pequenos trechos com notação musical original ou posteriormente adicionada.

O cerimonial, não sendo propriamente um livro litúrgico (ao contrário do *Rituale*, este sim, o livro oficial da celebração dos Sacramentos e Sacramentais), é o título genérico de vários espécimes que foi possível consultar – não se pretendeu a exaustão mas apenas a autoridade de alguns dos mais representativos – e designa um livro de carácter normativo referente à matéria litúrgica. Escrito geralmente por iniciativa particular, de uma Diocese ou Ordem Religiosa, o cerimonial descreve e explica, por vezes simbolicamente, as diversas cerimónias ou ritos que integravam as celebrações litúrgicas, contemplando da mesma maneira a Missa, o Ofício Litúrgico e, eventualmente, a celebração de Sacramentos e Sacramentais.

É importante salientar que, na elaboração deste trabalho, a documentação apresentada, sem perda do mesmo rigor científico, se reveste de tratamento diversificado pela qualidade e quantidade de dados. É o caso evidente dos manuscritos geminados de Guimarães e Coimbra, os P-Gs SL 11.2.4 e P-Cug MM 56, o verdadeiro núcleo desta dissertação.

Aqueles manuscritos são considerados geminados porque, na realidade, contêm a mesma matéria musical e provêm da mesma fonte de produção: Santa Cruz de Coimbra na segunda metade do século XVI. Dada a sua importância documental, como passionários mistos, estes manuscritos são tratados excepcionalmente na redacção deste trabalho. É por eles que a exposição se inicia e, após estudo minucioso da extensa problemática deles emergente, é com eles que a dissertação termina. Na realidade, sendo o verdadeiro escopo deste trabalho o estudo da Paixão polifónica portuguesa nos séculos XVI e XVII, o interesse do mesmo incide muito especialmente, e pela própria natureza das coisas que a isso leva e de aí decorre, na música da Paixão criada e praticada no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra durante a época em estudo, particularmente na segunda metade do século XVI.

### **Critérios técnicos adoptados**

Na transcrição musical, por uma questão de espaço e de concentração de matéria, optou-se por apresentar apenas o início, com as primeiras frases monofó-

nicas ou polifónicas, de cada espécime datado do século XVI ou XVII. Na maioria dos casos, o modelo musical ou o estilo de composição é análogo para as páginas do mesmo espécime ou para as restantes Paixões do mesmo passionário. Pela sua importância para o estudo respectivo, transcrevem-se na sua integridade os versos polifónicos dos manuscritos geminados de Guimarães e Coimbra.

Na técnica de transcrição optou-se pelo respeito do *tactus* original, evidenciado na *mensura maior* ou na *mensura minor*, mas reduzindo as figuras a metade da sua duração: algumas vezes, por razão de valores demasiado longos, ao quarto do seu valor inicial. Na definição dos compassos, e para salvar a ideia original do fraseado, seguiu-se a colocação dos chamados «*Mensurstriche*», geralmente adoptados em transcrições modernas. Dada a dificuldade em aplicar o conceito moderno de compasso à prática antiga do *tactus*, foi necessário alargar alguns compassos, geralmente no fim de frases, sem necessidade de indicação prévia de mudança de compasso.

O uso da *semitonia subintelecta*, em conformidade com as regras dos teóricos da época, foi devidamente anotado mediante a sobreposição do respectivo acidente. No intuito de evitar acumulação de sinais, optou-se por considerar o acidente sobreposto válido para todas as notas iguais, a menos que conste o contrário, dentro de cada «*Mensurstrich*».

As ligaduras originais são identificadas com o símbolo  $\frown$  e as notas de *color* negro com o símbolo  $\neg$ .

No que respeita a textos literários, quando citados, pretendeu-se respeitar as versões originais, quer em texto corrido quer em títulos de obras. Nas citações, respeitaram-se os idiomas estrangeiros, mas pareceu útil traduzir as informações latinas e alemãs.

As indicações respeitantes aos elementos da descrição musicológica dos espécimes e ainda da apresentação dos mesmos dentro das fontes respectivas serão a seu tempo fornecidas.

As siglas documentais, complementadas quando necessário dentro do mesmo critério, correspondem às adoptadas para Portugal pelo *Répertoire international de sources musicales* (RISM), actualmente seguidas pela generalidade dos musicólogos, nomeadamente pelo editor do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Porque o homem não é apenas ele e o seu meio, mas ele e os seus semelhantes, é com eles e para eles, verdadeiramente, que uma dissertação se produz. Impõe-se, por isso, a justiça de uma declaração, mínima que seja, de solidariedade humana e intelectual.

O Prof. Doutor Rui Vieira Nery foi o primeiro a despertar dentro de mim a paixão por esta música e foi o orientador entusiasta, paciente e discernido desde o projecto até à conclusão.

A Prof. Doutora Maria Augusta Barbosa foi a testemunha fiel e encorajadora deste trabalho, generosa na comunicação da sua experiência abundante.

A Fundação Calouste Gulbenkian, através do Serviço de Música, contribuiu significativamente para as minhas despesas de equipamento e deslocações.

A Sociedade Martins Sarmento, com a disponibilidade dos seus presidentes Dr. Francisco Príncipe e Dr. Joaquim Santos Simões, a Biblioteca Nacional, com a dedicação e o profissionalismo do Dr. João Pedro d'Alvarenga, a quem devo, aliás, preciosas indicações sobre transcrição e datação de manuscritos medievais, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, com a solicitude de Dra. Maria Luísa Lemos, o Cabido da Sé de Braga, com a eficiência do Sr. Ferreira, foram instituições onde o trabalho foi tão positivo como agradável.

Várias personalidades contribuíram, à sua maneira, para o fundo e a forma deste trabalho, entre elas: o Prof. Doutor José-Vicente González-Valle e o Dr. Pe. Teodoro Dias de Sousa, com as facilidades de acesso aos seus trabalhos; a Prof. Doutora Maria José Azevedo Santos, a Dra. Maria da Graça Pericão e o Dr. Saúl Gomes, todos da Universidade de Coimbra, com as suas opiniões no campo paleográfico e documentalista; e Prof. Manuel Morais com a sua ajuda na definição concreta da semitonía.

A apresentação, formatação e paginação deste trabalho não seria possível sem a dedicação e o saber informático do Dr. João Ferro.

A cada um em particular e aos que me deram alento, no círculo da amizade e da família, muito especialmente a minha mulher, declaro íntima gratidão.

## Siglas dos arquivos musicais

32

P-BRc	Braga, Irmandade de Santa Cruz
P-BRp	Braga, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
P-BRs	Braga, Sé Catedral
P-CBs	Castelo Branco, Igreja da Sé
P-Cug	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
P-Cua	Coimbra, Arquivo da Universidade
P-Cuc	Coimbra, Capela da Universidade
P-Es	Elvas, Igreja da Sé
P-EVc	Évora, Sé Catedral
P-EVp	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
P-Fas	Faro, Seminário de S. José
P-Gm	Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta
P-Gs	Guimarães, Sociedade Martins Sarmiento
P-La	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lan	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Lf	Lisboa, Fábrica da Sé Patriarcal
P-Ln	Lisboa, Biblioteca Nacional
P-Lm	Lisboa, Igreja das Mercês
P-Lo	Lisboa, Biblioteca do Seminário dos Olivais
P-Lar	Lisboa, Biblioteca do Museu de Arqueologia
P-Op	Óbidos, Igreja de S. Pedro
P-Pm	Porto, Biblioteca Pública Municipal
P-Va	Viseu, Arquivo Distrital
P-Vs	Viseu, Arquivo da Sé Catedral
P-VV	Vila Viçosa, Paço Ducal
E-GRc	Granada, Catedral
E-GRcr	Granada, Capela Real
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
F-RSm	Reims, Bibliothèque Municipale
GB-Lbm	London, British Library
GB-SHR	Schrewsbury, Shropshire County Record Office
GB-WRec	Windsor, Eton College
I-Fn	Florença, Biblioteca Nazionale Centrale
I-PAc	Parma, Conservat. Di Musica Arrigo Boito
I-Rss	Roma, S. Sabina
I-Rvat	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

## Abreviaturas essenciais

1Cor	Primeira Carta de S. Paulo aos Coríntios
1d.	<i>Primum dimidium</i> , primeira metade
2d.	<i>Secundum dimidium</i> , segunda metade
A	Contralto
a.	Ante, antes de
Act	Livro dos Actos dos Apóstolos
Ap	Livro do Apocalipse
B	Baixo
c., cc.	Compasso, compassos
CF	Cantus firmus
Dó1, Dó2, Dó3, Dó4	clave de Dó na primeira linha, na segunda linha, na terceira linha, na quarta linha
EC	Fr. Estêvão de Cristo
Ex	Livro do Êxodo
ex.	<i>Exeunte</i> , no fim
Fá3, Fá4	clave de Fá na terceira ou na quarta linhas.
FCR	Fundo do Conde de Redondo
FF	Fernandes Formoso
fg.	Fagote
fl.	<i>Floruit</i> , esteve activo
in.	<i>Initio</i> , no princípio
Jo	S. João
Lc	S. Lucas
LS	<i>Litterae significativae</i>
m.	Meados
MC	Manuel Cardoso
Mc	S. Marcos
MM	manuscrito de música
MP	Fr. Manuel Pousão
Mt	S. Mateus
PM	<i>Portugaliae Musica</i>
p	<i>Post</i> , depois de
S	Soprano
T	Tenor
v., vv.	Voz, vozes

(Página deixada propositadamente em branco)



## CAPÍTULO 1

### UM PASSIONÁRIO SINGULAR

#### 1.1 - Dois códices musicais geminados

Do recheio bibliográfico da sala de leitura da Sociedade Martins Sarmiento, em Guimarães, sobressai o códice SL 11-2-4, que contém música litúrgica da Semana Santa, nomeadamente a versão monofónica e polifónica do canto da Paixão segundo os quatro evangelistas.

Na primeira parte do códice, a polifonia a três vozes limita-se a algumas frases da perícopa da Paixão e diz respeito a palavras de Cristo e do narrador. À primeira vista, este documento musical parece ter a sua origem na segunda metade do século XVI.

O manuscrito de Guimarães (adiante designado por **Gs**) é, como se verá, essencialmente igual ao MM 56 do fundo musical da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (doravante, por excelência, **Cug**), já mencionado por Kurt von Fischer em 1980.<sup>3</sup>

Entre os dois manuscritos, é evidente a igualdade do texto musical polifónico bem como a identidade substancial da escrita monofónica. Esta acusa variantes de carácter ornamental mas apresenta o mesmo modelo de cantochão, com

---

<sup>3</sup> «The practice is further corroborated in the Passions contained in the Portuguese manuscript P-C MM 56...» (Fischer 1980, p. 280).

igualdade total em relação aos elementos que definem qualquer *tonus passionis*: notas recitativas e cláusulas.

Ao mesmo tempo, ambos os códices possuem características diferenciadas: **Gs** apresenta a notação de todo o texto narrativo, ao passo que o manuscrito de **Cug** ostenta apenas os *incipit* do mesmo, com as cláusulas que antecedem a entrada dos personagens. Desde uma perspectiva visual – musicografia, formatação, iluminuras – **Cug** é aparentemente mais esmerado do que **Gs**. No que se refere ao conteúdo dos códices, para além de um núcleo central, que situa os dois exemplares dentro de uma mesma espécie de livros litúrgicos, aparecem repetições ou adendas que os individualizam.

Todos estes dados definem, pois, uma afinidade essencial de dois manuscritos diferentes. Por outras palavras, ambos os códices denunciam a mesma origem e a mesma função mas têm configuração própria: não são cópia literal um do outro. Este facto permite colocar o problema básico da inter-dependência: um seria cópia do outro, devendo algum deles ser considerado apógrafo, ou ambos seriam cópias diferentes de um terceiro exemplar – problema a ser analisado mais adiante.

Mas a existência de dois manuscritos afins coloca de imediato outras questões, como sejam a origem, a autoria e a sua separação histórica. Em primeiro lugar, não deixa de estranhar a presença de um códice musical quinhentista na biblioteca da Sociedade Martins Sarmento, uma associação cultural criada nos finais do século XIX, cujos fundos bibliográficos provêm quer do legado do próprio fundador, quer de importantes instituições locais, como a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira ou conventos extintos, ou ainda de personalidades da região.

A vida litúrgico-musical da Colegiada da Oliveira está documentada nos numerosos livros de coro, hoje à guarda do Museu Alberto Sampaio. Desconhece-se quase por completo a documentação musical que se sabe existir nos arquivos das «Ordens» da cidade: as instituições que restam das Ordens religiosas de S. Domingos, S. Francisco e Carmo. Quanto aos antigos conventos sabe-se apenas da existência, na Biblioteca Nacional, de uma pequena colecção de livros de coro – os LC 55, 56, 57, 58 e 59 – com a indicação expressa de «Santa Clara de

Guimarães», três dos quais com espécies polifónicas. Este convento feminino, fundado em meados do século XVI por Baltazar de Andrade, Mestre-Escola da Colegiada, conheceu a prática polifónica e é possível que aqueles livros de coro pertencessem ao seu arquivo. Não se exclui, porém, que aqueles livros, assim etiquetados quando da sua entrega à então Biblioteca Nacional de Lisboa, tivessem saído do convento das Clarissas vimaranenses mas fossem originários de qualquer outro convento da cidade ou região. Não havendo, que se saiba, em Guimarães qualquer outro documento de música polifónica anterior ao século XVIII,<sup>4</sup> é possível que o SL 11-2-4 da Sociedade Martins Sarmento tenha a mesma origem dos livros de coro de Santa Clara de Guimarães, tendo servido em algum convento ou na própria Colegiada.

Facto curioso é que, entre os citados códices da Biblioteca Nacional, o LC 57 e o LC 59 apresentam reportório de Santa Cruz de Coimbra, nomeadamente de D. Pedro de Cristo, acusando, com toda a probabilidade, a sua produção no *scriptorium* deste mosteiro crúzio.

Mas o problema agudiza-se se se admitir alguma relação entre o manuscrito da Martins Sarmento e os LC 57 e LC 59 da Biblioteca Nacional, sendo provável que todos tenham a proveniência do Convento de Santa Clara de Guimarães, o que, todavia, não significa necessariamente que tenham sido adquiridos ou utilizados no mesmo.<sup>5</sup> A sua entrega à Sociedade Martins Sarmento ter-se-á verificado sensivelmente na mesma altura em que entraram aqueles livros de coro na Biblioteca Nacional de Lisboa. Desconhecem-se as razões que levaram todos estes códices musicais a seguir rumos diferentes: um ficar em Guimarães e os restantes seguirem para Lisboa.

Através destes dados, o roteiro de **Gs** desde a sua produção original até à sua localização presente parece traçar-se num triângulo em cujos vértices figuram Guimarães, Coimbra e Lisboa. O estudo da sua triple dependência, sem dúvida

---

<sup>4</sup> O Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, no seu interessante fundo musical, e para além de numerosos pergaminhos com música a servirem de capas a códices antigos, não possui, ao que se sabe, documentação musical anterior ao século XVIII.

<sup>5</sup> Cf Cardoso 1996.

interessante desde uma perspectiva historiográfica, ultrapassa, contudo, o âmbito do presente trabalho.

38

Quanto ao Cug MM 56, à primeira vista, a sua existência na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra parece testemunhar a sua origem: o Mosteiro de Santa Cruz. Embora Owen Rees, que estudou muito recentemente a produção polifónica daquele Mosteiro desde cerca de 1530 a cerca de 1620, não inclua o MM 56 no seu trabalho monográfico sobre os manuscritos de Santa Cruz,<sup>6</sup> outros investigadores, como Ernesto Gonçalves de Pinho<sup>7</sup> e, sobretudo, Manuel Joaquim<sup>8</sup> não duvidam da sua atribuição ao fundo musical dos Crúzios de Coimbra. Este último musicólogo, para quem o códice foi «organizado para serviço privativo dos Crúzios de Coimbra»<sup>9</sup>, arrisca mesmo atribuir a autoria da musicografia, da ilustração e do cantochão, às pessoas de D. Acúrsio, D. Hilarião, D. Jerónimo e D. Vicente, datando, conseqüentemente, o códice de época anterior a 1579.<sup>10</sup>

A sua pertença ao fundo dos manuscritos de Santa Cruz pode defender-se pela sua caligrafia e pela analogia dos seus conteúdos. Com efeito, a sua datação, o seu aspecto visual, desde o gosto das miniaturas até ao tipo de grafia musical, coincidências documentais como o número de frases, correcções, etc, e o próprio modelo musical nele adoptado aproximam-no decididamente dos passionários manuscritos P-Cug MM 69 e MM 200, códices cuja origem é incontestável, visto que este ostenta a declaração de posse: «da Livraria do Noviciado de St<sup>a</sup> Cruz 1752 p.<sup>a</sup> 1753» e o MM 69 contém rubricas específicas do Mosteiro de Santa Cruz dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho.

A origem do MM 56 pode, pois, por analogia, atribuir-se ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, com a certeza relativa que a análise de factos e documentos permite. Deste modo, e dada a semelhança e paridade de formas e conteúdos

---

<sup>6</sup> Rees 1995.

<sup>7</sup> Pinho 1981, p. 22.

<sup>8</sup> Joaquim s. d., fichas correspondentes ao MM 56 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

<sup>9</sup> *Ibid.*, Ficha nº 14v. Acentuando esta ideia, o autor afirma: «E piamente se acredita que as [Pai-xões] contidas no volume [o MM 56] não deixam de constituir as mais antigas, para uso do Mosteiro de Santa Cruz, chegadas até nós, pois só deste cenóbio se tem o manuscrito como proveniente» (Ficha nº 9).

<sup>10</sup> *Ibid.*, Ficha nº 9v.

entre este códice e o de Guimarães, tudo parece indicar que ambos os códices terão sido produzidos em Santa Cruz de Coimbra.

Por que meios o *Gs* foi parar a Guimarães é uma questão sem resposta, de momento. Mas, pelas circunstâncias expostas, parece lícito adiantar-se a hipótese de que terá ido para esta cidade juntamente com o LC 57 de Santa Clara de Guimarães, manuscrito que tudo leva a crer seja derivado, também, do mesmo mosteiro crúzio. Esta hipótese sugere que terá havido uma circulação fácil e natural entre as instituições monásticas das duas localidades, o que parece ser historicamente comprovável.

Entre os dados que aproximam Guimarães e Coimbra está o da deslocação inicial do nosso primeiro Rei, que se estabeleceu nesta cidade, depois de rumar ao Sul a partir da primeira. O Cabido fundacional da Colegiada de Santa Maria da Oliveira era constituído por Cónegos Regrantes de S. Agostinho, sendo o seu primeiro Prior D. Pedro Amarelo, ou do Amaral. Este foi «um dos 72 cónegos, a quem lançou o hábito o Padre Santo Teotónio no ano de 1133 e à petição del-rei D. Afonso Henriques o nomeou para primeiro prior desta Colegiada, que de novo levantou o mesmo rei.»<sup>11</sup>

Em 1230 os Cónegos da Colegiada vimaranense ainda viviam sob a regra de Santo Agostinho, só então assumindo o estatuto secular.<sup>12</sup>

Por sua vez o Mosteiro de Santa Marinha da Costa, fundado cerca de 1154 por D. Mafalda ou por D. Afonso Henriques, foi inicialmente habitado pelos Cónegos de Santo Agostinho, sendo estes substituídos pelos Jerónimos em 1528.<sup>13</sup> Neste mesmo Mosteiro da Costa funcionou a Universidade de Guimarães, de 1537 a 1550, sendo seu primeiro Prior Fr. Diogo de Murça. Com a nomeação deste, em 1543, para Reitor da Universidade de Coimbra, e apesar de, a breve trecho, os

<sup>11</sup> *Santa Maria 1668*. I parte, Livro V, p. 255

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 255

<sup>13</sup> «O mosteiro da serra de Santa Catarina, sito na Costa, a um quarto de légua de Guimarães, foi fundado, segundo uns, pela rainha D. Mafalda esposa de D. Afonso Henriques, segundo outros, pelo mesmo rei, cerca de 1154 e habitado pelos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Pelos anos de 1525, querendo D. Jaime, duque de Bragança e senhor de Guimarães, doar o mosteiro à Ordem de S. Jerónimo por mercê de D. João III, impetrou a respectiva bula de Clemente VII, expedida em 21-3-1527 e por sentença proferida por Sebastião Lopes, juiz executor e D. Prior da Colegiada de Guimarães, se deu posse aos Belamitas na pessoa de Frei António de Lisboa, em 27-1-1528.» (*Brásio 1981*, p. 555).

estudos da Costa se mudarem para esta mesma cidade,<sup>14</sup> é natural que entre as duas localidades se mantivesse um bom relacionamento.

Por outro lado, se os Cónegos de Santo Agostinho deixaram de estar canonicamente na então vila de Guimarães, a sua influência não deixou de continuar por toda a região de Entre-Douro-e-Minho. Comprova-o a existência de vários Mosteiros pertencentes à Congregação dos Crúzios, alguns dos quais, como S. Martinho de Caramos, Santa Maria da Oliveira e Santa Maria de Landim, muito perto de Guimarães.<sup>15</sup>

A sombra dos Cónegos de Santo Agostinho cobria praticamente o Norte de Portugal e a sua influência seria palpável, um pouco por todo o lado, não só pelo seu poder senhorial mas também pela sua influência cultural. Não seria de admirar que o novo Mosteiro de Santa Clara de Guimarães, inaugurado em 1562 graças à acção do seu patrono Baltazar de Andrade, Mestre-Escola da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira,<sup>16</sup> beneficiasse dessa influência. É, assim, admissível que os livros de coro,<sup>17</sup> encomendados pelo fundador e pelas freiras da nova comunidade, tivessem sido executados em Coimbra, ou em algum dos mosteiros da Congregação dos Crúzios espalhados pela região circundante de Guimarães.

Documentalmente, até ao momento, não há nada que prove uma ligação de dependência, quer contratual quer de facto, entre qualquer uma das instituições vimaranenses e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.<sup>18</sup> No entanto a existência em Guimarães de livros produzidos em Santa Cruz de Coimbra pode corresponder a uma informação histórica segundo a qual D. Pedro de Cristo «era buscado de

---

<sup>14</sup> «Por alvará de D. João III, de 5 de Novembro de 1543, Frei Diogo de Murça foi nomeado reitor da Universidade de Coimbra, passando a residir nos Paços Reais, em Coimbra, juntamente com o Colégio Belemita que tinha funcionado em S. Domingos». (Sá 1982, p. 59).

<sup>15</sup> Quando em 1556, Paulo IV institui a Congregação de Santa Cruz de Coimbra, fazem parte da mesma várias comunidades de Cónegos Regrantes, entre as quais: S. Salvador de Grijó (V. N. de Gaia), S. Salvador de Moreira (da Maia), S. Simão da Junqueira (Barcelos), Santo Agostinho da Serra (do Pilar, V. N. de Gaia), (Cf. Oliveira 1968, p. 234), aos quais se juntariam até aos finais do século XVI, os mosteiro de S. Salvador de Paderne e Santa Maria de Mohia (Valença do Minho), S. Martinho de Caramos (Felgueiras), Santa Maria da Oliveira (Vermoim, Ave), Santa Maria de Landim (Famalicão), Santa Maria de Refojos do Lima (Ponte de Lima), S. Miguel de Vilarinho (Barcelos) Cf. *Mártires 1955*, p. 136.

<sup>16</sup> Cf. *Soledade 1709*, p. 702.

<sup>17</sup> Embora todos se devam reportar aos finais do século XVI, alguns apresentam a data da sua cópia, como o P-Ln LC 56 (1565) e o P-Ln LC 58 (1594, com adenda de 1611).

todos os mosteiros de freyras e de frades». <sup>19</sup> Não se conhecendo, de momento, outros documentos, o Gs SL 11-2-4 e os Ln LC 57 e LC 59, presentes historicamente em Guimarães, poderiam ser prova da veracidade daquela afirmação.

## 1.2 - Descrição documental e definição formal.

O parentesco verificado entre os dois códices musicais de Guimarães e Coimbra – um inteiramente desconhecido (Gs SL 11-2-4) e outro, como já se viu, citado em *The New Grove* por Kurt von Fischer (Cug MM 56)<sup>20</sup> – torna necessário qualificar essa relação e avaliar as marcas que os aproximam. A isso ajudará, antes de mais, a descrição documental de ambos e, conseqüentemente, as relações de semelhança e discrepância entre os dois manuscritos, que a apresentação paralela do quadro nº 1 ajudará a pôr em evidência.

---

<sup>18</sup> Parece que W. D. Jordan tem menos dúvidas a esse respeito: «... é certo que um relacionamento existiu entre a Colegiada de Guimarães e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra [...]. É provável, pois, que a rica coleção de manuscritos possuídos pela Colegiada de Guimarães tivesse surgido, parcialmente, como resultado dessa relação.» (1986 p. 152).

<sup>19</sup> *Rol dos Cônegos Regrantes...*, p. 175, apud Rees 1995, p. 29.

<sup>20</sup> Cf., *supra*, nota 3.

Quadro n.º 1 - Descrição documental comparativa de Gs/Cug

42

P-Gs SL 11-2-4	P-Cug MM 56
<b>Datação:</b> século XVI, c.1580	<b>Datação:</b> século XVI, c. 1580
<p><b>Suporte, foliação, formato...</b>            Códice em papel, 242 x 345 mm, 90 + [5] ff.; paginação posterior com erros: falta a folha 20, há duas folhas 64, uma fol. não numerada entre 61 e 62; depois da fol. 90, cinco não numeradas; depois da fol. [92], resíduo de oito folhas eliminadas. Foliação original parcialmente desaparecida com a encadernação actual.            Sem rosto.</p>	<p><b>Suporte, foliação, formato...</b>            Códice em papel, 230 x 335 mm, [2]+93+[11] ff., com foliação a lápis.            Sem rosto.</p>
<p><b>Mancha</b>            Mancha de escrita de todas as páginas, 190x283 mm, limitada por triplo filete: um filete mais grosso, a sépia, entre dois mais finos e vermelhos.</p>	<p><b>Mancha</b>            As folhas apresentam formatação diferenciada: a parte que corresponde às Paixões (ff. 1-50) com duas colunas de 085 x 270 mm em duplo filete dentro da cercadura total da página, 180 x 280 mm, separadas por tinta ferrogálica: o que já motivou o desprendimento de colunas completas. Nas restantes folhas, correspondentes ao restante reportório, a mancha é de 185 x 290 e 155 x 245, conforme a escrita polifónica do tipo facistol (ff. 85-88) ou de cantochão (ff. 51-84 e 89-93).</p>
<p><b>Encadernação</b>            Cadernos: A, B, C, D (4 ff., 2 biff.), E (3 ff.), F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V (4 ff., 2 biff.).            Encadernado com pastas de papel recobertas de pele decorada com frisos rectangulares a seco, com florões decorativos a cor no centro e nos quatro cantos do rectângulo. Capa bastante deteriorada na lombada e nos cantos. A encadernação actual é posterior à cópia do manuscrito, possivelmente do século XVIII, a julgar pelo aparo das folhas, que chega a ocultar a paginação original. Numa parte descolada da folha interior protectora da capa pode ler-se: «Recebi do Senhor Antonio Dias S. Tiago dezassete mil e setenta e dois.» No rodapé da primeira página, uma mancha escura correspondente a uma rasura de palavras que se quis ocultar.</p>	<p><b>Encadernação</b>            Impossível determinar os cadernos devido à acentuada deterioração do códice.            Encadernação completamente desfeita, alguns cadernos intactos, mas a maior parte separados e desconjuntados. Sem a pasta superior, resta a pasta inferior das capas, em papel, revestida de pele decorada com frisos a seco e a oiro e ainda com motivos florais a oiro, também nos restos da lombada.</p>



<p><b>Conservação</b> Relativamente bem conservado: com sinais de muito uso e com algumas perfurações de insectos, pode ler-se na integridade e as cores estão ainda vivas. Em algumas folhas o filete a preto tende a destacar-se, salientando-se da folha.</p>	<p><b>Conservação</b> Estado de conservação lastimável, com várias colunas de texto desprendidas e dispersas: não foi possível saber se estão todas ou se faltam algumas, devido a dificuldades de consulta.</p>
<p><b>Iluminuras</b> Iniciais a ouro, ou com ouro de fundo, de tipo fitomórfico e com motivos vegetais; é especialmente belo o P (de <i>Passio</i>) do início monofónico de S. Mateus, com motivos florais e antropomórficos.  (<i>Vd.</i>, ANEXO A, 54)</p>	<p><b>Iluminuras</b> Iniciais fitomórficas, incompletas: no início das Paixões com motivos florais, zoomórficos, antropomórficos, a várias cores, e outras iniciais mais simples nas frases polifónicas. Nas partes com cantochão tradicional, iniciais filigranadas.  (<i>Vd.</i>, ANEXO A, 55)</p>
<p><b>Marca de água</b> Uma águia dentro de um círculo e, sobre este, uma coroa. É de proveniência italiana, encontrando-se inicialmente em Roma, de 1573 a 1576, e nos anos seguintes em outras cidades italianas.<sup>21</sup> É a mesma utilizada no MM 33, que Owen Rees atribui a um autógrafo de D. Pedro de Cristo, na década de 1580.<sup>22</sup></p>	<p><b>Marca de água</b> O papel é o mesmo para todo o códice, apresentando uma escada com uma cercadura de sobreposições angulares, rematada por uma estrela, usado na Itália Central entre 1524 e 1571.<sup>23</sup> É a mesma verificada no Cancioneiro de Elvas, segundo estudo de Manuel Pedro Ferreira.<sup>24</sup></p>
<p><b>Caligrafia</b> Escrita textual com letra gótica tardia. Alguma diferenciação entre iniciais, sobretudo quando estas seguem as capitais: umas vezes mais cuidadas que outras.</p>	<p><b>Caligrafia</b> Igual, geralmente mais cuidada, sobretudo nas capitais e iniciais. O mesmo copista para todo o códice. Indícios claros de que o calígrafo é simultaneamente musicógrafo. Igualdade essencial de traços caligráficos em relação ao Gs.</p>
<p><b>Musicografia</b> Notação mensural branca, normal na época (finais do séc. XVI), para as partes em polifonia. Igualmente mensural e branca a notação das partes monofónicas da Paixão e das lamentações de Matinas, <i>Exultet</i>, etc. Parece não haver dúvidas da igualdade da musicografia, em relação ao MM 56. O mesmo copista para a maior parte do códice. Um segundo musicógrafo, a partir da f. 78v até 82, composições sem letra, notação ainda do século XVI. Novo copista, da f. 83v-84, século XVII. Quarto copista na f. 85-85v, mais tardio.</p>	<p><b>Musicografia</b> No que se refere à música das Paixões, notação mensural branca quadrada tanto para a polifonia, como também para os modelos monofónicos; no restante repertório de Semana Santa, notação quadrada negra e tradicional para as antífonas e responsórios e notação quadrada branca e mensural para as lamentações e lições de Matinas.</p>

<sup>21</sup> Cf Briquet 1923 t. I, nº 207, 209.

<sup>22</sup> Rees 1995, pp. 229 e 376.

<sup>23</sup> Cf Briquet 1923, nº 5926, 5927.

<sup>24</sup> Ferreira 1989, p. V.

O conteúdo documental propriamente dito reduz-se a algumas rubricas que constituem o específico da Liturgia da Semana Santa: o canto da Paixão, o canto das Lamentações e o canto do Pregão Pascal, *Exultet*. Outras peças musicais, relativas às mesmas celebrações da Semana Maior, formam o conteúdo de cada um dos códices em estudo, como se pode verificar no quadro nº 2.

Quadro n.º 2 – Os conteúdos de Gs/Cug

P-Gs SL 11-2-4	ff.	P-Cug MM 56	ff.
Paixão de Mt	1-19v	Paixão de Mt	1-17
Paixão de Mc	21-32	Paixão de Mc	17v-28
Paixão de Lc	32v-42	Paixão de Lc	28- ?
Paixão de Jn	42v-53	Paixão de Jn	? 41-50
Pregão pascal: <i>Exultet</i>	53v-57	5ª Feira S.: Matinas, Laudes e Vésperas	51-62v
Lamentações: 5ª Feira S.	57v-63	6ª Feira S.: id	63-74v
id, 6ª Feira S.	63v-68	Sábado S.: id	75-84v
id, Sábado S.	68v-74	<i>Miserere</i>	85v-87
<i>Benedictus</i>	74-76	<i>Benedictus</i>	87v-88
<i>Miserere</i>	76v-77	Pregão Pascal: <i>Exultet</i>	89-93
Responsórios sem letra	78v-92		
Ladaíinha p/ defuntos	93v-94		
<i>Miserere</i>	96v		

Os dois códices contêm essencialmente o mesmo, a saber: as quatro Paixões, as Lamentações do Tríduo Sacro, o pregão pascal, *Exultet*, e as versões a 4 do salmo *Miserere* e do cântico *Benedictus*.

É notória a igualdade fundamental de conteúdos, mas aparecem, também, elementos diferentes que individualizam os passionários em questão:

- Gs SL 11-2-4 duplica a versão a 4 do *Miserere* e apresenta umas ladaínhas, como aproveitamento de espaço, nos cadernos finais do códice – o que não acontece em MM 56, embora também deste constem folhas em branco nos respectivos cadernos finais;
- Cug MM 56 acrescenta não só as antífonas de Matinas como também as de Laudes e Vésperas – que o copista de Gs omite por qualquer razão desconhecida.

Conforme adiante se verá em pormenor, verifica-se que o cerne destes códices é muito semelhante ao dos passionários portugueses impressos no século XVI e XVII, os quais, depois de apresentarem a sua versão do canto da Paixão segundo os quatro evangelistas, completam os livros com outras rubricas do canto litúrgico. Não o fazem, todavia, da mesma maneira, já que todos concordam em apresentar, depois das Paixões, a notação do Pregão Pascal, o *Exultet*, ao qual cada um deles acrescenta outros espécimes julgados mais interessantes, como se pode ver no quadro nº 3:

Quadro n.º 3 - passionários Impressos e Gs/Cug

Fernandes Formoso, 1543	Mt, Mc, Lc, Jo	<i>Exultet</i>	Lamentações e Lições	Hinos
Manuel Cardoso, 1575	Mt, Mc, Lc, Jo	<i>Exultet</i>	Lamentações e Lições	Invitatórios
Estêvão de Cristo, 1595	Mt, Mc, Lc, Jo	<i>Exultet</i>	Lamentações e Lições	Acção lit. de Sexta-F. Santa
Manuel Pousão, 1675	Mt, Mc, Lc, Jo	<i>Exultet</i>	Lamentações e Lições	Acção lit. de Sexta-F. Santa
Gs/Cug MM 56, c. 1580	Mt, Mc, Lc, Jo	<i>Exultet</i>	Lamentações e Lições	<i>Varia</i> do Tríduo Pascal

Ante o modelo dos referidos livros impressos, com os títulos de *Passionarium* e *Liber Passionum*, cujo conteúdo essencial é diferentemente emoldurado por outras rubricas de música litúrgica da Semana Santa, é óbvio classificar os códices **Gs** e **Cug** como passionários. Trata-se, pois, de passionários manuscritos, com a música da Paixão segundo os quatro evangelistas, à qual se acrescenta, aparentemente por razões práticas, a música de outros ritos litúrgicos da Semana Maior.

Há, todavia, uma diferença significativa entre aqueles passionários impressos portugueses e estes manuscritos: a existência nestes últimos de algumas frases polifónicas. Este facto, para além da singularidade inerente, e porque ostentam os estilos monofónico e polifónico, justifica para estes códices a classificação de «passionários mistos»

### 1.3 – Dependência e auto-suficiência de ambos os códices

46

Através do quadro nº 2, observou-se já que os dois códices em causa contêm elementos próprios mas apresentam uma unidade de fundo, que os faz referir a uma mesma origem. Ambos deverão proceder do *scriptorium* de Santa Cruz de Coimbra: ou foram copiados um do outro ou são reproduções de um terceiro exemplar desconhecido. Mais ainda: é de admitir, a menos que venham a aparecer outros exemplares iguais, que eles tenham sido produzidos com a finalidade pragmática de serem utilizados simultaneamente, de acordo com o *modus cantandi* praticado em Santa Cruz.

Na verdade, em referência ao Cug MM 56, é claro que são precisos dois livros para que se possa executar a música que nele se contém, dada a disposição das vozes polifónicas nele adoptada. De facto, ao contrário do que sucede com a escrita polifónica segundo o sistema do livro de fascistol, aqui as vozes são apresentadas numa localização condicionada pela escrita do cantochão, pelo que se dá o caso de parte das vozes ficar no recto e as restantes vozes ficarem no verso do mesmo fólio. Nestas condições, é óbvio que a execução daquela música polifónica não era possível apenas com um livro,<sup>25</sup> pelo que o MM 56 não é um exemplar autosuficiente no que respeita a execução das suas partes polifónicas, mas sim uma cópia que necessitaria da utilização de pelo menos outro livro, de forma a que o Baixo pudesse cantar a sua parte num livro e o Alto e o Tenor noutra.

A mesma observação permite concluir, pelo contrário, que o manuscrito de Guimarães se basta por si mesmo, já que as três vozes da sua polifonia foram

---

<sup>25</sup> Isto quer dizer que, para se executar a versão polifónica dos Ditos da Paixão constantes do Gs e do MM 56 tinha que existir mais que uma cópia do mesmo manuscrito. O problema é prático, depende da escrita real dos mesmos códices: teoricamente era possível escrever a polifonia, com aquele sistema de vozes consecutivas, tendo o cuidado de as escrever por completo na mesma página ou então fazendo-as iniciar no recto e acabar no verso do mesmo fólio.

Mas se isto acontece com Gs, o mesmo não se pode dizer de Cug MM 56: neste há frases em que as vozes aparecem separadas no recto e no verso, o que evidentemente impossibilita a sua execução com apenas um livro. É o que se pode verificar na cópia da frase *Accipite...*, em que as vozes do Alto e do Tenor aparecem no f. 4 e a voz de Baixo no f. 4v. O mesmo sucede com *Pater mi, si possibile...*, *Pater mi si non potest* e *Emisit spiritum*, com as vozes separadas respectivamente nos ff. 6-6v, 7-7v e 15-15v.

escritas de modo a poderem ler-se simultaneamente na mesma página ou então no verso de uma folha e no recto da folha seguinte.<sup>26</sup> Gs podia, assim, ter constituído o segundo manuscrito necessário à execução do MM 56.

Mas a hipótese de um terceiro códice – desconhecido até ao presente – tem alguma consistência. Nesse caso cada um dos três cantores levaria o seu exemplar para a respectiva estante do canto da Paixão. A utilização de um ou mais livros pelos três diáconos da Paixão vem, de resto, consignada nos rituais litúrgicos, nos quais se menciona uma dupla hipótese: um só livro para os três diáconos, levado pelo Cronista, ou três livros levados respectivamente por cada diácono.

Naquela que constitui, possivelmente, a primeira referência a este pormenor em fontes rituais portuguesas, o *Ordinario* (1579) de Santa Cruz prevê claramente o uso de três livros para a execução da Paixão:

«[...] & se a paixam se ouuer de dizer a vozes, mudaram pera a entrada da capella a mesa dos ramos ornamentada assi como estaua a modo de altar, sobre a qual se poram tres estantes cubertas de violado, & em cada huma seu missal: [...]»<sup>27</sup>

Contudo os dois exemplares em causa, o Cug MM 56 e o Gs, bastam por si mesmos para a execução real daquelas frases polifónicas. Tendo saído ambos do mesmo *scriptorium*, e se estiveram ao serviço de Santa Cruz de Coimbra, eles foram certamente utilizados em conjunto durante o canto da Paixão no Domingo de Ramos e na Sexta-Feira Santa. Um terceiro exemplar não era, por isso, indispensável. O facto de se tratar de uma cópia manuscrita de certo modo original e até com algum carácter familiar, permite pensar na existência de apenas duas cópias.

Segundo o exposto, o Gs SL 11-2-4, dada a sua autosuficiência prática, podia ter sido emprestado a um convento de Guimarães, donde não mais regressaria, fazendo

---

<sup>26</sup> Como já foi referido, há algumas frases que se podem ler da última maneira, i.e., com o Alto no verso de uma folha e o Tenor/Baixo no recto da seguinte. Mas há o caso ainda mais curioso de a frase nº 3, *Tristis est anima mea*, começar no recto de uma folha e acabar no verso da mesma, não já com o esquema praticado no MM 56, mas com as 3 vozes iniciadas na mesma página e terminarem com a mesma simultaneidade com o seu *residuum* na página seguinte. Esta maneira de copiar, ao contrário da outra forma em que a totalidade das vozes se escrevia sucessivamente, indica claramente a intenção de uma execução simultânea pelo mesmo livro, aproximando-se, assim, da escrita convencional de tipo facistol.

<sup>27</sup> *Ordinario* 1579, f. 126.

que o exemplar remanescente em Coimbra, o MM 56, não servisse para a execução polifónica ou fizesse surgir uma outra cópia, hoje ainda desconhecida.

#### 1.4 - Autoria e datação

No que respeita a identificação do compositor, ou dos autores materiais dos códices, o problema parece mais complexo. Sabendo-se que o trabalho criativo no *scriptorium* de Santa Cruz era um trabalho em equipa, seria preciso colocar a questão de vários produtores do manuscrito. De acordo com Ernesto Gonçalves de Pinho, na comunidade de Santa Cruz de Coimbra havia especialistas em cada uma das várias tarefas da produção de um manuscrito musical: o pautador, o apontador de solfa, o escrivão da letra, o iluminador.<sup>28</sup> É possível que alguns manuscritos sejam o resultado de um só monge artista: D. Francisco de Santa Maria (+1597), por exemplo, era de tal modo dotado que poderia fazer os seus livros assumindo pessoalmente o papel de compositor, copista, iluminador e apontador de notas:

«[...] e o tempo que lhe ficava gastava em compor suas obras de musica, as quais são sem conto, elle as compunha escreuia e apontava de letra, e letras de debuxo, e ponto muito perfeito [...]»<sup>29</sup>

Mas normalmente as tarefas podiam repartir-se, o que corresponde plenamente ao ideal de vida comunitária. É assim possível que o autor das pautas dos códices em causa fosse o mesmo, que os anotadores da música fossem os mesmos e que os iluminadores dos manuscritos fossem diferentes.

No que respeita à autoria da composição musical propriamente dita, poder-se-ia pensar que esta se restringisse apenas à polifonia destes códices, admitindo como evidência a origem anónima de um cantochão herdado da Idade Média. Não é, porém, o caso. Na realidade, se Manuel Cardoso, Estêvão de Cristo, Duarte Lobo e Filipe de Magalhães se apresentam com alguma ambiguidade quando edi-

<sup>28</sup> Cf. Pinho1981, pp. 113-115.

<sup>29</sup> *Rol dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho*, óbito nº 144, *apud* Pinho 1981, p. 172.

tam livros de cantochão, não sendo claro se o seu estatuto é apenas o de editores ou também de compositores, Fr. Manuel Pousão, no seu passionário, apresenta, em alternativa a uma das lamentações tradicionais, uma composição que diz sua, sem mais.<sup>30</sup> São, de resto, inúmeros os indícios de uma tradição ininterrupta da composição de cantochão nos séculos XVI e XVII, sobretudo na introdução de novas festas no calendário litúrgico.

A este respeito é particularmente revelador o testemunho histórico de Santa Cruz de Coimbra. Em plena enumeração dos compositores crúzios, e ao apresentar a figura de Dom Vicente (+ 1580), Ernesto Pinho cita fontes documentais que o creditam, como notável compositor de cantochão.<sup>31</sup> Este caso particular merece ser tratado com pormenor. Assim, na Definição primeira do Capítulo Geral celebrado em Santa Cruz no ano de 1569, tratando-se da aceitação dos livros litúrgicos promulgados pelo Papa Pio V (1566-1572), em conformidade com as directivas do Concílio de Trento, acentua-se a vontade deliberada de utilizar a abertura deixada pela bula papal no sentido de cada província eclesiástica e cada Ordem religiosa poderem ter alguma margem para os seus ritos e costumes particulares. Neste sentido, depois de se ter falado do Breviário novo a assumir,<sup>32</sup> diz o articulado do Capítulo:

«E pero mesmo modo aceitamos o missal que o sancto padre promulgar, exceito que serão conforme ao uso de nossa congregação. E o processionario, toairo e cantos que fezêr o padre Dom Uicente segundo per este capitulo fica a elle encomendado.»<sup>33</sup>

Salienta-se, pois, a disposição oficial que constitui uma encomenda do Capítulo a uma pessoa que só pode ter tido o consenso dos capitulares. Em 1575,

---

<sup>30</sup> «Orationem sequentem faciebat Fr. Em. Pousão, ut si musico magis placuerit eam possit dulciori modo cantare» («Fr. Manuel Pousão fez a seguinte oração [lamentação] para que possa ser cantada de uma forma mais suave pelo músico que assim o entender»). In Pousão 1675, p. 144.

<sup>31</sup> «[...] compos todos os cantos chãos que na nossa Congregação se uzam e alguns dos Hymnos Kirios, flectamos, benedicamos [...]» (*apud Pinho 1981*, p. 167).

<sup>32</sup> O Breviário novo, com a reforma conciliar, saiu em 1568 e o *Missale Romanum Pii V* apareceu em 1570. Para mais pormenores, cf. Weber 1996, pp. 148-167.

<sup>33</sup> «Definições e apontamentos do Capítulo Geral que se celebrou em o nosso Mosteiro de Santa Cruz em o anno de 1569» in P-Lan, Maço 2, nº 1, f. 2v.

retoma-se o articulado do Capítulo de 1569, mas com novos dados indicativos de acções passadas. Nessa altura já tinha sido promulgado o Missal tridentino, 1570, e o Capítulo pronuncia-se com realismo:

«[...] e pello mesmo modo açoitamos o missal nouo que o sancto padre promulgou, exceito os cantos que serão conforme ao uso de nossa congregação, e algumas outras çeremonias que ficão apontadas no caderno per nos assinado pera se porem em o ordinario. E o preçessionario, toairo e cantos que tem feitos o padre dom vicente outro si açoitamos.»<sup>34</sup>

Repare-se nas expressões em pretérito: «missal novo que o Santo Padre promulgou» e «proceccionário, tonário e cantos que tem feitos o padre Dom Vicente», que acusam tarefa cumprida entre 1569 e 1575. No Capítulo seguinte, de 1578, pontualiza-se ainda mais o disposto antes sobre os «cantos que tem feitos o padre Dom Vicente», manifestando-se a deliberação absoluta de que haja uniformidade em toda a congregação crúzia:

«[...] E mandamos ao padre geral que castigue grauemente todo aquelle que achar que muda algum ponto ou do toayro ou do procissionario, ou de quaisquer outros Cantos que aceitamos: Porem usaremos daqui pordiante dos prefacios antigos E de outros nehuuns não E mandamos ao padre geral o mais cedo que puder mande dar copia aos mosteiros de todos estes cantos he faca imprimir as Constituições E ordinario calendario E caderno dos officios dos sanctos da ordem Como ficão emmendados e consertados por o Capitulo geeral.»<sup>35</sup>

Resulta, assim, claro que, tendo o Papa permitido algumas tradições locais e religiosas, Santa Cruz deitou mão do privilégio, encomendou músicas novas, na sequência da sua tradição, e assumiu-as como próprias impondo-as a todos os mosteiros da Congregação. O encarregado de escrever as novas peças foi D. Vicente, que terá realizado essa tarefa entre 1569 e 1575. O trabalho criativo de

<sup>34</sup> *Ibid.* f. 75v.

<sup>35</sup> *Ibid.* f. 108v.



D. Vicente foi, obviamente, cantochão, como bem salientam outros documentos já acima citados. Não se sabe ao certo que livros e que peças terá composto D. Vicente, mas, para além da hipótese de ter sido ele o autor do cantochão da Paixão tal como se transmite nos passionários de Santa Cruz, pode admitir-se ter sido ele o autor do MM 37, um códice de Santa Cruz cujo conteúdo faz pensar seriamente no reportório de que falam as Constituições.

No que se refere aos passionários manuscritos, e à sua autoria, é possível tirarem-se algumas conclusões:

- D. Vicente morre em 1580 e cumpre, até ao ano de 1575, a tarefa de escrever os cantos que o Capítulo de 1569 ordenou. Não se sabe pontualmente quais são esses cantos, mas pode concluir-se que se trata genericamente de cantochão.
- O passionário MM 69 foi escrito nas datas limite de 1560 e 1572, como adiante se verá. Além do canto monofónico das Paixões, apresenta também a música do *Pater noster* e de quase todos os prefácios (inclusive, os próprios da Congregação de Santa Cruz). Cotejando o *accentus* destes com os respectivos do *Missale Romanum... Pii V... iussu editum* publicado em Coimbra no ano de 1588,<sup>36</sup> verifica-se que é sensivelmente diferente, o que não sucede com o cotejo das mesmas melodias existentes no P-Pm S+ 28 (o «Missal Rico» de Santa Cruz datável de c. 1520),<sup>37</sup> em que a semelhança é quase total – veja-se o exemplo do início do prefácio do Natal na transcrição paralela destas três fontes: ANEXO B, 65. A aproximação destas fontes permite concluir que, efectivamente, o Mosteiro de Santa Cruz manteve uma prática musical diferente da aprovada pelos livros litúrgicos tridentinos e que essa prática remontava a uma tradição já documentada, pelo menos desde o princípio do século XVI. Neste sentido o passionário P-Cug MM 69, corresponde inteiramente

<sup>36</sup> *Missale 1588*, f. 224 ss.

<sup>37</sup> P-Pm S+ 28, f. 123-123v. Para uma abordagem histórico-artística deste precioso manuscrito manuelino, cf. Peixeiro 1996, pp. 52-72.

às determinações dos Capítulos supra mencionadas, podendo a sua elaboração atribuir-se, em consequência, a D. Vicente.

- O passionário MM 69, que deverá ter constituído o modelo do MM 220 e também do MM 56, apresenta um *tonus passionis* já conhecido em Portugal através da tradição e, sobretudo, através da impressão (1543) de Diogo Fernandes Formoso, mas com uma forma especial: a notação branca e mensural.

Utilizando um raciocínio simples: se a grafia em notação mensural do MM 69 é unitária para todas as suas peças, a ponto de se poder colocar a hipótese de manuscrito autógrafo, se o MM 69 foi escrito até 1572 e se D. Vicente escreveu até 1575 «todos os cantos chãos» utilizados na Congregação, pode-se concluir com alguma verosimilhança que D. Vicente terá sido o autor da versão específica do canto monofónico da Paixão tal como ele aparece naquele códice de Coimbra. Neste sentido, e porque o MM 69 parece ser um MM protótipo, ele teria saído eventualmente das mãos do próprio D. Vicente, ou então de um dos seus colaboradores – por exemplo, D. Acúrsio (+ 1579) que «foi muito grande debuxador e iluminador, e fez muitas das iluminações que estão nos liuros da comunidade assi de canto chão como de canto dorgão e todos os originais do canto chão que compos o padre dom Vicente».<sup>38</sup> De qualquer modo, parece verosímil a autoria pelo menos parcial<sup>39</sup> de D. Vicente.

O outro passionário manuscrito de Santa Cruz de Coimbra, o MM 200, apresenta uma grafia musical muito próxima do MM 69, mas bastante mais cuidada. Este dado permite colocar a hipótese de um segundo copista da mesma época e da mesma escola de Santa Cruz. Sabendo que D. Francisco de Santa Maria ficou na história como artista completo, podendo escrever toda a espécie de solfa, iluminar e compor, pode ter sido ele esse copista, ou o próprio D. Acúrsio.

Na verdade, o talento polivalente de D. Francisco de Santa Maria e a informação de composições polifónicas suas, entre as as quais a referência explícita a

<sup>38</sup> *Rol...* óbito nº 94, *apud* Pinho 1981, p. 118.

<sup>39</sup> A expressão «autoria parcial» parece convir a uma apresentação nova de uma fórmula tradicional. Podia ser este o caso no que se refere ao facto de o MM 69, e os vários manuscritos com o

«ditos de Paixões»,<sup>40</sup> permite colocar-se a hipótese de ser ele o executante gráfico e artístico, bem como o compositor, de manuscritos como o MM 200 e os passionários mistos de Santa Cruz: o Gs e o Cug MM 56. Sabe-se que ele morreu em 1597, podendo, por conseguinte, ter composto a polifonia de **Gs-MM 56** pelos anos 80, utilizando a versão monofónica já conhecida pelos MM 69 e MM 200, uma data aproximada que recebe o aval das respectivas marcas de água, como se pode verificar pela descrição documental *supra*, Quadro nº 1.

### 1.5 – Razões de singularidade

A singularidade dos códices musicais de Guimarães e Coimbra, objecto central deste trabalho, depende essencialmente do seu conteúdo musical. Foi este que, no caso do MM 56, chamou a atenção de Solange Corbin, embora sem ver no manuscrito o alcance divisado mais tarde por Kurt von Fischer. E foi a presença da polifonia no meio de uma versão monofónica do canto da Paixão que, em Guimarães, despertou o interesse por um espécime que faz história na prática musical portuguesa dos séculos XVI e XVII: uma polifonia que vale por si mesma, creditando-se como obra da melhor produzida na Escola de Santa Cruz, mas que vale sobretudo pelo seu carácter simultaneamente funcional e místico dentro de uma rubrica de música litúrgica tão significativa como a Paixão de Cristo. Sobre a música destes dois manuscritos incidirá especialmente o capítulo final deste tra-

---

canto da Paixão dele decorrentes, transmitir um modelo melódico tradicional mas sob uma fórmula definida ritmicamente, como se pode concluir da notação mensural branca apresentada sobre a melodia tradicional portuguesa. Esta ideia não deve parecer estranha se pensarmos que não é crível que em Santa Cruz se tivesse renunciado a todo o repertório monódico tradicional da Igreja. Talvez só desta maneira, aceitando uma versão algo modificada de melodias tradicionais, se possa aceitar, sem mais reparos, que D. Vicente «compos todos os cantos chãos que nossa Congregação se uzam...», como atrás ficou citado.

<sup>40</sup> «Era consumado em sciencia de musica e contra ponto, e chegou ao cume desta sciencia, como todos somos testemunhas das suas habilidades que lhe vimos fazer [...] e o tempo que lhe ficava gastava em compor suas obras de musica, as quais são sem conto, elle as compunha escrevia e apontava de letra, e letras de debuxo, e ponto muito perfeito, como se ve em muitos livros que compos, e escreveu de magnificas, outro de missas, outro de motetes, os quais são infinitos [...] fez muitas chasonetas e outras galanterias, ditos de paixões, bradados de todas ellas, psalmos, hymnos de todas as Vesporas da domingo, de sanctos e da senhora, responsos dos reis, etc.» (*Rol... óbito* nº 144, *apud* Pinho 1981, pp. 171-172).

balho, uma vez estabelecido, de forma sistemática, o contexto geral da música da Paixão em Portugal na época evocada.

Mas a singularidade dos códices que despertaram este trabalho reside também na própria notação utilizada pelos seus autores. Não é frequente, e pode mesmo considerar-se raro, encontrar um documento com música que é comprovadamente cantochão mas escrito com uma notação que não é *cantus fractus*, cantochão mensurado, nem sequer uma forma *sui generis* de iludir os problemas de impressão da escrita quadrada tradicional. Trata-se aqui de uma notação em tudo igual à utilizada na escrita contrapontística mas ao serviço do cantochão tradicional, o que, na sua aplicação inequívoca e sistemática, e enquanto não se detectar uma linha clara de influência exterior, se pode considerar uma originalidade musical de Santa Cruz de Coimbra.

Porque se trata, pelo menos, de algo inédito, ao que se sabe, vale a pena aprofundar este assunto, antes de se percorrerem os longos caminhos que levam à Paixão.

Aparentemente, o sistema utilizado nestes códices é uma notação branca e mensural, em que as figuras são a longa, a breve, a semibreve, a mínima e a semínima, e ainda algumas pausas, tal como se de música polifónica se tratasse. Ante a presença de algumas frases polifónicas nos manuscritos em causa, e colocada, em primeira instância, a dúvida do estilo de música, uma observação mais atenta permite tirar, com segurança, a conclusão de que se trata inequivocamente de monodia. Na realidade não há qualquer presença, ou indicação, de outras vozes e, por outro lado, conhecem-se melodias idênticas, ou muito semelhantes, da mesma época escritas com notação quadrada. Finalmente, algumas secções dessa notação têm junto, e em alternativa, a correspondente versão polifónica. Aparentemente a figuração utilizada nestas monodias litúrgicas não se diferencia em nada da utilizada em partes polifónicas: quadrada e romboidal, com hastes e sem hastes, com um aspecto claro e bem escrito.

Entre os numerosos MMs da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, estão escritos com esta notação os passionários monofónicos MM 69 e 200 e o passionário misto MM 56 com o correspondente Gs. Embora a assinatura de Santa

Cruz apareça apenas no MM 200, todos os outros parecem provir, como já se viu, do mesmo *scriptorium*. Do Mosteiro de Santa Cruz são ainda outros manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra com notação análoga: o MM 26, o MM 32, o MM 147, o MM 252 e, sobretudo, o MM 37, provavelmente da autoria do próprio D. Vicente.

Ainda pertencente ao fundo de Santa Cruz de Coimbra, mas agora integrando o acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, o Pm S+ 26 é um caso especial. Trata-se de um Saltério em pergaminho, com 220x330 mm e 187 fólhos, encadernado em pasta de madeira revestida de pele, muito deteriorado, com sinais de muito uso e com fechos de metal; na lombada, com perfurações de insectos, lê-se «psalterium MS». Escrito entre os séculos XII-XIII, é mais pequeno que outros livros de Santa Cruz e contém, além dos salmos, vários símbolos ou profissões de fé. A partir do f. 161v, e até ao f. 169v, contém hinos dos Domingos e Sábados, com espaço apenas para a notação musical na primeira estrofe; desde o f. 169v, e até ao f. 172, uma pauta de 5 linhas a sépia mas sem qualquer notação; a partir de 172v, notação mensural branca e monofónica na primeira estrofe dos seguintes hinos: *Exultet coelum laudibus* (f. 172v), *Martir Dei qui unicum* e *Eterna Christi munera* (f. 173). No f. 174v, aparece também notação branca para o hino *Magne Pater Augustine*. Sendo o códice datado do século XII-XIII, coloca-se obviamente o problema do anacronismo de uma notação mensural branca, que não pode ser anterior ao século XV. Trata-se, por conseguinte, de uma adenda tardia feita pelos primeiros possuidores do mesmo códice, evidentemente os Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra. O carácter tardio desta adenda notacional, comprova-se ainda pela correcção posterior de algumas notas do hino *Martir Dei* (f. 173), substituídas por outras posteriores de contornos redondos. O mesmo arredondamento de algumas notas pode ainda verificar-se no hino do f. 174v, onde aliás se encontra um terceiro tipo de notação branca, este mais comum a versões monofónicas da época.

Além destes espécimes de notação mensural monódica, produzidos em Santa Cruz de Coimbra, foi possível encontrar outros de proveniência mais incerta. É o caso do Cod. 116 (c) (Fundo de Manizola) da Biblioteca Pública de Évora, com

figuras brancas de longas, breves, semibreves e alfas na notação do Evangelho da Bênção de Ramos (*Evangelium claustrî*), e também no pregão pascal (*Exultet*), este com alguma originalidade melódica, que J. A. Alegria supõe ser de tradição moçárabe.<sup>41</sup> Terá fundamento esta hipótese? No que respeita à origem deste manuscrito, será mais um exemplar disperso produzido nos *scriptoria* da Congregação dos Crúzios? Até ao momento, não é possível uma resposta definitiva, embora seja claro que a notação do códice da Biblioteca eborense não é obviamente notação moçárabe original, podendo, quando muito, tratar-se de uma cópia tardia de alguma melodia da Espanha visigótica, o que falta provar.

Deste modo, e perante vários manuscritos com este mesmo tipo de notação singular, isto é com uma notação mensural branca aplicada a melodias de cantochão, quase todas relacionadas com a Escola de Santa Cruz de Coimbra, onde é certo que muitos e bons artistas cultivaram a arte da cópia musical,<sup>42</sup> coloca-se o problema de aquela ser ou não uma originalidade dos Cónegos Crúzios. Os documentos aqui referenciados parecem apontar para a prática de um cantochão com valores rítmicos definidos pelas figuras desta notação. Não é crível que, na mesma época em que a Igreja Portuguesa conhecia, no prazo de pouco mais de 50 anos, três passionários impressos, e na mesma época em que foi copiado o passionário monofónico da Sé de Coimbra, o Cug MM 223, os Cónegos de Santa Cruz se dedicassem a copiar repetidamente a música da Paixão, se não houvesse também o interesse de assegurar, através da escrita, o estilo de uma execução própria, que consistiria precisamente na diferenciação rítmica de um *accentus* suficientemente divulgado em Portugal. A este propósito cabe ainda admitir que, à falta de elementos comprovativos de uma criação original, tenha sido este tipo de escrita o que qualificou insistentemente D. Vicente (+1580) como compositor de «todos os cantos chãos que na nossa Congregação se uzam».<sup>43</sup> Na realidade, o modelo melódico dos passionários manuscritos de Santa Cruz é substancial-

---

<sup>41</sup> Alegria 1977, p. 155.

<sup>42</sup> Cf. Pinho1981, pp. 117-120.

<sup>43</sup> Cf. *Ibid.* p. 167

mente o mesmo do adoptado por Diogo Fernandes Formoso (1543), o mais antigo a ser impresso em Portugal, que, talvez por se creditar em longa tradição oral, seria seguido pelos impressos e manuscritos subsequentes, até meados do século XVIII.

Por outro lado, a dimensão rítmica do *accentus* da Paixão foi claramente indicada pelos autores dos passionários impressos em Portugal no século XVI: desde o citado Fernandes Formoso ao Pe. Manuel Cardoso: este chama a atenção para isso ao explicar, nos preliminares do seu passionário (contemporâneo dos passionários manuscritos de Santa Cruz), a diferença entre pontos e as suas várias ligaduras.<sup>44</sup> O mesmo sucedeu com Fr. Estêvão de Cristo, que, na sua nota «O Actor aos Musicos curiosos», explica uma acentuação diferenciada por certas figuras, sobretudo nos ditos de Cristo.<sup>45</sup> Pode, pois, concluir-se que, baseando-se embora no *tonus passionis* comum às igrejas portuguesas, os Cónegos Regrantes se esmeraram numa execução própria dos modelos tradicionais da Paixão, em que a diferenciação rítmica do texto foi certamente mais acentuada.

Com a notação particular dos passionários saídos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra pode, assim, verificar-se uma variedade dentro do modelo monofónico do canto da Paixão praticado em Portugal desde, pelo menos, os inícios do século XVI, tal como se verá no capítulo 5. O facto de aquele modelo se considerar aqui de uma forma explícita, para além do interesse musicológico próprio, justifica-se pela importância que aquele cantochão teve como *cantus firmus* subjacente na maior parte dos espécimes da Paixão polifónica, que foi possível encontrar nos arquivos musicais portugueses.

---

<sup>44</sup> «Notvlarum figurae, quae in hoc continentur volumine tres sunt, videlicet Breuium, Semibreuium, & ex Semibreuibus & Brevi composita ligatura...» («As figuras musicais utilizadas neste livro são três, a saber: breves, semibreves e a ligadura composta de semibreves e de uma breve...»). In Cardoso 1575.

<sup>45</sup> «Nos ditos de Christo vão pontos novos, sc., figuras de longas para os accentos agudos, ou dous breues juntos, como se ve nestas figuras [...] para se aduertir que nos tais tempos se ha de fazer maior reflexão com a voz, e produzir o accento com mayor vagar.», (Cristo 1595, p.n.n.).

## 1.6 - A problemática decorrente destes passionários

58

O conhecimento dos manuscritos Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56, emanados, segundo tudo leva a crer, do *scriptorium* de Santa Cruz de Coimbra, e a sua singularidade como passionários mistos de cantochão e polifonia, portadores de modelos de certo modo originais no panorama músico-litúrgico português do século XVI, impõem o alargamento deste estudo, à luz da Liturgia e da Musicologia históricas, numa tentativa de se poder vir a encontrar respostas aos problemas que eles suscitam.

Ante o conteúdo de um passionário do século XVI – tanto no que se refere ao texto litúrgico como ao seu plano musical – importa definir a Paixão como rubrica litúrgica e como forma musical confirmada desde a aparição das primeiras *litterae significativae* até à sua notação completa. Mas a importância desta peça litúrgica, privilegiada no quadro dos leccionários antigos pela sua extensão e ênfase celebrativa, só ficará suficientemente clara depois de explicitado o significado teológico e litúrgico do próprio mistério da Paixão de Jesus Cristo, na perspectiva doutrinal da Igreja.

Definida a Paixão como forma litúrgico-musical da Igreja Romana, nem assim se explica ainda a singularidade dos passionários crúzios que motivaram este trabalho. Produzidos em Portugal, e sem que seja possível encontrar documentos que possam atestar a existência de uma linha de influência histórica e específica que vá de S. Rufo de Avinhão a Santa Cruz de Coimbra, interessa saber até que ponto o seu modelo melódico é igual ou diferente de outros modelos europeus.

Neste sentido, e seguindo as indicações do mais antigo passionário impresso (1543), tentou-se ir o mais longe possível na procura das raízes do modelo melódico por ele apresentado e, depois, sucessivamente adoptado pelos vários editores e copistas. Constata-se a existência, em território português, de uma fórmula melódica basicamente uniforme ao longo de mais de 200 anos, a qual, não obstante as variantes de tipo ornamental, acaba por ser o *cantus firmus* dos espécimes de Paixão Polifónica que foi possível inventariar correspondentes aos séculos XVI e XVII.



Contendo estes passionários mistos não só o cantochão tradicional português, mas também algumas frases polifônicas, procurar-se-á avaliar o interesse musical das mesmas e determinar o seu significado em relação a espécies paralelas e da mesma época. A hipótese de haver mais espécimes produzidos em Portugal, para além dos conhecidos através das obras de referência e das recentes edições da série «*Portugaliae Musica*» da Fundação Calouste Gulbenkian, foi bem compensada com o encontro em vários dos arquivos musicais portugueses de abundante documentação. A sua variedade, a carecer de necessária explicação histórico-religioso-cultural, motivou a definição de uma tipologia formal que poderá ser útil a futuros trabalhos neste campo, nomeadamente no confronto com estudos similares de âmbito internacional.

Eis a razão pela qual, depois de um primeiro capítulo expositivo dos passionários geminados de Guimarães e Coimbra, se passa a abordar uma **Primeira Parte** subordinada ao tema *A Paixão litúrgica na cultura ocidental*, seguindo-se uma **Segunda Parte** dedicada ao tema *O modelo monofónico da Paixão em Portugal* e uma **Terceira Parte** sobre *O tratamento polifónico da Paixão em Portugal*.

Concretamente, e depois da motivação temática suscitada pela apresentação dos manuscritos de Guimarães e Coimbra (cap. 1), a Primeira Parte deste trabalho contempla a exposição histórico-litúrgica da Paixão de Cristo (cap. 2), bem como o ritual desenvolvido na Liturgia de acordo com a norma romana e, sobretudo, as normas observadas em Portugal, com especial incidência no respectivo contexto histórico e institucional (cap. 3).

A Segunda Parte estuda o modelo de cantochão utilizado em Portugal nos séculos XVI e XVII. Numa tentativa de remontar às raízes do tema, faz-se uma abordagem dos documentos medievais com notação ou indicações musicais a este respeito (cap. 4). Ainda neste sentido, os passionários impressos e manuscritos portugueses dos séculos em estudo constituem indispensável motivo de análise quanto ao seu significado, o seu conteúdo e a sua forma (cap. 5 e 6).

Em sequência necessária, o tratamento do canto polifónico da Paixão litúrgica ocupa a Terceira Parte deste estudo. Procurou-se estabelecer uma tipologia específica que permitisse a organização e descrição das espécies inventariadas

nos arquivos consultados (cap. 7 e 8) e, finalmente, uma abordagem analítica dos mesmos manuscritos, agora agrupados por tipos específicos: o Texto da Paixão, os Versos da Paixão e os Bradados da Paixão (cap. 9).

Na Quarta Parte, e regressando aos manuscritos geminados de Guimarães e Coimbra, pretende-se estudar com a profundidade possível o estilo musical da Paixão litúrgica em Santa Cruz de Coimbra. Com o cuidado de evitar a repetição de matérias, procura-se apresentar o interesse e originalidade da música crúzia focando as características do seu modelo monofónico e salientando os elementos técnicos que justificam, no seu todo e nas suas partes, a singularidade musicológica dos seus versos polifónicos (cap. 10).

## I PARTE

### A PAIXÃO DE CRISTO NA CULTURA OCIDENTAL

#### CAPÍTULO 2

##### A PAIXÃO LITÚRGICA NA SUA ORIGEM E NAS SUAS FORMAS

O Cristianismo assenta, na sua essência, num núcleo de três dias, durante os quais Jesus de Nazaré, segundo a fé dos seus discípulos, sofreu as experiências da Morte e da Ressurreição.<sup>46</sup> Esta foi testemunhada pessoal e colectivamente,<sup>47</sup> constituindo o princípio da afirmação e implantação da Igreja no mundo: a fé dos primeiros discípulos ganhou raízes, motivou a adesão e o entusiasmo de multidões fundamentando a gesta do Cristianismo na história da humanidade. Após a Paixão e a Morte na cruz, a suprema humilhação – *kenosis* – do Filho de Deus, o acontecimento da Ressurreição manifestou o triunfo – *anastasis* – de Deus, gerando, com a vinda do Espírito Santo no Pentecostes, o nascimento da Igreja.

---

<sup>46</sup> «*Crucifixus etiam pro nobis... et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas*». («Ordo Missae» in *Missale* 1940, p. 224).

<sup>47</sup> «Apareceu a Cefas, e depois aos Doze. Em seguida, apareceu a mais de quinhentos irmãos de uma vez, a maioria dos quais ainda vive, enquanto alguns já adormeceram. Posteriormente apareceu a Tiago e, depois, a todos os apóstolos. Em último lugar, apareceu também a mim como a um abortivo.» (1Cor 15, 5-8).

A primeira celebração dos cristãos foi a festa do triunfo sobre a morte, no primeiro dia da semana,<sup>48</sup> o qual receberia, por isso mesmo, o nome de Domingo (→ *dominga* → *dominica* → *dominica dies* = dia do Senhor).<sup>49</sup>

O nome de Páscoa – de *Pesah*, que a Vulgata explica como «passagem»<sup>50</sup> – denotava, nas origens da *Ecclesia*, apenas os dias imediatamente anteriores ao primeiro dia da semana, *i.e.*, aos dias em que se celebrava a Paixão e Morte de Cristo<sup>51</sup>: só depois do século IV é que passou a englobar também a vigília da Ressurreição. Nessa altura, a evocação parenético-celebrativa dos acontecimentos primordiais da Morte e Ressurreição determinou a formação de tradições orais definidas, as quais cristalizariam, em última instância, na redacção definitiva dos quatro evangelhos canónicos de S. Mateus, S. Marcos, S. Lucas e S. João (dora-vante citados por **Mt**, **Mc**, **Lc** e **Jo**).

O género literário dos quatro evangelhos canónicos explica as suas diferenças dentro de uma unidade fundamental. No que se refere concretamente à Paixão de Jesus, relatam basicamente a mesma coisa: os preparativos da ceia pascal -a Última Ceia –, a celebração dessa mesma ceia, a prisão de Jesus, os vários depoimentos e interrogatórios nos tribunais religiosos e civis convocados de urgência, a sentença de morte, a via sacra a caminho do calvário, a crucifixão, a morte e a sepultura de Jesus. Nos quatro Evangelhos, o drama da Paixão de Cristo é o mesmo mas é redigido por cada evangelista de acordo com a sua visão e o seu estilo pessoal, influenciado porventura pela forma cultural da comunidade a que pertenceu.

## 2.1 – Os contornos formais da Paixão litúrgica

A existência de um relato da Paixão não implica por si mesmo o carácter de texto litúrgico. Este será definido como tal no momento de ser aceite como parte

<sup>48</sup> Cf. Jo 20, 19.26; Act 20, 7

<sup>49</sup> Cf. Ap 1, 10.

<sup>50</sup> Cf. «A Páscoa» – nota q, Ex 12, in *Bíblia* 1985, p. 121.

<sup>51</sup> Cf. *Martimort* 1965, p. 799.

integrante da liturgia, o que é tão difícil de determinar como a maior parte dos textos que acabaram por constituir o *corpus* da mesma. Sabe-se que, para além de um núcleo fundamental, que se supõe de origem apostólica, a liturgia cristã dos três primeiros séculos se praticava, na sua quase totalidade, de uma forma livre e espontânea. A fixação de textos é tardia: começa a processar-se a partir do século IV, ficando basicamente constituída até finais do século VI.<sup>52</sup> À falta de documentação completa, alguns autores, como John Harper, pretendem estender a todo o primeiro milénio a fixação do *Ordo Missae*. No entanto, este mesmo autor reconhece o esquema da missa medieval no *Ordo Romanus Primus*, que descreve os ritos da missa papal dos finais do século VII.<sup>53</sup>

No que diz respeito à Paixão litúrgica, a sua proclamação constituía a leitura mais característica da Semana Santa, segundo um antiquíssimo costume romano.<sup>54</sup> S. Agostinho (354-430) já considerava de muita importância a leitura da Paixão. É conhecida a sua expressão: «*Solemniter legitur Passio, solemniter celebratur*».<sup>55</sup> Normalmente, o grande Bispo de Hipona fazia ler a Paixão num só dia e na versão segundo S. Mateus: «*Passio autem, quia uno die legitur, non solet legi nisi secundum Mattheum*».<sup>56</sup> Tentou fazer uma sinopse de todos os evangelistas, como parece se fazia em Espanha, mas o povo rejeitou a ideia: «*Volueram aliquando ut per singulos annos secundum omnes evangelistas etiam passio legeretur; factum est; non audierunt homines quod consueverant et perturbati sunt*».<sup>57</sup>

Em Jerusalém, na mesma altura e segundo o célebre relato de Egéria, liam-se todas as passagens da Escritura referentes à Paixão, inclusive as leituras correspondentes dos 4 Evangelistas.<sup>58</sup>

<sup>52</sup> «Em Roma a estabilização afirma-se definitivamente na segunda metade do século VI» (Martimort 1965, p. 319).

<sup>53</sup> Harper 1995, pp. 19-20.

<sup>54</sup> Righetti 1969, vol. II, p. 193

<sup>55</sup> «*Cujus sanguine delicta nostra deleta sunt, solemniter legitur passio, solemniter celebratur*» («A Paixão daquele cujo sangue apagou os nossos pecados lê-se solenemente em celebração solene.» (Sermo 218» in Migne 1844, PL XXXVIII, col. 1084; cf. Righetti 1969, vol. II, p. 193).

<sup>56</sup> «Lendo-se num só dia, a Paixão acostuada é a de Mateus» (Righetti 1969, *ibid.*).

<sup>57</sup> «Pretendi algumas vezes que se lesse uma Paixão segundo todos os evangelistas; quando isto aconteceu, as pessoas ficaram perturbadas, porque não ouviram o que estavam à espera» (Migne – PL XXXVIII, col. 1108, *apud* Righetti 1969, *ibid.*).

<sup>58</sup> Arce 1980, p. 292 ss.

Segundo E. Martène, não se lia a Paixão ao Domingo de Ramos nas igrejas de Milão: nestas lia-se apenas a Paixão de Mt na Quinta-Feira Santa até às lágrimas de S. Pedro e o resto, na Sexta-Feira Santa. Nas igrejas moçárabes, e por influência da antiga liturgia galicana, observava-se a mesma tradição, com a diferença de que o relato da Paixão era aqui uma sinopse dos quatro evangelistas.<sup>59</sup>

A partir do século VII, e de acordo com os evangeliários da época, ficou assim calendarizada a leitura dos evangelhos da Paixão:

**Domingo de Ramos → Paixão segundo S. Mateus**

**Quarta-Feira Santa → Paixão segundo S. Lucas**

**Sexta-Feira Santa → Paixão segundo S. João.**

A Paixão segundo S. Marcos ficaria enquadrada na Terça-Feira Santa, mas só a partir do século XI-XII.<sup>60</sup> Futuramente não haverá mais alterações e a sequência de Mt, Mc, Lc e Jo ficará ligada ao calendário da Paixão, respectivamente às Missas do Domingo de Ramos, de Terça-Feira e Quarta-Feira Santas e à sinaxe da Sexta-Feira Santa. Como se vê, aquela sequência não é historicamente linear mas obedece a uma ordem lógica determinada pelo Cânon das Escrituras, o qual, por sua vez, depende da precedência histórica da redacção dos Evangelhos.

## 2.2 - A mística da Paixão desde a Idade Média

Uma abordagem histórica do canto da Paixão não pode ignorar a importância da Paixão de Cristo na espiritualidade medieval. Se é verdade que o símbolo da cruz identifica o mistério cristão – «... quando eu for elevado da terra atrairei todos a mim»<sup>61</sup> –, o povo cristão soube sempre assimilar a espiritualidade da cruz

<sup>59</sup> Cf. Martène 1737, t. III, col. 207.

<sup>60</sup> Cf. Baroffio 1986, p. 14.

<sup>61</sup> Jo 12, 32. Esta frase do Evangelho de S. João é uma «alusão à “elevação” de Cristo na cruz, ao mesmo tempo que à sua “elevação” ao céu no dia da ressurreição. Os dois acontecimentos são aspectos do mesmo mistério.» Cf. Bíblia 1985, p. 2019.

através da piedade, da cultura e das instituições.<sup>62</sup> Mas 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 do Cristo sofredor pode levar à *compassio*, à união com Deus e à consequente libertação do mundo como «vale de lágrimas». S. Bernardo fala de uma *schola Christi* na qual a alma,

«através da meditação e da imitação do Crucificado atinge na caridade a união íntima e pessoal com o Verbo Incarnado. [...] O Amor crucificado penetra a alma, queimando-a e consumindo-a até a fazer morrer a si mesma. É o martírio interior que leva à união mística entre Cristo e a alma que procura a Deus.»<sup>63</sup>

Vale a pena considerar algumas palavras do próprio S. Bernardo:

«Universi siquidem Christiani sacra hac septimana, aut prae solito, aut praeter solitum, pietatem colunt, modestiam exhibent, humilitatem sectantur, induunt gravitatem, ut Christo patienti quodam modo compati videantur. Quis enim tam irreligiosus, qui non compungatur? quis tam insolens, ut non humilietur? quis tam iracundus, ut non indulgeat? quis tam deliciosus, ut non absteineat? quis tam flagitiosus, ut non contineat? quis tam malitiosus, ut non poeniteat his diebus? Merito quidem. Nempe adest passio Domini, usque hodie terram movens, petras scindens, aperiens monumenta. [...] Nihil in mundo poterat melius fieri, quam quod factum est a Domino his diebus. [...] Mirabilis passio tua, Domine Jesu, quae passiones omnium nostrum propulsavit, propitiata est omnibus iniquitatibus nostris, et nulli unquam pesti nostrae invenitur inefficax. Quid tam ad mortem, quod non tua morte solvatur?»<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Cf., a este respeito, a síntese de Baroffio 1986, p. 12.

<sup>63</sup> Bernardo 1984, col. 327.

<sup>64</sup> «Na verdade, durante esta semana e de uma forma normal ou extraordinária, todos os cristãos cultivam a piedade, mostram-se modestos, procuram a humildade, revestem-se de gravidade, para de certo modo criarem empatia com o Cristo sofredor. Quem há-de ser tão irreligioso que não se interiorize? quem tão insolente, que não se humilhe? quem tão irascível, que não perdoe? quem tão voluptuoso, que não se abstenha? quem tão escandaloso, que não se contenha? quem tão malicioso que não se arrependa nestes dias? E é justo que seja assim. Na verdade está presente a Paixão de Cristo, até hoje a mover a terra, a partir as pedras, a abrir os sepulcros. [...] Nada neste mundo podia

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 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 – que pretendia seguir até ao fim o caminho da cruz «com os pés do amor»<sup>65</sup> – converteram-se em focos de irradiação da mística da Paixão através dos tempos.

Desde uma perspectiva cultural, na sequência dos dramas litúrgicos (séc. X) e dos *ludi scenici*, aparecerá depressa o *Ludus de Passione*. Este, sem se realizar dentro da Igreja,<sup>66</sup> não se inscrevia necessariamente nas cerimónias da Semana Santa: Solange Corbin, citando Petit de Julleville, constata que, das trinta e sete representações da Paixão em França durante os séculos XIV e XV, apenas cinco se representavam durante a Sexta-Feira Santa, sendo a maior parte representadas durante a Primavera.<sup>67</sup> A verdade é que a Paixão, como *Ludus*, assumiu desde a Idade Média até ao presente<sup>68</sup> o duplo papel de acto de espectáculo e acto de piedade, justificando-se, deste modo, a sua exclusão da liturgia da Semana Maior. Entre os exemplos de representações da Paixão de Cristo, que abundam nas literaturas ocidentais, vale a pena recordar o Auto da Paixão (1593) de Francisco Vaz, de Guimarães, certamente a obra mais divulgada e publicada em Portugal sobre este tema.<sup>69</sup>

---

ter sido melhor do que aquilo que foi feito pelo Senhor nestes dias. [...] A tua Paixão admirável, Senhor Jesus, que repeliu as paixões de todos nós, perdoou todas as nossas iniquidades e nunca foi ineficaz para qualquer dos nossos males. Que é que pode ser tão mortal que não se cure com a tua morte?» (Sermão sobre *A Paixão do Senhor* do Abade S. Bernardo de Claraval na Quarta-Feira da Semana Santa in **Migne 1844**, *PL*, vol. 183, col. 263).

<sup>65</sup> *Apud* Bernardo, *op. cit.*, p. 329.

<sup>66</sup> No entanto, e pelo que se sabe da legislação diocesana, as representações da Paixão continuaram a fazer-se intermitentemente dentro das igrejas, como se pode concluir pela determinação do Concílio de Sevilha de 1512, ao proibir as «repraesentationes Passionis Domini nostri Jesus Christi» que não estivessem devidamente autorizadas. Cf. **Carreter 1981**, p. 40.

<sup>67</sup> **Corbin 1960**, pp. 203-204.

<sup>68</sup> Exemplos actuais, mas de raiz histórica ou tradicional, é a Paixão de Oberammergau, na Baviera, e os numerosos autos populares da Paixão, de que o filme *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira é prova documental.

<sup>69</sup> **Martins 1978 (a)**, p. 7ss, fala de 17 edições até ao presente, referindo ainda o carácter popular da obra, a sua dependência do canto litúrgico da Paixão e a sua larga difusão até às regiões missionadas do Extremo Oriente.



Relacionados de algum modo com o *Ludus Passionis*, surgem na Idade Média os *Planctus mariales*, que se tornam em peças líricas autónomas. Entre estas, importa citar as *laude* sobre este tema, em que é frequente a interpelação de S. João a Maria anunciando-lhe a morte do seu filho. As numerosas composições de Jacopone da Todi sobre este tema, entre as quais *De planctu Virginis*, *De compassione*, *De mutua lamentatione Matris et Filii...* encontraram grande repercussão fora de Itália, nomeadamente em Espanha e Portugal, através das composições de, entre outros, Gómez de Manrique<sup>70</sup> e André Dias<sup>71</sup>.

No século XIV aparece a *Vita Jesu Christi* de Ludolf von Sachsen (+1378), uma obra que ocupou o topo da leitura espiritual durante muitas gerações, que foi traduzida para português no século XV, sendo o segundo incunábulo em língua portuguesa, uma vez que foi impresso em 1495. A partir de então divulga-se o hábito de se ler diariamente um trecho da Paixão, costume que se manterá na espiritualidade cristã durante os séculos futuros.

«A vasta literatura sobre a Paixão de Jesus, cheia de tendências dramatizantes e brutalmente realista subia a um alto lirismo religioso e profundamente humano. Temos a impressão de que essas páginas estão enodoadas de sangue, molhadas de lágrimas, como se nelas se fixassem os gemidos de gerações sem conto que se condoeram de Jesus e da Senhora das Dores.»<sup>72</sup>

Em Portugal, afirma-se a devoção à Paixão, por influência das citadas ordens religiosas aqui fortemente implantadas desde os alvares da nacionalidade. Sirvam de exemplo o Livro da Paixão de Cristo do Mosteiro de Lorvão<sup>73</sup>, os Livros de Horas,

<sup>70</sup> Como exemplo, vd. «Llanto por nuestro Señor» in Carreter 1981, *op. cit.*, pp. 117-121

<sup>71</sup> Vários exemplos de «plantos» e laudas da Virgem in Martins 1951, pp. 125-138.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 139. O autor cita, entre outras, as seguintes obras: Meditações e Orações de S. Anselmo, *Orationes devotissimae XV de passione Domini*, de Sta. Brígida, o *Rosarium vitae et passionis Christi*, de Lanspérgio, os *Relógios da Paixão*, alguns dos quais apareciam nos tão apreciados Livros de Horas, várias obras do Pseudo-Bernardo como: Meditação da Paixão e Ressurreição do Senhor, Lamentação sobre a Paixão do Senhor, Instrução sacerdotal da Paixão, Eucaristia e do Céu, Livro da Paixão de Cristo e das dores e pranto de sua Mãe. Fala ainda dos dramas religiosos consubstanciados nos Mistérios e Milagres – *ludi, miracula, misterres, miracle plays* – que, na Idade Média, apareceram um pouco por todo o lado, e em que o tema da Paixão era especialmente tratado.

<sup>73</sup> P-Lan C.F. 89.

em que os hinos e os ofícios da Paixão ocupam espaço privilegiado,<sup>74</sup> e ainda as *Laudes & Cantigas Espirituais* (1435) de Mestre André Dias (+ c. 1437), onde aparecem quatro Prantos de Nossa Senhora – um dos quais glosa o Pseudo-Bernardo<sup>75</sup> – e numerosas laudes, cantigas e orações à Paixão do Salvador.<sup>76</sup> Falando sobre esta obra, Mário Martins diz que é «apenas uma pequena ondulação no grande mar amargo da poesia do Crucificado e da Virgem das Sete Espadas»<sup>77</sup>

Restos destas tradições<sup>78</sup> aparecem no final do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, onde os manjares servidos na mesa da «Madre Sancta Ygreja», devidamente introduzidos ao som de peças músico-litúrgicas, mais não são que os instrumentos da Paixão: a toalha da Verónica, os açoutes, a coroa de espinhos, os cravos e a cruz. Sabendo que este auto foi apresentado nos Paços da Ribeira, em 1518, «em a noyte de Endoenças», *i.e.* noite de Quinta-Feira Santa, não admira a apresentação dramática daqueles símbolos, relevada ainda pelo canto de peças estreitamente relacionadas com o culto da Paixão.<sup>79</sup> Por outro lado, não se pode esquecer que a cena final do *Breve Sumario da História de Deus*, cuja data de 1527 não concretiza o dia da semana, poderá muito bem ter-se realizado na mesma noite do Tríduo Sacro, uma vez que o auto termina com a evocação do mistério pascal da morte e ressurreição, nomeadamente: «Em este passo vêm os cantores, & trazem hua tumba, onde vem hua devota ymagem de Christo morto...», concluindo a representação com o cântico da procissão de Ramos, *Gloria laus*.<sup>80</sup> Esta passagem

<sup>74</sup> De entre vários Livros de Horas existentes na Biblioteca Nacional, o IL 35 contém o texto completo da Paixão segundo S. João, em Latim. Cf **Cardoso 1995(c)**, p. 10.

<sup>75</sup> Conforme o título «Este he o planto da virgem sancta maria, que feze sam Bernardo, na morte e paixom do boom Jhesu», este pranto baseia-se na *Lamentatio Virginis Mariae* ou *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris ejus*, obra apócrifa, falsamente atribuída a S. Bernardo, mas que desempenhou papel importante na espiritualidade medieval. Cf. **Martins 1951**, pp. 130-131.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 139-173.

<sup>77</sup> «Parece, às vezes, que o autor do laudário escreve demais em torno da Paixão. No entanto, qualquer antologia religiosa da literatura medieval sugere-nos, logo, que Mestre André Dias, com as suas poesias da Paixão e os prantos de Nossa Senhora, pouco mais é do que uma pequena ondulação no grande mar amargo da poesia do Crucificado e da Virgem das Sete Espadas». (**Martins, op. cit.**, p. 173). Cf., também, **Martins 1947**, pp. 543-553.

<sup>78</sup> Embora Luiz Francisco Rebelo (1977, p. 44) admita em Gil Vicente apenas uma presença indirecta e incidental do tema da Paixão, a verdade é que, em todo o seu contexto, as peças em questão dificilmente se podem explicar sem a tradição do *ludus liturgicus* da Paixão.

<sup>79</sup> **Corbin s.d.**, pp. 138-143.

<sup>80</sup> Cf. **Braga 1933**, p. 409.

não deixa de evocar a procissão do enterro do Senhor, a *Depositio Christi*, que, segundo Solange Corbin, entrou em Portugal com D. Filipa de Lencastre (séc. XIV), ultrapassando depressa o quadro da Capela Real.<sup>81</sup>

A espiritualidade da Paixão em Portugal, alimentada por abundante obra de artistas e escritores, tenderá a crescer durante o século XVI e XVII, convertendo-se, assim, em factor de inspiração para os compositores da numerosa produção musical que adiante (III Parte) se exporá. Só no aspecto literário, um estudo recente sobre a literatura da espiritualidade em Portugal nos dois séculos em causa, apresenta nada menos que 74 obras impressas sobre o tema da Paixão de Cristo, incluindo neste número reedições e traduções em várias línguas.<sup>82</sup> Francisco Leite de Faria descreveu alguns destes livros, enquadrando-os na época e chamando a atenção para a beleza iconográfica de alguns deles.<sup>83</sup> A implantação da imprensa em Portugal terá favorecido este movimento espiritualista, sobretudo com a divulgação de obras relacionadas com a *devotio moderna*. Recorde-se que a *Imitação de Cristo*, de algum modo síntese daquele movimento de reforma espiritual quatrocentista<sup>84</sup>, teve em Portugal, em menos de 50 anos (desde 1542 a 1589), 9 edições, quase todas com tradução castelhana de Fr. Luís de Granada, chegando a atingir 18 edições, as últimas das quais já em Português, até ao ano de 1679.<sup>85</sup>

É notável ainda a influência dos chamados «místicos do Norte» cuja figura de proa foi J. Eckhardt (+1327/29), com a sua espiritualidade «de tom predominantemente afectivo»<sup>86</sup>, destacando-se a divulgação das obras de J. Tauler, de que se imprimiram em Portugal 6 edições, entre 1551 e 1571, três das quais em Coimbra.<sup>87</sup> Este movimento de espiritualidade, através da prática da oração mental, do desprezo do mundo e da união com Deus, terá contribuído para o exercício de um discurso simbólico renovado também por um vocabulário e imagística musi-

<sup>81</sup> Corbin 1960, pp. 15, 134 e *passim*.

<sup>82</sup> Carvalho 1988.

<sup>83</sup> Faria 1970, pp. 92-99.

<sup>84</sup> «Movimento de reforma interior, a *Imitação de Cristo* (traduzida parcialmente para português desde o século XV) pode ser, sob certos aspectos, a sua [da *Devotio moderna*] síntese e o seu símbolo». (Antologia 1994, p.16).

<sup>85</sup> Cf Carvalho 1988, *passim*.

<sup>86</sup> Antologia 1994, p. 17.

<sup>87</sup> Cf Carvalho, *op. cit.*, *passim*.

cais. Assim, e no que à Paixão de Cristo concerne, o próprio Tauler comparava o Crucificado com a cítara de David.<sup>88</sup> Mas esta imagem é curiosamente retomada por D. Hilarião Brandão (+ 1585). Ora este Cónego Regrante de Santo Agostinho, que desempenhou altos cargos na sua Ordem como Prior em S. Vicente de Fora e como Procurador geral, aliou a sua qualidade de escritor místico à de músico significativo na escola de Santa Cruz de Coimbra.<sup>89</sup> Abordando o tema da Paixão como instrumento espiritual, faz um discurso tão místico como familiarizado com a prática musical do seu mosteiro:

«Cítara e salteiro são uns instrumentos músicos, em cada um dos quais há tampão e cordas, que tocadas com o arquete ou toque fazem um som harmónico e suave, que recreia ou alivia os que o ouvem. (...) E assim é que na cítara se acham duas cousas, pau e corda estendida. O pau é o madeiro da cruz, e a corda estensa o corpo de Cristo nele encravado. Cristo Jesus estendido na cruz se chamou cítara e salteiro, porque ali tocado com o martelo e pregos, e abenberado com o fel e vinagre, deu aquela voz mui sonora que ao Padre Eterno agradou, cheia de caridade e misericórdia, quando em meio das suas dores orou ao Padre dizendo: “Padre Eterno, perdoai a estes que me crucificaram, porque não sabem o que fazem.” Deu também aquela outra de mais alta harmonia, quando disse: “Hei sede”.»<sup>90</sup>

A todas estas manifestações da espiritualidade da Paixão não parece ser alheia a situação de crise sócio-política e económica de Portugal na época em estudo. Tenha-se presente, por exemplo, o impacto de uma obra como *Trabalhos de Jesus* de Fr. Tomé de Jesus,<sup>91</sup> escrita durante o cativeiro do autor em Marrocos após o desastre de Alcácer Quibir, portanto já em plena derrocada do Império.

<sup>88</sup> *Antologia 1994*, p. 88.

<sup>89</sup> «Sabia muito bem escrever apontar iluminar, cantara muito tempo canto dorgão tipre» (*Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, óbito nº 111, *apud Pinho 1981*, p. 209).

<sup>90</sup> *Voz do Amado*, 1579 (*Antologia 1994*, p. 347).

<sup>91</sup> Com 6 edições até hoje, e traduzida na época ao Castelhana, Francês, Inglês, Italiano e ao Latim, «Os Trabalhos de Jesus são constituídos pela reconstituição imaginária de cinquenta dos padecimentos (trabalhos) de Cristo [...]. O contraste medieval, e maneirista, entre a sublimidade dos padecimentos voluntariamente aceites pelo Deus-Homem e o negrume do pecado humano [...] forma a medula deste livro, que [...] procura erguer toda a amargura dos companheiros de cárcere e de uma nação inteira [...]» (*Saraiva 1989*, p. 447).

O estudo destas incidências é um dado a considerar quando se pretender uma explicação exaustiva da produção abundante da música de Paixão em Portugal, mas ultrapassa os limites deste trabalho.

### 2.3 – Drama e simbolismo no canto da Paixão

A espiritualidade medieval da Paixão, se não teve origem na liturgia cristã, não deixou de estimular os cerimoniais, como o fará com a arte em geral, no sentido de uma expressão simbólica dos mesmos.

Não foi, pois, a espiritualidade que levou ao canto litúrgico da Paixão mas ela contribuiu para a ênfase de um rito litúrgico-musical que vinha de longe mas cuja implementação crescente na baixa Idade Média muito ficou a dever à *devotio* alimentada pelos novos pregadores, a que não foi alheio o incremento das artes em geral e da música em particular.

Se a *cantilação* das leituras é um dado adquirido na liturgia cristã primitiva – ainda muito próxima da tradição judaica –, a tendência para dramatizar esse canto parece vir de longe. Já no século V, um dos evangeliários mais antigos de que há memória, o de Vercelli, apresenta uma letra especial antes das Palavras de Cristo, que frequentemente parece um T.<sup>92</sup> Mas nos livros de Evangelhos dos séculos VII e VIII já aparecem três letras a demarcarem o discurso indirecto e directo dentro da história da Paixão, a saber: T (= *trabe, tene, tacite*) antes da palavras de Jesus, S (= *sursum, sonoriter*) para as falas de outros personagens, C (= *cito, cicius, celeriter*) para as palavras do narrador.<sup>93</sup> São as chamadas *litterae significativae* que aparecerão quase sistematicamente nos manuscritos medievais, a partir desta altura, e que não faltarão nos Missais impressos até aos dias de hoje, e cujo significado será objecto de estudo mais adiante (vd. capítulo 4).

---

<sup>92</sup> «I più antichi evangeliari, a cominciare da quello di Vercelli (V sec.), fanno precedere le parole di Cristo nel racconto della Passione di S. Matteo, da qualche segno speciale, per lo più un T. Più tardi se ne introducono altri due: C alla ripresa della narrazione; S quando entrano in scena gli interlocutori. Tali segni, ed altri svariatissimi, non sono che indicazioni musicali per servire di guida al cantore [...]» (Righetti 1969, vol. II, p. 193).

<sup>93</sup> Cf. Schmidt 1956, I, p. 683.

Não se conhecendo uma definição rigorosa do alcance destas letras, pelo menos no que à determinação interválica respeita, pode-se concluir que elas supunham, pelo menos, uma intenção dramatizante na comunicação do texto da Paixão. Este facto, já perceptível no caso de um único cantor proclamar um texto melodicamente diferenciado, será muito mais eloquente se o texto for repartido por três ou mais cantores. Estes terão aparecido, segundo Righetti, cerca do ano 1000<sup>94</sup>, embora Kurt von Fischer afirme que o canto distribuído por vários cantores só é mencionado no século XIII, nomeadamente no *Gros livre* dos Dominicanos (1254), sendo generalizado nos séculos XIV e XV, com o fim de conferir dramatismo àquele canto, aludindo também ao Ms de Salisbury<sup>95</sup> existente na Biblioteca Palatina de Parma. Por sua vez, Bruno Stäblein, com base do mesmo manuscrito de Salisbury,<sup>96</sup> inclina-se para a aparição de vários cantores a partir do século XIII.

Outros elementos puramente musicais acentuam o dramatismo do canto da Paixão, como testemunha já Durandus (c. 1230-1296) no seu *Rationale divinatorum officiorum*:

*«[Passio] non legitur etiam tota sub tono Evangelii, sed cantus verborum Christi dulcius moderantur, ad notandum quod dulcius verba Christi in ipsius ore resonabant, quam in ore cuiuslibet Evangelistae referentis, cuius verba in tono Evangelii proferuntur. Verba vero impiissimorum Iudeorum clamose et cum asperitate vocis, ad designandum quod ipsi Christo aspere loquebantur.»<sup>97</sup>*

<sup>94</sup> A tradição dos três cantores foi introduzida cerca do ano 1000 nas igrejas do Norte, logo divulgada por toda a parte «por exigências práticas e talvez também pelo desejo, conforme ao gosto da época, de tornar a narração dramática e expressiva». Em Roma em fins do século XIV, era só um Diácono, mas mais tarde admitiram-se os três. Cf Righetti, *op. cit.*, II, p. 194, com a nota 52 onde cita outros autores, em abono da sua tese.

<sup>95</sup> Fischer 1980, pp. 277-278.

<sup>96</sup> Segundo ele, o testemunho mais antigo da execução por vários cantores está no Ms de Salisbury da Bibl. Palat. de Parma, que se deve atribuir mais ao século XIII, com uma distribuição da Paixão por 5 cantores: I = celebrante; II = Narrador; III = Cristo; IV = Outros personagens; V = Frase: Hely, Hely. Cf. Stäblein 1949, col. 895.

<sup>97</sup> «[A Paixão] não se lê totalmente no tom do Evangelho, mas o canto das palavras de Cristo pronunciam-se mais docemente, para se demonstrar que as palavras de Cristo soavam mais docemente na sua boca do que na boca de qualquer cantor do Evangelho cujas palavras se dizem em tom de Evangelho. Mas as palavras dos impiíssimos Judeus [pronunciam-se] com brados e aspereza de voz, para se fazer ver que eles falavam asperamente para Cristo.» (Durandus 1478, *apud* Schmidt 1956, p. 682)

Ainda do ponto de vista musical, e para além das cordas recitantes dos três cantores, as várias texturas polifónicas possíveis, colocadas já no próprio texto narrativo, já nos diferentes personagens singulares ou colectivos, o tratamento especial de certas frases, como alguns ditos de Cristo, especialmente as últimas palavras na Cruz, o episódio das lágrimas de S. Pedro, e a diferenciação tonal da parte final da Paixão são outras tantas marcas dramáticas historicamente verificadas no canto da Paixão.

Já numa perspectiva meramente ritual, o canto da Paixão reveste-se de dramatismo simbólico, na solenidade da entrada e saída dos cantores, na sua colocação perante a assembleia litúrgica, nos seus gestos, na sua pausa, na omissão de saudações e bênçãos habituais nas leituras litúrgicas, no próprio gesto do roubo das toalhas do altar.

Ao longo dos tempos, e sobretudo nos séculos XVII e XVIII, todos estes ritos foram interpretados simbolicamente pelos liturgistas da época, como se pode ver, a título de exemplo, no *Directorio Sacro das Ecclesiasticas ceremonias* [...] *com todo o canto-chão, que nos mesmos dias se deve praticar: e com a explicação dos Psalmos, Lamentações, Lições, e Sagradas Ceremonias: e assim mesmo com varias Illustrações Historicas, e Reflexões Mysticas sobre os Mystérios occurrentes* [...], Lisboa: 1794, de Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmento:

«Não pede a bênção o que canta a Paixão, como se costuma nos outros Evangelhos; porque alli se nos refere, que o Author, de quem fomos abençoados, acabou a vida. Não se levão ciriaes, ou luzes, por ser extincta a fonte da verdadeira luz Jesu Christo. Não se usa de incenso: mostando-se-nos, que o fervor, e devoção (representada no incenso) se entibiou nos Apóstolos, e quasi que se extinguiu. Não se diz Dominus vobiscum, em detestação da saudação pérfida, que Judas fez a Christo. Nem se responde Gloria tibi Domine, por ser o Salvador ultrajado, e escarnecido dos Judeos, ficando entre os homens abatido com vileza, e opprobrio.

A cerimonia de terem todos, em quanto a Paixão se canta, os Ramos bentos nas mãos, significa a entrada triunfal dos Santos na Gloria: para que entendamos, que assim como o Redemptor pelo

meio dos trabalhos, e tormentos, triunfou do Inferno, e da morte, também nós para havermos de entrar gloriosos no Ceo, devemos levar a Cruz pela estrada da penitencia, e seguir constantes ao Crucificado.

Concluída a Paixão, o que se segue pertence ao que succedeo depois da sepultura de Christo até à Ressurreição; e como são palavras do Evangelho, cantão-se no tom ordinario. Pede-se a benção, e leva-se incenso: porque costumando-se usar de perfumes nas sepulturas dos mortos entre os Hebreos, aqui se trata do enterro, e sepultura de Christo. Com tudo, não se levão luzes, por haver dito pouco antes o Evangelho, que Christo verdadeira luz do Mundo espirou na Cruz, donde foi descido, e sepultado pelos dous Discipulos Nicodemos, e José de Arimathea.<sup>98</sup>

Nestas circunstâncias, o canto da Paixão, resultado e causa da mística da cruz na sociedade medieval, tende a assumir um simbolismo litúrgico muito especial na celebração dos mistérios pascaes da Morte e Ressurreição de Cristo. Sem necessidade de evocar os grandes modelos históricos do canto da Paixão protestante, não se pode ignorar que o canto da Paixão litúrgica da Igreja Católica, o canto de um Texto da Paixão, por exemplo, constituiu um rito histórico do maior relevo, a julgar pelo tempo e pela complexidade da sua execução.

---

<sup>98</sup> Sarmiento 1794, p. 50.



## CAPÍTULO 3

### O RITUAL DA PAIXÃO

#### 3.1 - A norma romana e as variantes locais

Como rubrica litúrgica, o canto da Paixão tem lugar em dois tipos de celebração:

- na Missa, no momento ritual do canto do Evangelho, de que acabará por ser uma ampliação, concretamente no Domingo de Ramos, Terça-Feira Santa e Quarta-Feira Santa, e
- na «Acção Litúrgica da Paixão» da Sexta-Feira Santa que, entre outros ritos, consta de uma Liturgia da Palavra, durante a qual tem lugar o canto da Paixão, igualmente como amplificação do canto do Evangelho.<sup>99</sup>

Os quadros nº 4 e 5 situam o rito da Paixão dentro da celebração litúrgica respectiva:

Quadro n.º 4 - A Paixão (Mt, Mc e Lc) na Missa

CANTORES ( <i>concentus</i> )	MINISTROS ( <i>accentus</i> )
1. Introito	
2. Kyrie	
	3. Colecta
	4. Epístola
5. Gradual	
6. Tracto	
	7. PAIXÃO/EVANGELHO
8. Credo	
9. Ofertório, etc.	

<sup>99</sup> Cf. Harper 1995, pp. 140 e 144-145. Para uma informação completa do enquadramento ritual do Canto da Paixão, em exposição comparativa, cf. Schmidt 1956, vol. I, pp. 53-55 e 95-97.

Quadro n.º 5 - A Paixão (Jo) na Sexta-Feira Santa

CANTORES ( <i>concentus</i> )	MINISTROS ( <i>accentus</i> )
	1. Colecta
	2. Leitura I
3. Tracto	
	4. Leitura II
5. Tracto	
	6. PAIXÃO/EVANGELHO
	7. Orações solenes, etc.

76

Como forma musical, o canto da Paixão devia regular-se por normas muito concretas que garantissem uma execução digna e adequada no quadro da liturgia da Semana Santa, ou «Semana Maior». Entre as diversas celebrações litúrgicas e para-litúrgicas, que ocupavam uma parte considerável do tempo dos cristãos, como se pode ver em documentos da nobreza quatrocentista em Portugal,<sup>100</sup> o canto da Paixão foi sempre uma parte indispensável. Como tal, obedecia a ritos próprios que os executantes deviam ensaiar e cumprir escrupulosamente.

O *Caeremoniale Episcoporum*, mandado codificar por Clemente VIII (1592-1605), no seguimento das normas litúrgicas do Concílio de Trento, apresenta uma versão da cerimónia da Paixão que se tornou modelo para a Igreja Universal. Por este motivo, e para servir de referência à legislação litúrgica vigente em Portugal, expõe-se a seguir o seu clausulado normativo da Paixão. Cita-se apenas o ritual do Domingo de Ramos, uma vez que o correspondente aos restantes três dias da Semana Santa é basicamente o mesmo.

«14. *Tres, qui Passionem sunt cantaturi, dum cantatur Epistola, et Tractus, parantur amictu, alba, cingulo, manipulo, stola ab humero sinistro pendente, coloris violacei, in sacristia et circa finem Tractus procedunt a sacristia hoc ordine.*

<sup>100</sup> «Os tres dias ante de pascoa [...] de dia e de nocte [o Infante D. Fernando] estava na egreja com o sacramento ataa resureiçom». (Álvares 1960, vol. I., pp. 13-14). Ao falar do tempo que se deve dispender nas cerimónias litúrgicas, determina D. Duarte: «A sesta feira dendoenças, afora a pregaçom que se non pode osmar, em prima, 3ª, 6ª 9ª rezadas e duas prophcias com dous Cantos, e paixom e orações solennes e adoraçom da cruz mudamento do sacramento do altar pequeno ao altar principal e o ofiço do altar e mudamento do sacramento do altar ao moymento e vespervas rezadas. tres oras e mea.» (Dias 1982 (a), p. 216).

15. *Antecedit Caeremoniarius, tum ille, qui Evangelistae personam agit, portans sibi librum, deinde, qui Turbarum, ultimo, qui Christi, sequentibus tribus Capellanis cum cottis sine candelabris, et sine incensu; et factis altari, et Episcopo debitis reverentiis, accedunt ipsi tres ad osculum manus Episcopi, eodem ordine; nullam tamen petunt benedictionem; deinde descendunt ad locum, ubi cantant Passionem versus cornu Evangelii, seu in pulpito, secundum consuetudinem ecclesiarum. Et Capellani tres antedicti stant contra illos, quorum qui est medius, tenet librum, quem inter se mutant aequali spatio, dum recitatur Passio, prout Caeremoniarius eos prius admonuit, et in ipso actu, cum tempus est, eisdem significat nutu.*

16. *Cum Passio inchoatur, Celebrans cum suis assistentibus legit Passionem, tenens palmam in manibus, et stans in cornu Epistolae: et Episcopus, et omnes surgunt, detecto capite, palmis manibus tenentes usque ad finem Passionis, in qua, dum recitatur Jesus autem exclamans voce magna, emisit spiritum, Episcopus in sua sede, et omnes in suis locis genuflectunt, etiam ipsi cantores, et Capellani; deinde surgunt, et is qui Evangelistam agit, perficit suam lectionem, iisdem comministris astantibus, ut prius; qua finita, Episcopus sedet, et accipit mitram, deposita palma.*

17. *Tum Diaconus Evangelii, deposita planeta, eaque, sive alia duplicata super humerum sinistrum posita, et sub brachio dextero colligata, portat librum ad altare, mox vadit ad osculum manus Episcopi, ducente Caeremoniario, et revertitur ad altare, dicens genuflexus Munda cor meum, etc.*

18. *Interim Episcopus, ministrante acolytho, vel Caeremoniario, ac Praesbitero assistente, imponit incensu more consueto.*

19. *Diaconus cum libro ante pectus, praecedentibus thuriferario, et duobus acolythis sine candelabris, subsequente Subdiacono, petit benedictionem, incensat librum, et cantat Evangelium Altera autem die [...]*<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> «14. Enquanto se canta a Epístola e o Tracto, os três que hão-de cantar a Paixão, preparam-se na sacristia com amicto, alba, cingulo e estola roxa pendente do ombro esquerdo e, perto do fim do Tracto, saem da sacristia por esta ordem:

15. À frente vai o Cerimoniário, logo a seguir o que faz de Evangelista levando o livro, depois o que faz o papel das Turbas e, por último, o que faz de Cristo, seguindo ainda três acólitos com roquetes e sem ciriais nem turíbulo; feitas as respectivas inclinações ao altar e ao Bispo, os mesmos três aproximam-se pela mesma ordem para beijarem a mão do Bispo; mas não pedem a bênção; depois descem para o lugar onde vão cantar a Paixão voltados para o lado do Evangelho, ou no

Em conclusão, o Cerimonial dos Bispos pontualiza as referências rituais mais significativas, no que respeita aos cantores – quantos são e qual a categoria que devem possuir – e a outras rubricas – onde se canta e que ritos especiais se devem executar durante o seu canto. É o que se pretende verificar com o quadro nº 6:

Quadro n.º 6 – O canto da Paixão no *Caeremoniale Episcoporum*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	FRASES ESPECIAIS
Três	Diáconos	Voltados para o lado do Evangelho ou nos púlpitos	Palmas na mão; ajoelham às palavras da morte.	Parte final da Paixão (Evangelho), pelo Diácono da Missa.

É sabido que, a coberto do próprio Concílio de Trento, alguns ritos consuetudinários se mantiveram até aos dias de hoje.<sup>102</sup> Citando aqui o *Caeremoniale Episcoporum*, pretende-se lançar uma base autorizada e fundamentalmente normativa, por isso mesmo universal, ante a qual se poderá julgar valorativamente a prática ritual do canto da Paixão tal como se executava em Portugal, de acordo com a documentação da época.

púlpito de acordo com o costume das igrejas. Os três citados acólitos ficam de pé em frente deles, o do meio segurando o livro, que vai passar de um para o outro durante o canto da Paixão, conforme o sinal que o cerimoniário fizer, como tinha sido combinado.

16. Quando se começar a Paixão, o Celebrante com os seus assistentes lê a Paixão de pé no lado da Epístola e com um ramo de palmeira na mão: O Bispo, de cabeça descoberta, levanta-se com todos ou outros segurando nas mãos os ramos de palmeira até ao fim da Paixão; na altura em que se recitar E Jesus emitiu um grito e expirou, o Bispo ajoelha-se no seu trono, e todos nos seus lugares, mesmo os cantores e os acólitos; depois levantam-se e aquele que faz de Evangelista termina a sua leitura, continuando os outros ministros ao seu lado; uma vez terminada, o Bispo senta-se e, entregue o ramo de palma, recebe a mitra.

17. Então o Diácono do Evangelho, tirada a dalmática e com a estola sobre o ombro esquerdo atada sob o braço direito, coloca o livro no altar, vai beijar a mão do Bispo, conduzido pelo Cerimoniário, e volta ao altar, dizendo ajoelhado o Purifica-me o coração, etc.

18. Entretanto o Bispo, com ajuda do acólito, ou do Cerimoniário, e com a assistência do Presbítero, põe incenso da forma acostumada.

19. O Diácono, com o livro diante do peito, indo à frente o turiferário e os dois acólitos sem ciriais, com o Subdiácono a seguir, pede a bênção, incensa o livro e canta o Evangelho Mas no dia seguinte [...]» (*Caeremoniale* 1906, Liber II. Cap. XXI, pp. 180-181).

<sup>102</sup> «Cetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendis seu modulandis ratione... synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet...» («Quanto ao que diz respeito às normas dos ofícios divinos e à maneira adequada de neles se cantar, o sínodo provincial encontre uma fórmula compatível com os interesses e os costumes de cada província...»). (Concílio de Trento: Sess. XXIV, 5 Sept. 1563, Decr. *De Reformat.*, *apud Romita* 1936, p. 61).

### 3.2 – Os cerimoniais portugueses

A documentação, manuscrita ou impressa, aqui apresentada, não pretende ser exaustiva mas, representando o essencial da literatura da especialidade, é suficiente para se ter uma boa imagem das variantes rituais praticadas nas igrejas e comunidades religiosas de Portugal. Entre as obras referenciadas, algumas são de carácter geral, tais como as de João Campelo de Macedo (1668), Raimundo Ferreira de Abreu (1738) e Fr. Domingos do Rosário (1743), e outras de alcance mais restrito, como o *Ordinário dos Crúzios*, o *Ceremonial dos Monges Negros* e o tratado de D. Leonardo de S. José. Alguns destes cerimoniais ultrapassam o século XVII, limite intencional deste trabalho, mas pareceu útil considerá-los também como fontes de informação, uma vez que são transmissores de costumes litúrgicos tradicionais.

Os dados recolhidos nestes quadros referem-se objectivamente ao ritual do canto da Paixão no Domingo de Ramos. Dentro do mesmo, foram seleccionados os mais significativos no que respeita ao sujeito, ao estilo e ao enquadramento do canto da Paixão, e ainda, e apenas, os ritos capazes de terem variantes nas várias fontes consultadas. Ficam assim justificados os itens em epígrafe, comuns a todos os quadros, cada um dos quais apresenta a súmula de cada fonte sobre o cerimonial da Paixão.

Só depois desta referência sumária se poderá apresentar cada um dos referidos pontos, já numa perspectiva sistemática e global, também verificável num quadro sinóptico final.

A – *Ordinário dos Canonicos Regulares da Ordem do bem aaventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de sancta Cruz de Coimbra*. Lisboa: S. Vicente de Fora, 1579, pp. 126-126v.

Quadro n.º 7 – O Canto da Paixão no *Ordinário 1579*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	FRASES ESPECIAIS
Um ou três	Diáconos ou não	monofonia, polifonia (?)	Mesa portátil		Separação com rito próprio

B – *Ceremonial da congregação dos monges negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal*. Coimbra: Diogo Gomes de Loureiro e Lourenço Craesbeeck, 1647, pp. 144-146.

Quadro n.º 8 – O Canto da Paixão no *Ceremonial 1647*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três: Evange- lista, Brada- dos e Cristo	Ministros da Missa ou Diáconos e músicos do coro	como é cos- tume	no altar	Ajoelhar ao <i>emisit spiri- tum</i> , saem antes do Evangelho	separação completa com rito especial

C – João Campelo de Macedo, *Thesouro de Ceremonias que contem as da Missa rezada, e solemne e tudo o mais, que pelo discurso do anno...* Lisboa: Diogo Soares de Bulhões, 1668, pp. 354-359.

Quadro n.º 9 – O Canto da Paixão em *Macedo 1668*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Um/três: Evangelista, Turbas, Cristo	Diáconos (não os ministros da Missa) e minoristas		voltados para o Oriente	palma na mão, ajoelhar ao <i>tradidit spiritum</i> , saem antes do Ev.	Separação com rito pró- prio; Ev. em tom solene

D – Fr. Raimundo da Conversão, *Manual de todo o que se canta fora do choro conforme ao uzo dos Religiosos, e Religiosas da sagrada ordem da Penitencia do nosso Seraphico Padre Saõ Francisco do Reyno de Portugal...* Coimbra: Rodrigo de Carvalho Coutinho, 1675, pp. 191-194.

Quadro n.º 10 – O Canto da Paixão em *Conversão 1675*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Um ou três: Texto, Bra- dado, Cristo	Diáconos ministros da Missa	monofonia, polifonia	púlpitos e altar	ramo nas mãos, ajoe- lhar ao <i>Tradi- dit spiritum</i>	separação com rito próprio

E – D. Leonardo de S. José, *Economicon Sacro dos ritos e ceremonias ecclesiasticas, applicado ao uso naõ só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregaçãõ de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o clero*. Lisboa: Manuel Lopes Ferreira, 1693, pp. 514-523.

Quadro n.º 11 - O Canto da Paixão em S. José 1693

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Um ou três: Evangel. Turbas, Cristo	Diáconos (não da Missa) ou outros	monofonia polifonia a 3	altar portátil, com o rosto para o altar mor	ajoelhar ao <i>emisit spiritum</i>	Separado, lido pelo Celeb. e cantado pelo Diácono, em tom solene

F – Fr. Manuel da Conceição, *Ceremonial seráfico e romano para toda a Ordem Franciscana e em especial para a observancia da Provincia dos Algarves*. Lisboa: Oficina de Musica, 1730, pp. 332-339.

Quadro n.º 12 - O Canto da Paixão em Conceição 1730

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	FRASES ESPECIAIS
Um, três e mais diferentes ou da Missa: Texto, Bradado, Cristo.	Diáconos	monofonia, polifonia; Evang: tom natural e com velocidade; Cristo: devoto e brando, «quebrando a voz para baixo tres pontos do Texto»; Bradado: «huma 5ª acima do Texto, com muita galla», (p. 338)	púlpitos e altar	palmas na mão; ajoelhar ao <i>emisit spiritum</i> .	separado lido pelo Cel. e cantado solen. pelo Diácono

G – Pe. Amaro dos Anjos, *Directorio ceremonial composto pelo Padre Pregador geral Amaro dos Anjos (1734) Ulyssbonense, Cónego da mesma congregação; e mestre de ceremonias no Convento de São João de Xabregas. Novamente correcto conforme o Missal Romano*. Lisboa occidental: Na oficina de Bernardo da Costa, 1734, pp. 424-425.

Quadro n.º 13 – O Canto da Paixão em *Anjos 1734*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três ou seis; quatro, o Texto; um, Bradado; um, Cristo.	Diaconos ou cantores, coro e triple	monofonia (Cristo e Bradado e Ancilla) poli- fonia: Texto e Turbas;	altar portátil à entrada da capela mor para os do Texto; os púlpitos para o Cristo e Bradado; no Coro, as Turbas	ajoelhar ao <i>emisit spiri- tum</i> .	separado e cantado solen. pelo Diácono

H – Raimundo Ferreira de Abreu, *Directorio de ceremonias do coro, e parochos*. Lisboa: Antonio de Sousa da Silva, 1738, pp. 95-99.

Quadro n.º 14 – O Canto da Paixão em *Abreu 1738*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três	Diaconos	- tom solene no Evangelho final	no plano do Evangelho, voltados para o norte.	ajoelhar ao <i>emisit spiri- tum</i>	separado, lido pelo Cel. e cantado solenem. pelo diácono

I – Fr. Clemente da Cruz, *Promptuario de ceremonias e officios diversos de toda a semana santa, com a solfa*. (a. 1743) P-Ln Cod. 5923, pp. 18-29.



Quadro n.º 15 - O Canto da Paixão em *Cruz a.1743*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três: Texto, Bradado, Cristo	Diaconos, simples cantores	monofonia tradicional, polifonia	Local conveniente, altar.	ramos nas mãos; ajoelhar em <i>emisit spiritum</i> .	Separação e rito solene normal

83

J – Fr. Domingos do Rosário, *Theatro ecclesiastico em que se acham muitos documentos de cantochão*. Lisboa: Oficina Joaquiniana, 1743, pp. 167-174.

Quadro n.º 16 - O Canto da Paixão em *Rosário 1743*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três: Texto, Cristo e Bradado	-	tom romano, notação longa no final	-	-	valores longos em <i>emisit spiritum</i> e no final

K – Fr. Veríssimo dos Mártires, *Director ecclesiastico das ceremonias da Cinza, Ramos e toda a Semana Santa*. Lisboa: Joseph da Costa Coimbra, 1755, pp. 52-59.

Quadro n.º 17 - O Canto da Paixão em *Mártires 1755*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Um ou três (não da Missa): Xto, Texto e Turbas.	Diaconos ou simples cantores	em muitos tons ou em tom de Evangelho; more romano; polifonia no texto	na parte do Evangelho, em linha recta de face para o Norte	ajoelhar ao <i>emisit spiritum</i>	Pelo diácono da Missa

L – Fr. Antonio de São Luiz, *Mestre de ceremonias que ensina o rito romano, e serafico aos Religiosos da reformada, e real provincia da Immaculada Conceição no Reino de Portugal*. Lisboa: Regia Officina Typographica, 2ª ed., 1780, pp. 240-243

Quadro n.º 18 – O Canto da Paixão em *São Luiz 1780*

84

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três (+quatro para as Turbas): texto, Turbas, Cristo	Diáconos	monofonia e polifonia?	estantes ou altar portátil, face para o Norte	ajoelhar ao <i>emisit spiritum</i>	segunda parte da Paixão em tom de Evangelho solene

M – *Livro dos usos e cerimoniais cistercienses da Congregação de Santa Maria de Alcobça da Ordem de S. Bernardo do Reino de Portugal...* Lisboa: 1788, t. II, pp. 242-251; t. III, pp. 194.

Quadro n.º 19 – O Canto da Paixão em *Livro 1788*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Três da Missa ou diferentes Evangel., Turbas, Cristo:	Diáconos	modo tradicional português	no altar-mor ou no lado do Evangelho de costas para a Epístola	ajoelhar e prostrar-se ao <i>emisit spiritum</i>	separação canto e ritos próprios pelo Diácono. «parte da Paixão que se diz por Evangelho»

N – Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmiento, *Directorio Sacro das ecclesiasticas ceremonias da benção, e procissão das candeias: da solemne imposição das cinzas: da benção, e procissão dos ramos: e de todos os officios da semana santa. 2ª ed.* Lisboa: Regia Officina Typographica, 1794, pp. 45-50.

Quadro n.º 20 – O Canto da Paixão em *Sarmiento 1794*

QUANTOS CANTAM	QUEM CANTA	QUE CANTAM	ONDE CANTAM	RITOS ESPECIAIS	EVANGELHO FINAL
Um ou três diferentes ou dois da Missa + um de fora: Texto Turbas e Cristo	Diáconos	-	no lado do Evangelho	ajoelhar ao <i>emisit spiritum</i>	«resto da Paixão» cantado pelo Diácono como nas Missas solenes.

### 3.3 - O rito litúrgico

Depois de uma referência documental e sistemática das obras que foi possível consultar sobre o rito e cerimonial do canto da Paixão em Portugal, vale a pena, numa abordagem mais minuciosa, apresentar os dados que particularizam o mesmo ritual, seguindo de perto o conteúdo das colunas antes consideradas.

#### 3.3.1 - Enquadramento ritual

Já ficou devidamente exposto o papel que o canto da Paixão ocupa no quadro da celebração litúrgica da Semana Santa. Ele preenche o espaço normalmente pertencente ao canto do Evangelho, *i.e.*, inscreve-se na parte da celebração que constitui a Liturgia da palavra, sendo sempre a última das leituras, como compete à leitura da Palavra do próprio Cristo. É por isso que o canto da Paixão é sempre precedido pela leitura da Epístola, no caso de Missa, ou de uma leitura anterior, no caso da Sexta-Feira Santa, e ainda pelo respectivo salmo responsorial, ou Tracto.

Os cerimoniais são muito claros em explicar quando é que os cantores se preparam na sacristia, se paramentam, e quando e em que ordem devem entrar na capela-mor para desempenharem o seu papel de cantores da Paixão. Percebe-se que o grande cerimonial não pode ter pontos mortos e que todos os pormenores devem ser perfeitamente observados por todos os participantes na celebração. A maior parte dos liturgistas supõem que os cantores da Paixão são ministros diferentes dos que presidem a toda a celebração. Da mesma forma que eles penetram na capela-mor sem alterarem o ritmo celebrativo, os celebrantes iniciais não desaparecem, mas passam momentaneamente para segundo plano durante o canto da Paixão, sempre com alguma actividade, como seja a leitura privada, por parte do ministro que preside, de todo o texto da Paixão.

Tal como entraram, com a máxima ordem e discrição, os cantores da Paixão abandonam os seus lugares, e a capela-mor, após o fim da Paixão propriamente dita, deixando que o Diácono da Missa cante, em tom mais solene, a parte final da Paixão, que é, *stricto sensu*, chamada Evangelho. Esta parte final, formal e

ritualmente destacada do canto solene anterior, não é mais do que a parte final do relato da Paixão, que conclui com a sepultura de Cristo e (ou) com a guarda do sepulcro.

Sendo o momento do rito litúrgico do canto da Paixão unanimemente referido por todos os tratadistas – e não podia ser de outra maneira, após a adopção generalizada do Missal Tridentino – não parece necessário referir os termos praticamente unânimes dos mesmos. O mesmo não acontece com o local exacto onde se cantava a Paixão.

O púlpito, onde esta se cantava solenemente, sofre algumas diferenças conforme as fontes legislativas, que vale a pena referir. Em princípio a Paixão é uma leitura, e por isso mesmo deveria fazer-se no local convencional da proclamação da palavra divina. Ao contrário da prática actual, introduzida pelo Concílio Vaticano II, o ritual da Missa tridentina fazia proclamar as leituras em diferentes locais, identificando-se a leitura da Epístola com o lado direito e a do Evangelho com o lado esquerdo do altar, entendendo-se esta lateralidade na única aproximação possível do altar, isto é, de frente para o retábulo da capela-mor.

Tudo seria simples se a Paixão fosse cantada apenas por um cantor: nesse caso vigorava a norma para o canto do Evangelho. No caso do canto da Paixão ser executado por três Ministros cantores, diferentes dos que presidiam a celebração global – como passou a ser normal a partir do século XVI –, colocava-se o problema da sua localização no cenário ritual.

Como se pode ver de seguida, o *Caerimoniale Episcoporum* tem uma visão ampla ao prescrever que os ministros «*cantant Passionem versus cornu Evangelii, seu in pulpito, secundum consuetudinem ecclesiarum.*»<sup>103</sup>, o que significa que o canto da Paixão podia executar-se com os três cantores voltados para o lado do Evangelho, isto é, para o lado esquerdo da igreja e na linha longitudinal da mesma, ou então em púlpitos, conforme o costume e as possibilidades das igrejas. A legislação oficial era, pois, aberta, permitindo versões variadas da mesma.

---

<sup>103</sup> «Cantam a Paixão voltados para o lado do Evangelho, ou no púlpito, conforme o costume das igrejas». (*Caerimoniale* 1906, p.180).

Em contrapartida, os tratadistas portugueses não parecem muito unânimes.

O cerimonialista dos Monges Negros (1647) determina que os três ministros estejam colocados no altar: o Evangelista na parte do Evangelho, o dos *Bradados* no lado da Epístola e o dos Ditos de Cristo no meio.<sup>104</sup>

João Campelo de Macedo (1668) refere simplesmente que os que hão de cantar a Paixão ficarão com o rosto voltado para Oriente, i. e. para o altar.<sup>105</sup>

Fr. Raimundo da Conversão (1675) transmite o costume da sua Província religiosa, segundo a qual o cantor do Texto está no púlpito onde se pregava, o cantor dos *Bradados*, defronte, em outro púlpito ou altar improvisado, e o que diz os Ditos de Cristo está no altar-mor à parte do Evangelho:

«Em esta nossa Santa Provincia se uza, o que diz o Texto estar em o pulpito donde se prega, o que diz o bradado defronte em outro pulpito, ou Altar mais acomodado, & o Celebrante que faz a pessoa de Christo em o Altar maior à parte do Evangelho. Em a nossa Santa Provincia de Andaluzia, se dis em forma diferente, & he. Virados ao povo postos os livros em humas estantes altas, hum pouco fora do Altar maior, & isto he mais conforme ao Ceremonial Romano.»<sup>106</sup>

Por sua vez D. Leonardo de S. José (1693) é muito concreto:

«[...] & para este effeito se põem na entrada da Capella mòr hua mesa ornada em modo de Altar, com frontal roxo, com tres estantes cubertas com panos da mesma còr, & em cada huma dellas põem os Cantores os seus livros; seguindo nesta parte o estylo da Cappella Real, aonde se põem no meyo do Cruzeiro tres estantes altas de bronze, que servem para os tres Cantores da Payxaõ.»<sup>107</sup>

E quando se poderia pensar que este altar portátil, introduzido para se colocarem as estantes de cada cantor, era uma boa maneira de os cantores ficarem voltados de frente para a assembleia, o tratadista não dá lugar a confusões:

<sup>104</sup> Ceremonial 1647, p. 145.

<sup>105</sup> Macedo 1668, p. 355.

<sup>106</sup> Conversão 1675, p. 192.

<sup>107</sup> São José 1693, pp. 515-516

«Postos no lugar costumado entre nòs os tres que haõ de cantar a Payxão, ficará no meyo o que faz a Pessoa de Christo, & a seu lado direito o que canta a voz do Evangelista, & ao esquerdo o que representa as Turbas, virados com o rosto para o Altar [...] visto ser costume nosso, poremse os Cantores da maneira que fica apontado, & ser conforme a opiniaõ dos Autores citados à margem[...].»<sup>108</sup>

Quanto a Fr. Manuel da Conceição (1730), apenas alude ao local exacto do canto quando admite a possibilidade de a Paixão ser cantada pelos Ministros da Missa. Neste caso o celebrante fará a parte de Cristo, ficando colocado no lado da Epístola cantando os outros:

«no Púlpito da parte do Evangelho o que faz o Texto, e no outro defronte, ou em algum lugar mais accomodado que puder ser, ficará o Bradado: notando-se que de nehuma maneira se ha de consentir, que os ditos Diaconos cantem a Paixão no Altar [...]»<sup>109</sup>

Raimundo Ferreira de Abreu (1738), a este respeito, estabelece que

«estarão na parte do Evangelho trez estantes cobertas com panos rochos, no plano da Capela onde se costuma cantar o Evangelho; Bauld.n.9 e estarão as faces *ad Aquilonem* todos trez, *in linea recta* [...]».<sup>110</sup>

Fr. Clemente da Cruz (a. 1743) tem uma visão ampla, dizendo que os cantores da Paixão se devem colocar

«nos lugares, em que he uso cantar-se em cada Convento, conforme o melhor cómmodo de cada hum; atendendo-se sempre à mayor devoção & perfeição possivel, & acomodando-se às Rubricas do Missal, & Ceremoniaes Romano, & de nossa Religião Seraphica, aos quaes em tudo desejamos seguir. Advirta-se, que se o Celebrante, & os Ministros houverem de entoar a Paixão

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 516.

<sup>109</sup> Conceição 1730, p. 335

<sup>110</sup> Abreu 1738, pp. 95-96.

todos tres juntos em o mesmo Altar; o Diácono, que deve dizer o Texto, se porá à parte do Evangelho, & não à parte da Epístola, como querem alguns (como vi algumas vezes); o que he contra os Ceremoniaes Romanos, & os de nossa Ordem; o que dicer o Bradado, que deve ser o Subdiácono, estará à parte da Epístola, & o Celebrante em o meyo.»<sup>111</sup>

Quanto a Fr. Veríssimo dos Mártires (1755), em 1755, é já limitativo ao indicar que os três da Paixão na parte do Evangelho «se colocaraõ *ad Aquilonem* todos tres *in linea recta*, e não divididos pelos púlpitos da igreja», como o *Caeremoniale Episcoporum* previa.<sup>112</sup>

Quadro n.º 21 – Local onde se canta, segundo as fontes

	FONTE	LOCAL
A	<i>Ordinario 1579</i>	mesa portátil na capela mor
B	<i>Ceremonial 1647</i>	os três no altar
C	<i>Macedo 1668</i>	voltados para Oriente
D	<i>Conversão 1675</i>	no altar e nos púlpitos laterais
E	<i>São José 1693</i>	em mesa portátil voltados para o altar
F	<i>Conceição 1730</i>	no altar e nos púlpitos laterais.
G	<i>Anjos 1734</i>	altar portátil e púlpitos laterais
H	<i>Abreu 1738</i>	parte do Evangelho, voltados ao Norte
I	<i>Cruz a1743</i>	uso local, eventualmente no altar
J	<i>Rosário 1743</i>	-
K	<i>Mártires 1755</i>	linha recta, voltados para o Norte
L	<i>São Luiz 1780</i>	diante de estantes, ou altar portátil
M	<i>Livro Cist. 1788</i>	-
N	<i>Sarmento 1794</i>	no lugar do Evangelho

A partir destes dados, sabe-se que o canto da Paixão era executado em local de privilégio, geralmente adaptado, visível, funcional, de preferência do lado do Evangelho, e só por excepção fora da capela-mor, como no caso dos púlpitos laterais.

<sup>111</sup> P-Ln cod. 5923, p. 18.

<sup>112</sup> Mártires 1755, p. 54.

### 3.3.2 - Os cantores

90

#### 3.3.2.1 – Número de cantores

O *Caeremoniale Episcoporum* fala de três cantores para o canto da Paixão. Todavia, como se viu antes, os estudos modernos sobre a origem da tradição romana não são uniformes. Se alguns tratadistas afirmam a distribuição do canto por três cantores já por volta do ano 1000,<sup>113</sup> outros, apoiados nos *Ordines Romani*, situam o início dessa tradição apenas no século XV.<sup>114</sup> No termo meio ficaram investigadores como Kurt von Fischer e Bruno Stäblein que situam a execução deste canto por vários cantores nos finais do século XIII e princípio do XIV. É certo que os *Ordines* falam apenas de um só Diácono a cantar a Paixão, mesmo depois de indicarem as diferenças de entoação correspondente aos vários personagens. O que não deixaria de ser tarefa árdua, não só pela extensão da perícopa evangélica como também pelo esforço e pela grande capacidade exigida à pessoa que devia executar o canto com os níveis melódicos indicados pelas letras significantes.

No que respeita a tradição específica corrente em Portugal, não foi possível encontrar documentação anterior às fontes bibliográficas aqui enumeradas, pese embora a existência das *litterae significativae* nos leccionários e missais medievais, nomeadamente nos alcobacenses e crúzios.

A partir dos tratadistas portugueses, é possível esboçar uma linha de orientação estético-ritual no que se refere ao número de executantes da Paixão em Portugal. Assim, para além da utilização tradicional de três cantores exigidos pela repartição dos papéis na proclamação solene e dramática da Paixão, a possibilidade de haver apenas um cantor – que terá sido normal durante a Idade Média – existe só durante o século XVII: as fontes setecentistas referem sempre três ou mais cantores, silenciando a possibilidade de apenas um. O número crescente de cantores utilizados neste século pode-se relacionar com o gosto da teatralidade que caracteriza a época barroca, mesmo no ambiente litúrgico. Tentando discernir um pouco mais esta tendência, verifica-se que os frades mendicantes, mais con-

---

<sup>113</sup> Righetti 1969, II, p. 194.

<sup>114</sup> Baroffio 1986, p. 17.



dicionados pela *praxis*, admitem a possibilidade de um só cantor, ao passo que os contemplativos exigem necessariamente a participação de três cantores.

Seguindo as indicações dos autores portugueses, no *Ordinario dos Canonicos Regulares* (1579) de Santa Cruz de Coimbra, fala-se da dupla possibilidade de a Paixão ser cantada pelo diácono da Missa ou por três diáconos diferentes dos ministros da Missa: «A paixam quando a disser o diacono que serve à Missa [...] Se a paixam se disser per tres, vestirseam am aluas, com stollas pretas [...]».<sup>115</sup>

A sua vez, o *Ceremonial dos Monges Negros* (1647), depois de afirmar que a Paixão deve ser cantada por três diáconos, e de admitir a intervenção de um coro para a parte dos Bradados, justifica assim a exclusão de um cantor sozinho:

«A Missa, não podendo haver tres Religiosos que cantem a Payxão, como fica dito; será rezada, & o Celebrante ao dizer a Payxão leuatará a voz, & a lerá distincta, & pausadamente, que possa bem ser ouuido, & entendido; porque não conuem que hum só Sacerdote cante todos os ditos; & muito menos ser cantada com pauzas de Euangelho.»<sup>116</sup>

O *Thesouro de Ceremonias*, de Joam Campello de Macedo (1668), refere «os tres que hão de cantar a Paixão», mas pontualiza mais à frente: «Não hauendo tres, que cantem a Paixão, o Diacono a cantará só [...]» e ainda:

«Não se aproua, que os tres do Altar digaõ a Paixão, representando o Celebrante a pessoa de CHRISTO, o Subdiacono as Turbas, & o Diacono o Euangelista, pelo que não auendo tres Cantores, que a cantem, em tal caso o Diacono a deue cantar só, como fica aduertido, & assim o referem Gauanto, & Michael.»<sup>117</sup>

Fr. Raimundo da Conversão (1675) diz que a Paixão deve ser cantada pelos três ministros da Missa, por vezes também em canto de órgão, mas admite a hipótese de a Paixão ser cantada apenas por um ministro guardando os tons de todos.

<sup>115</sup> *Ordinario* 1579, pp. 126-126v.

<sup>116</sup> *Ceremonial* 1647, p. 146.

<sup>117</sup> *Macedo* 1668, pp. 354, 357.

«Em algumas partes se costuma dizeremse as Paixoens destes dias com alguns ditos de canto de orgão os mesmos [3] ministros que as cantaõ [...] Tambem em muitos Conventos nestes dias se costuma dizer hum sô toda a Paixaõ cantada, em o mesmo tom que a diz em tres; quando tem voz suficiente [...]»<sup>118</sup>

D. Leonardo de São José (1693), no *Economicon Sacro*, defende a necessidade de três cantores, com uma particularidade que muito interessa aos objectivos deste trabalho:

«[...]& porque alguns Expositores dos Ritos variaõ sobre estes lugares, seguiremos o que entre nós se uza na Payxaõ, a qual costumaõ cantar tres Conigos nossos, de vozes mais sonoras, porque dizem alguns versos em canto figurado a tres vozes em algumas clausulas no discurso da Payxaõ [...]»<sup>119</sup>

Explica-se aqui, muito claramente, a forma de execução dos Ditos de Cristo, a três vozes, de compositores como Francisco Martins e vários anónimos existentes em arquivos portugueses. Simultaneamente, e pelo facto de os Cónegos Regulares conhecerem esta forma de cantar, há aqui uma indicação favorável à atribuição, aos compositores do Mosteiro de Santa Cruz, do MM 56 de Coimbra. Da mesma maneira, este autor justifica a execução da Paixão apenas por um cantor, em caso de necessidade: «Aonde não houver tres que cantem a Payxaõ, em tal caso (como diz Gavanto) o Diacono da Missa a cantará toda só [...]»<sup>120</sup>

O *Ceremonial Seráfico e Romano* de Fr. Manuel da Conceição (1730) constitui um documento precioso para explicar o ritual e a forma de execução da Paixão litúrgica em Portugal. A propósito do número de cantores, determina «[...] que a Paixaõ se ha de cantar por tres Ministros distinctos dos que celebraõ a Missa, e poderaõ ir muitos mais, se for cantada a vozes [Texto, Ditos de Cristo], como em algumas Igrejas se costuma...»<sup>121</sup>

<sup>118</sup> *Conversão* 1675, p. 194.

<sup>119</sup> *São José* 1693, p. 515.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>121</sup> *Conceição* 1730, p. 337.

O Pe. Amaro dos Anjos (1734), no seu tratado, dá novas indicações importantes: expondo a execução normal de três cantores, fala de algumas execuções a seis vozes, precisamente nos casos em que o Texto é a quatro. Referindo-se à prática dos seus conventos, diz:

«cantarem-se as Payxoens com toda a solemnidade, grandeza, e harmonia, porque como se cantaõ a vozes, devem de ser sempre seis os que a cantarem; quatro que fazem o Texto, que representaõ a pessoa do Evangelista, hum que faz o Bradado, e outro da pessoa de Christo. Para este effeito costumamos pôr hum altar portatil á entrada da Capella mór no meyo della, sem mais ornato que huma toalha, e quatro estantes, onde se canta o Texto, para o pulpito da sua maõ direyta vay o que faz a pessoa de Christo; e para o da esquerda, o Bradado [...]. No coro se cantaõ os ditos das Turbas, e ahi mesmo hum tiple faz as Ancilas, para tudo se fazer com grandeza, e perfeçãõ. [...] Na terça, e na quarta feyra, se costuma cantar a Payxaõ sómente de trez; hum que faz a pessoa do Evangelista, outro de Christo, e outro do Bradado [...]»<sup>122</sup>

Raimundo Ferreira de Abreu (1738) fala de três cantores, nos papéis convencionais, diferentes dos ministros oficiantes.<sup>123</sup>

No seu Promptuário inédito, Fr. Clemente da Cruz (a. 1743) refere igualmente os cantores em número de três – *«todos tres juntos em o mesmo altar...»* – mas faz uma alusão a um maior número de participantes cantores, quando refere a possibilidade do canto a vozes, admitindo mesmo a possibilidade de cantores leigos:

«Se se houver de cantar a Paixaõ a vozes, isto he, de canto de Orgaõ; os cantores se vestirão de Alvas, & Estolas, sendo Sacerdotes, ou Diáconos: & também os que não tiverem Ordens, poderaõ cantar a vozes, como cantores, vestidos somente com Alvas; & todos teraõ os ramos em as maos.»<sup>124</sup>

Fr. Domingos do Rosário (1743), na primeira edição do seu *Theatro ecclesiastico*, menciona apenas três cantores: «As Payxoens cantaraõ tres, a saber: Texto, Christo, e Bradádo[...]»<sup>125</sup>

<sup>122</sup> Anjos 1734, pp. 424-425.

<sup>123</sup> Abreu 1738, pp. 95-96.

<sup>124</sup> Cruz a. 1743, pp. 18-19..

<sup>125</sup> Rosário 1743, p. 167.

Quanto a Fr. Veríssimo dos Mártires (1755), no *Director Eclesiástico*, começa por afirmar a norma de serem apenas três cantores (não os que celebram a Missa), mas admite a hipótese de apenas um cantor diácono cantar toda a Paixão ou no tom uniforme do Evangelho ou com as diferenças melódicas correspondentes aos três cantores habituais. Depois de ter negado expressamente a intervenção de mais cantores ou até de um coro, citando o *Caeremoniale Episcoporum*, acaba por conceder:

«Donde porêm houver o costume de se cantar a tres, ou a quatro vozes o Texto, nem por isso devem os cantores mudar do lugar da parte do Euangelho *ad Aquilonem* [...] ficando da parte do Altar o que fizer a pessoa do Christo, e da parte da Igreja o das Turbas, com tanto que sejaõ ordenados de Diacono [...] e dado que entre os que cantarem o Texto a vozes, alguns não tenhaõ a dita Ordem, por nehum modo se permitta vá paramentado: em tal caso fique contiguo aos que cantaõ, e dahi fará a sua voz [...]»<sup>126</sup>

Por sua vez, Fr. António de São Luiz (1780) fala de três Ministros Diáconos, mas admite o costume verificado já em algumas igrejas de mais quatro cantores para os ditos das turbas:

«Em algumas Igrejas não canta o Diácono, que faz o Bradado, senão aquellas palavras, que são de huma so pessoa, como *Ancilla*, &c.; e para cantarem as de muitas, revestem-se mais quatro Cantores de Alvas, e Estolas Diaconaes, os quaes se ajuntam aos tres sobreditos Diaconos. Porém o Cerimonial dos Bispos, que deve seguir-se como texto, e quasi todos os Authores dispõem, que tudo se cante so pelos tres Diaconos sobreditos, sem que o Coro, ou alguem mais responda cousa alguma, ainda aos ditos das *Ancillas*; e esta he a praxe das Igrejas mais bem ritualizadas; pelo que assim se observe nas nossas; ainda que não será culpa alguma, havendo abundancia de boas vozes, introduzir de mais os taes quatro Cantores (que também devem ser Diaconos) na Igreja, ou no Coro, contanto que não falem os outros tres no lugar já assignado.»<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Mártires 1755, pp. 54-57.

<sup>127</sup> São Luiz 1780, pp. 240-241.

Segundo o *Livro dos usos e ceremonias cistercienses* (1788), a Paixão era cantada pelos três ministros da celebração ou então por três diáconos diferentes.<sup>128</sup>

O autor do *Directorio Sacro* (1794), Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmiento, diz que a Paixão deveria ser cantada por três diáconos, podendo ser executada apenas por um só cantor, que seria o próprio diácono da celebração, o próprio celebrante ou outro sacerdote que entrasse só no momento de cantar a Paixão.

«E não havendo para elle os ditos tres Cantores [com ordens de Evangelho], poderá o Diacono cantar o Texto [...]: o Subdiacono o das Turbas [...] e outro Diacono o de Christo, que virá da Sacristia a tempo competente precedido de hum Acolytho. Em falta do referido, poderá o Celebrante rezar a Paixão, e o Diacono cantará só a parte, que se diz por Evangelho [...] Onde a Missa se cantar sem Diaconos, e, além do Celebrante, não houver masi que hum Sacerdote para camtar a Paixão, este se revestirá, e a cantará até o que se diz em tom de Evangelho, o qual cantrá o Celebrante [...].»<sup>129</sup>

Do exposto pode concluir-se a execução habitual do canto da Paixão por três ministros diferentes dos que celebravam a Missa. Hipoteticamente havia apenas um cantor, mas, em contrapartida, colocava-se com frequência a possibilidade da participação de mais – até sete cantores – conforme o estilo de polifonia utilizado. Numa perspectiva estética, toda esta documentação permite observar um progressivo aumento de cantores da Paixão, correspondendo ao esplendor da era joanina e a todo o barroco musical português.

### 3.3.2.2 – Categoria dos cantores

Parece claro que o *Caeremoniale Episcoporum* se refere apenas a cantores diáconos. Não o dizendo explicitamente, afirma-o quando refere que devem todos revestir-se das vestes que só o Diácono pode vestir, a saber: alva e estola. Todavia, quando se refere à Paixão de Sexta-Feira Santa, sem mais explicação, deixa prever a possibilidade de o cantor não ser diácono: «...*et surgente Diacono, seu*

<sup>128</sup> Livro 1778, t. II, pp. 247, 251.

<sup>129</sup> Sarmiento 1794, pp. 46-48.

*Cantore, qui Evangelistae personam gerit [...]*.<sup>130</sup> Os tratadistas portugueses são claros na exigência da Ordem do Diaconado para os cantores da Paixão. Todavia, e a pensar sobretudo no canto polifônico, para o qual nem sempre os clérigos têm a melhor preparação, alguns admitiram a participação de leigos naquela função embora sem paramentos, como se explica Fr. Veríssimo dos Mártires (1755): «[...] em tal caso fique contiguo aos que cantaõ, e dahi fará a sua voz (...).»<sup>131</sup>

O *Ceremonial da Congregação dos Monges Negros* (1647) admite que a Paixão seja cantada pelos ministros celebrantes da Missa, mas também admite a participação específica de três outros religiosos, que «hão de ter ao menos Ordens de Evangelho», chamando-os de «o Euangelista», «o dos *Bradados*» e «o que ha de dizer os ditos de Christo».

«A Payxão se cantarà como he costume, dizendo o Religioso da parte do Euangelho o texto do Euangelista, o do meyo os ditos de Christo: o da parte da Epistola os ditos das pessoas singulares como he de S. Pedro, da Ancilla, de Pilatos, &c. os ditos das turbas dirão os musicos do Choro; porem faltando estes, o mesmo Religioso dos bradados os dirà todos.»<sup>132</sup>

Em *Thesouro de Ceremonias* (1668) cita-se uma licença para minoristas poderem cantar a Paixão: «Diz o Padre Sá nos seus Aphorismos, que qualqueur Clerigo *in minoribus*, póde cantar Epistola, Euangelho, & Paixão sem Manipulo, nem Estola, & allega Nauarro.»<sup>133</sup>

D. Leonardo de São José (1693) é ainda mais claro na licença aos não-diáconos:

«...os Cantores que disserem a Payxão, pelo menos estejaõ ordenados de Evangelho, & que de nehuma maneira quem não tiver esta Ordem sacra, se permitta que a cante (...); con tudo urgente necessitate, neste caso se recorra ao Padre Sá, Navarro, & Avila, que sendo necessario, concedem poder cantar a Payxão, ainda que não sejaõ Diaconos.»<sup>134</sup>

<sup>130</sup> *Caeremoniale* 1906, nº 18.

<sup>131</sup> Mártires 1755, p. 81.

<sup>132</sup> *Ceremonial* 1647, p. 145.

<sup>133</sup> Macedo 1668, p. 359.

<sup>134</sup> São José 1693, p. 517.

Fr. Manuel da Conceição (1730) no seu *Ceremonial Seráfico* não aprova «o abuso escandaloso, que havia em se cantarem as Paixoens por ministros, que não erã Sacerdotes, nem tinhaõ Ordens de Euangelho», queixando-se amargamente dos abusos introduzidos neste campo por parte de religiosos e religiosas:

«[...] lamentavel cousa será para todos os Catholicos o verse nas Igrejas deste Reyno, e em muitas da mesma Corte cantarse huma das vozes da Paixão por Ministros sem terem Ordens, e ainda por algumas Religiosas, dizendo estas taes todos os ditos, que tocaõ ao Bradado, sem que elle diga cousa alguma, como nós mesmo ouvimos, e presenciamos repetidas vezes, não só nos ditos referidos do Bradado, mas tambem muitos ditos da voz de Christo, cousa taõ escandalosa, como erro gravissimo contra a determinação da Igreja; e que o façã por ignorancia as Religiosas, não he de admirar; pois não tem noticia dos Decretos da Igreja, nem tão pouco dos Expositores das Rubricas; porã que os Religiosos, ou os seus Confessores lho consintaõ, allegando que he costume antigo, em que estaõ postas as ditas Religiosas, e que se lhes não deve tirar, na verdade que isto he duplicada ignorancia... entendendo que só he permitido, e tolerado pela mesma Igreja dizerem se no Coro com Musica alguns especiaes ditos das Turbas, como sempre foy estylo neste Reyno, o que em outros muitos se não costuma; porque todos os que cantam a Paixão vaõ revestidos, e a dizem toda, sem que Musicos, ou o Coro diga cousa alguma [...].»<sup>135</sup>

Raimundo Ferreira de Abreu (1738) é peremptório na atribuição deste papel aos diáconos, embora o seu pensamento seja atraído pela sua redacção:

«Adverte-se, que para a Paixaõ não se póde admittir ministro, que ao menos tenha a ordem de Diacono [...]» Mas, logo a seguir explica-se: «... os ministros, que haõ de cantar a paixaõ vaõ em habito Diaconal com estolas, e manipulos de cor roxa, e bem se deixa ver, que exclue, quem assim se não póde paramentar [...].»<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Conceição 1730, pp. 335-336.

<sup>136</sup> Abreu 1738, p. 98.

Por sua vez, Fr. Clemente da Cruz (a. 1743), também admite a participação de cantores não-diáconos: «[...] & também os que não tiverem Ordens, poderão cantar a vozes como cantores, vestidos somente com alvas[...].<sup>137</sup>

Segundo o *Directorio Sacro* de Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmiento, cada um dos cantores «pelo menos terá ordens de Evangelho», sendo identificados como «o do Texto», «o das Turbas» e «o de Cristo».<sup>138</sup>

Quadro n.º 22 – Categoria dos cantores segundo as fontes

	FONTE	CATEGORIA DOS CANTORES
A	<i>Ordinario 1579</i>	Diáconos ou não (c/ estola ou sem ela)
B	<i>Ceremonial 1647</i>	Diáconos, da Missa ou não: Evang. Brad
C	<i>Macedo 1668</i>	Diáconos ou clérigo <i>in minoribus</i>
D	<i>Conversão 1675</i>	Diáconos.
E	<i>São José 1693</i>	Diáconos ou não
F	<i>Conceição 1730</i>	Diáconos e coro.
G	<i>Anjos 1734</i>	Diáconos e coro, cantores e tiple
H	<i>Abreu 1738</i>	Diáconos diferentes dos ministros
I	<i>Cruz a1743</i>	Diáconos ou não
J	<i>Rosário 1743</i>	Três ?
K	<i>Mártires 1755</i>	Diáconos ou não
L	<i>São Luiz 1780</i>	Diáconos cantores, todos
M	<i>Livro Cist. 1788</i>	Três ministros ou três diáconos
N	<i>Sarmiento 1794</i>	Diáconos (Texto, Turbas, Cristo)

Estes dados são claros na prescrição da ordem diaconal para o canto da Paixão, embora haja autores a falar em alternativa aos diáconos. Justificava-se, todavia, a participação de cantores não diáconos em certos tipos de Paixão polifónica, cuja execução exigia mais cantores.

<sup>137</sup> Cruz a. 1743, p. 19.

<sup>138</sup> Sarmiento 1794, pp. 46-47, *passim*.



### 3.3.3 - Estilo de música

#### 3.3.3.1 – Monodia-polifonia

Trata-se de saber que melodia deve ser utilizada para o canto da Paixão segundo a legislação litúrgica. A opção por um modelo, quase nunca está em causa, a não ser nos tratadistas setecentistas, em que se percebe um compromisso com o estilo romano, aparentemente por condicionalismos históricos. Fora disso, não parece haver dúvidas sobre o modelo melódico a adoptar: uma vez que outros livros litúrgicos complementares da época, tais como passionários e tratados teóricos, são unânimes na utilização de um único modelo de cantochão.

A opção pela polifonia, como elemento alternativo ou integrante, é mais um facto do que uma norma, uma vez que dependia sempre das capacidades criativas e de execução de um determinado centro religioso, e raramente um livro cerimonial se escrevia a pensar apenas numa comunidade eclesial. Nesse sentido, a alternativa monodia/polifonia ficará esclarecida sobretudo na terceira parte deste trabalho. Não obstante, e para se completar um quadro de informação normativa, segundo as fontes consultadas, pode-se desde já dizer que o *Caeremoniale Episcoporum*, ao falar do canto da Paixão, pensa simultaneamente no Canto Gregoriano e na polifonia:

*«Cantores vero ab hac Dominica Passionis usque ad Gloria in excelsis Deo Sabbati sancti, excepto hymno angelico feria quinta in Coena Domini, utantur cantu Gregoriano vel figurato polyphono.»*<sup>139</sup>

Sabendo que a versão gregoriana divulgada por Giovanni Guidetti<sup>140</sup> corresponde ao modelo seguido na corte papal, é aparentemente este modelo que o

---

<sup>139</sup> «Desde este Domingo da Paixão até ao canto do Gloria no Sábado Santo, e com excepção do hino angélico na quinta feira da Ceia do Senhor, os cantores podem utilizar o canto gregoriano ou o figurado polifónico». (*Caeremoniale* 1906, p. 177).

<sup>140</sup> *Cantus ecclesiasticus passionis*, Roma, 1586. Giovanni Guidetti (1530-1592) foi discípulo de Palestrina, sendo cantor e cantochanista na capela papal desde 1575. A sua obra principal é o seu *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae et aliarum cathedralium* (Roma, 1582). As suas edições de cantochão, as mais importantes a seguir a Trento, respeitaram a tradição mas apresentam uma notação ritmicamente diferenciada. No caso da Paixão, parece clara a adaptação do velho modelo dos Franciscanos italianos (século XIV), que será substituída, na edição vaticana de 1917, pelo modelo centro-europeu proveniente do século XIV. Cf Fischer 1980, p. 277.

Ritual oficial parece contemplar. Em Portugal, contudo, segundo se verá mais adiante, observa-se uma tradição decididamente original, pese embora a existência na Biblioteca Nacional de uma cópia manuscrita e autenticada do modelo melódico vaticano de 1565.<sup>141</sup>

O *Ceremonial dos Monges Negros* sanciona a intervenção do coro nos *Bradados* das Turbas:

«A Payxão se cantarã como he costume, dizendo o Religioso da parte do Euangelho o texto do Euangelista, o do meyo os ditos de Christo: o da parte da Epistola os ditos das pessoas singulares como he de S. Pedro, da Ancilla, de Pilatos, etc. os ditos das turbas dirão os musicos do Choro; porem faltando estes, o mesmo Religioso dos Bradados os dirã todos.»<sup>142</sup>

Por sua vez, D. Leonardo de S. José, no *Economicon Sacro* (1693), insiste no sentido tradicional, justificando a prática polifónica dos Ditos de Cristo:

«... seguiremos o que entre nós se uza na Payxão, a qual costumaõ cantar tres Conigos nossos, de vezes mais sonoras, porque dizem alguns versos em canto figurado a tres vezes em alguas clausulas no discurso da Payxão [...]»<sup>143</sup>

Do mesmo modo, Fr. Manuel da Conceição (1730), explica a intervenção do coro para o canto das Turbas como um costume português – «só he permitido, e tolerado pela mesma Igreja dizerem se no Coro com Musica alguns especiaes ditos das Turbas, como sempre foy estylo neste Reyno, o que em outros muitos se não costuma» – justificando o canto de órgão tanto no Texto (Cronista) como nos Ditos de Cristo e dando um bom apontamento para a interpretação técnica do canto da Paixão:

---

<sup>141</sup> Trata-se do Cod. 5693 da Biblioteca Nacional, cuja nota final, pela sua especial importância, aqui se transcreve: «Certifico eu Fr. Damião Vaz procurador da ordem DAuis nesta corte Romana que as duas paixões conteudas nas uinte e noue folhas destes quadernos forão tresladadas do proprio liuro da Capella do Papa N.S. o qual liuro he escrito de mão em pergaminho por João Roche escritor da Capella de S. Santidade. ano de 1565. E no dito liuro não estão escritas as paixões de 3ª e 4ª feira porque na Capella de S. Santidade se não cantão, mais que ao domingo e 6ª fª. [frases rasuradas] Certifico assim irem na uerdade tresladadas as ditas paixões. em Roma a 15 de dezembro de 1594. Fr. Damião Vaz»

<sup>142</sup> *Ceremonial* 1647, p. 145.

<sup>143</sup> *São José* 1693, p. 515.

«Tendo o coro acabado de cantar o Tracto, ou parte delle (que não he preciso se diga todo) principiará o Euangelista, que canta o Texto no seu tom natural absolutamente só: Passio Domini nostri Jesu Christi, &c. com muita pausa, e o mesmo se observará em todos os pontos, como se aponta no Manual da Provincia, e no mais processo irá continuando com velocidade, mas de tal sorte que os Catholicos entendaõ, ou percebaõ as palavras. O Sacerdote, que faz a pessoa de Christo, cantará em tom muy devoto, e brando com bastante espaço, finalizando e quebrando a voz para baixo tres pontos do Texto, e dizendo todos os ditos, que tiverem este sinal + o qual significa a voz de Christo. O Texto cantará em todas as clausulas onde houver a letra C. que significa Chronista. O Bradado, levantando sempre a voz huma quinta acima do Texto, cantará com muita galla, dando os pontos, que estaõ nos Passionarios em todas as partes que achar a letra S. a qual significa Synagoga; e finalmente todos em boa consonancia deste modo, e com as mãos ante pectus continuaraõ sempre até ao fim no mesmo tom, de tal maneira que se edifiquem os Catholicos, e seja muito do agrado de Deos a Paixão de seu Unigenito Filho, representada por taes Ministros...»<sup>144</sup>

Fr. Clemente da Cruz (a. 1743) também menciona a Paixão a vozes, a canto de órgão, embora sem especificar.<sup>145</sup>

Fr. Veríssimo dos Mártires (1755), em plena época da afirmação do italianismo musical em Portugal, recomenda em concreto a versão gregoriana de Guidetti:

«[...] se cantará more romano, assim como ensina Joaõ Guideto no seu Directorium Chori, confirmado por Clemente VIII, que he conforme o que hoje vemos nas principaes Igrejas desta Corte (ainda que em outras se não querem tirar do costume, que talvez por ser mais florido o modo de cantarem a dita Paixão, deixão o certo, por seguirem os erros).»<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Conceição 1730, pp.336-338.

<sup>145</sup> Cruz a. 1743, p. 19.

<sup>146</sup> Mártires 1755, p. 55.

O mesmo autor supera seguidamente o escrúpulo inicial e admite a possibilidade de o Texto, a saber o Cronista, ser cantado a três e quatro vozes<sup>147</sup>, o que explica a prática em Portugal do Texto da Paixão, ainda no século XVIII.

Quadro n.º 23 - Estilo de música segundo as fontes

	FONTE	ESTILO DE MÚSICA
A	<i>Ordinario 1579</i>	Monofonia ou polifonia
B	<i>Ceremonial 1647</i>	Como o costume.
C	<i>Macedo 1668</i>	-
D	<i>Conversão 1675</i>	Monofonia e alguns ditos em figurado
E	<i>São José 1693</i>	O costume e Ditos de Cristo a 3
F	<i>Conceição 1730</i>	Polifonia no Texto, Turbas e Cristo.
G	<i>Anjos 1734</i>	Polifonia no Texto e Turbas
H	<i>Abreu 1738</i>	-
I	<i>Cruz a.1743</i>	Monofonia tradicional e polifonia
J	<i>Rosário 1743</i>	-?
K	<i>Mártires 1755</i>	<i>more romano</i> e costume polifónico
L	<i>São Luiz 1780</i>	-
M	<i>Livro Cist.1788</i>	-
N	<i>Sarmento 1794</i>	-

Em resumo, fala-se de cantochão, conforme o costume, mas refere-se expressamente a polifonia, até ao pormenor de polifonia a três, conforme se terá praticado em várias comunidades.

### 3.3.3.2 – Separação Paixão-Evangelho

Parece óbvio que o canto da Paixão deveria constituir, sem mais, o canto do Evangelho do Dia de Ramos, ou dos restantes dias da Paixão. Não é precisamente assim: a separação entre o canto da Paixão e o canto do Evangelho do dia é muito clara, do ponto de vista ritual e mesmo musical. Este facto, que adiante se documenta, leva a pensar que o relato íntegro da Paixão era considerado uma adenda histórica a uma leitura ritual convencional. Não é fácil explicar este fenómeno, uma vez que, como foi dito, a leitura da Paixão no Tríduo Sacro é um dado pelo

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 57.

menos desde o século IV. É possível que, depois de alguns séculos de pureza inicial, tendo aparecido o fenómeno dos tropos com a dramatização de peças litúrgicas, o interesse crescente dado ao canto da Paixão durante a Semana Santa tenha surgido aos olhos dos legisladores litúrgicos como alheio ao rigor ritualista. Nesse caso a separação do relato da Paixão da perícopa final, que, embora chamada «o resto da Paixão» pelo *Caeremoniale Episcoporum*, passou a ser executada com música completamente diferente, terá resolvido a pretensa confusão formal. O facto é que todos os tratados, a começar pelo mesmo *Caeremoniale Episcoporum*, falam de uma diferenciação muito clara: a Paixão propriamente dita, executada por três cantores, e a sua parte final, o «Evangelho», entoada só por um diácono no tom solene tradicional do Evangelho. O Cerimonial dos Bispos diz mesmo que os cantores da Paixão se devem retirar para que o Diácono do Evangelho, *i.e.*, o ministro que na Missa solene fazia esse papel, assuma o seu papel habitual, neste caso de leitor/cantor do Evangelho:

*«Cantores, qui Passionem cantaverunt, [...] discedunt.*

*19. Tunc Diaconus Evangelii, deposita planeta, et accepta altera complicata super humerum sinistrum, portant librum ad altare, dicit genuflexus Munda cor meum, etc., reassumit librum, et vadit cum Subdiacono, et duobus acolythis sine luminibus, et sine incensu, et nulla petita benedictione, cantat reliquum Passionis in tono Evangelii. Quo finito, Diaconus cum aliis, qui secum erunt, factis debitis reverentiis, revertuntur ad loca sua.»<sup>148</sup>*

No que respeita a legislação litúrgica portuguesa, Fr. Veríssimo dos Mártires (1755), é muito claro na separação entre a Paixão e o Evangelho:

*«Acabada a Paixão [...] o Diacono ao mesmo tempo irá á Credencia depor a Planeta, tomará a estola larga, e o livro dos Euangelhos [...] e acompanhado de todos os que costumaõ acompanhar o*

---

<sup>148</sup> «Os cantores que cantaram a Paixão, feitas as devidas vénias, retiram-se.» (*Caeremoniale* 1906, pp. 194-195).

19. Então o Diácono do Evangelho, tirada a planeta e com outra dobrada sobre o ombro esquerdo, coloca o livro no altar, diz de joelhos o Purifica-me o coração, etc, volta a pegar no livro, com o Subdiácono e dois acólitos sem ciriais, sem incenso e sem pedir a bênção, e canta o resto da Paixão no tom do Evangelho. No fim, o Diácono, juntamente com os que o acompanharam, feitas as vénias respectivas, retiram-se para os seus lugares. (*Caeremoniale* 1906, pp. 194-195).

Diacono nas Missas Solemnes, irá para a parte onde se ha de cantar o restante da Paixão [...]; antes que cante o Evangelho, o incensará de more, e sem se benzer começará a cantar: Altera autem die, etc em tom costumado dos mais Euangelhos [...].<sup>149</sup>

De maneira semelhante os restantes tratadistas até aqui apresentados. A separação da Paixão e Evangelho já se conhece no século XII<sup>150</sup> e permanecerá no Missal Romano até à reforma litúrgica da Semana Santa, por Pio XII, em 1955.

### 3.3.3.3 – Ênfase de certas frases

As fontes de legislação litúrgica em análise são praticamente unânimes na enfatização de uma frase do canto a Paixão: a que declara a morte do Senhor: «*Jesus autem iterum clamans voce magna, emisit spiritum*» ou «*Et inclinato capite, tradidit spiritum*»,<sup>151</sup> conforme se trate das Paixões de Mt ou Jo, mas aplicando o mesmo princípio às expressões paralelas dos restantes evangelistas. Nesse momento faz-se uma pausa, todos ajoelham, rezam em silêncio um *Pater Noster* e, ao sinal do Evangelista, levantam-se, prosseguindo normalmente o canto da Paixão. Segundo Righetti, este rito já se fazia em França no século XIII e foi adoptado em Roma nos finais do século XIV.<sup>152</sup> Martène acrescenta que S. Luís, rei dos Francos, impôs em França o costume, que tinha visto em alguns mosteiros, de todos se ajoelharem e rezarem um pouco, depois das palavras *inclinato capite emisit spiritum*, após o que também os Dominicanos e Cistercienses adoptaram o mesmo costume.<sup>153</sup>

O mesmo autor pontualiza que as palavras «*Eli, Eli Lamma sabachtani*» eram cantadas com uma entoação mais suave:

*«In Missali Albiensi ista Passionis verba Eli Eli Lamma sabacthani cum suavi vocis modulatione cantanda praescribitur. Ad verba quae Christi mortem annunciant prostrationem ad terram*

<sup>149</sup> *Mártires* 1755, p. 57.

<sup>150</sup> Cf. mais adiante os Evangelários medievais portugueses, nomeadamente: P-Ln cod. 3681, ff. 54-54v, e P-Pm S+ 76, ff. 75v, 88 e 96v.

<sup>151</sup> «E Jesus, emitindo um grito, entregou o espírito» ou «E inclinando a cabeça, entregou o espírito», conforme se trate de Mt ou Jo.

<sup>152</sup> *Righetti* 1969, p. 194.

<sup>153</sup> *Martène* 1737, col. 206.

*praescribunt ordinarium Rotomagense, & Narbonense atque Missale Tolosanum, cunctis interim orationem dominicam recitantibus.*<sup>154</sup>

105

O especial relevo musical conferido a estes passos do relato da Paixão, enfatizando o discurso musical em causa, corresponde ao interesse que certas frases mereceram a compositores e liturgistas ao longo do tempo, também na tradição portuguesa.

### 3.3.4 - Ritos especiais

São de ordem secundária alguns ritos que acompanham o canto da Paixão: a maneira como entram, quando entram e saem os cantores, as cerimónias e gestos que devem fazer, os paramentos que devem vestir, as posturas corporais que devem assumir, etc. A esse respeito são bastante unânimes as normas dos tratadistas.

Na Igreja de Milão, às palavras da morte de Cristo desnudavam-se os altares e apagavam-se as velas.<sup>155</sup>

Quando o Diácono lê na Paixão de S. João as palavras *partiti sunt vestimenta mea* [repartiram as minhas vestes], dois Diáconos tiram as toalhas do altar, a imitar ladrões.<sup>156</sup>

Chama a atenção o clima de austeridade que envolve o canto da Paixão, com a supressão do que era normal na proclamação solene do Evangelho: a absolvição, o incenso, os círios e a própria saudação inicial. Tudo isto era explicado, dentro de uma concepção simbólica da liturgia, como a resposta eclesial ao ambiente de luto que a Paixão deveria suscitar nos fiéis.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> «No Missal de Albi, prescreve-se que estas palavras do Senhor *Eli Eli Lamma sabacthani* se cantem com uma suave entoação. Nas palavras que anunciam a morte de Cristo o Ordinário Rotomagense e Narbonense e o Missal de Tolosa prescrevem uma prostração por terra, devendo todos recitar no entretanto a oração do Senhor». (Martène 1737, col. 206).

<sup>155</sup> *Ibid.*, col. 360.

<sup>156</sup> *Ibid.*, col. 372.

<sup>157</sup> Como exemplo de literatura específica, leiam-se os capítulos «Ilustrações históricas, e reflexões moraes sobre os Mysterios, e Ceremonias do Domingo de Ramos» e «Ilustrações históricas, e reflexões mysticas sobre a semana santa em commum, e sobre algumas particularidades dos dias de Segunda, Terça, e Quarta feira.» (Sarmiento 1794, pp. 48-50 e 51-54, respectivamente).

Quadro n.º 24 - Quadro sinóptico e percentual dos ritos que enquadram o canto da Paixão em Portugal, segundo as fontes estudadas

106

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	%
<b>LOCAL</b>															
Altar portátil	*				*		*					*			28,5
Púlpitos laterais				*		*	*								21,4
Loc./ Evangelho								*						*	14
Altar-mor		*		*		*			*						28,5
Loc. conveniente			*						*		*				21,4
<b>CANTORES</b>															
Um	*		*	*	*						*			*	42,8
Três	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	78,5
Três ou seis							*								7
Mais de três						*			*		*				21,4
Sete												*			7
Coro		*													7
<b>CATEGORIA</b>															
Diaconos			*	*				*					*	*	35,7
Diác. ou outros	*	*			*				*		*				35,7
Ministros / Missa		*											*		14
Diác. + Coro						*	*					*			21,4
<b>ESTILO</b>															
Cantochão	*			*		*	*								28,5
Polifonia	*			*		*	*		*		*				42,8
Cantoch. + Polif.a 3					*										7
Tom romano											*				7
Tradic. português		*			*				*						21,4
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	%



II PARTE  
O MODELO MONOFÓNICO  
DA PAIXÃO EM PORTUGAL

CAPÍTULO 4  
FORMA MUSICAL DA PAIXÃO - A VARIANTE PORTUGUESA

De acordo com o estado actual da investigação, constata-se que o canto litúrgico da Paixão, mantendo embora uma estética comum explicada funcionalmente, é diversificado através da geografia católica romana, com variantes melódicas dependentes das comunidades eclesiais.<sup>158</sup>

4.1 - O canto da Paixão: origens

A génese do canto da Paixão confunde-se com o relato litúrgico do drama da condenação e morte do Senhor. Sabe-se que a liturgia primitiva dos cristãos, pelo menos no seu aspecto formal, se baseava radicalmente na liturgia da sinagoga,<sup>159</sup> em que a Escritura era proclamada através de uma *cantilação*.<sup>160</sup> Entre os Judeus

---

<sup>158</sup> «Ces variantes d'ailleurs abondent; chaque diocèse a les siennes; on dirait que les chantes avaient libre carrière, et se laissaient aller à leurs charismes! Plus on descend le cours des siècles, plus les cadences se surchargent de notes. Il faut bien reconnaître que tous les essais de «correction» des vieux textes ne sont pas d'une inspiration très heureuse, et ne manifestent pas toujours un goût très sûr parmi les gens d'église.» (Gajard 1921, p. 23).

<sup>159</sup> «The Christian rite and its chant are rooted in the Jewish liturgy» (Apel 1990, p. 34, especialmente a nota 1, onde se citam estudos importantes sobre a matéria).

<sup>160</sup> Cf opinião de J. Parisot sobre a dependência do canto da sinagoga por parte do canto latino, *apud* Leclercq 1948, col. 345-346.

era sagrada a tradição de cantar, e não ler simplesmente, a *lectio continua* da Escritura: a leitura sem canto chegou a ser considerada sacrilégio.<sup>161</sup> Esta prática musical passou naturalmente para o culto cristão e, mais que um simples meio acústico,<sup>162</sup> pretendia relevar simbolicamente a Palavra divina conferindo-lhe o respeito e a autoridade que lhe corresponde. As leituras litúrgicas, dentro da Missa ou do Ofício das Horas, eram feitas através das leis do *accentus*, embora com particularidades que as diferenciavam conforme a sua função e importância: Epístola, Evangelho, Profecias, Lamentações, *lectio brevis*, etc.

É importante desde já esclarecer que as expressões «ler» e «cantar» aplicadas às leituras na celebração litúrgica são praticamente a mesma coisa, como se pode deduzir dos escritos dos Santos Padres.<sup>163</sup>

Na literatura litúrgica é frequente o esvaziamento semântico dos termos «ler» e «cantar» em favor de um conteúdo claramente unívoco só explicável por uma identificação remota da mesma função litúrgica. Para além de testemunhos documentais da Idade Média, é frequente verificar nos próprios passionários o termo «ler» ou «cantar» aplicado na mesma circunstância, neste caso, e com as mesmas palavras, no canto específico da parte de Evangelho com que termina a Paixão: «*Quid sequitur legitur in tono Evangelii*»;<sup>164</sup> «*Hic [...] cantatur in tono Evangelii*».<sup>165</sup> A ambivalência semântica do verbo «*legere*» é clara, uma vez que, no mesmo passionário manuscrito P-Cug MM 223, e nas rubricas correspondentes ao mesmo passo e ao mesmo assunto, em Mt e Mc se escreve «*cantatur in tono Evangelii*» e em Lc e Jo, «*legitur in tono Evangelii*».<sup>166</sup>

É igualmente esclarecedor o discurso de livros teóricos da época. É o caso de um cerimonial português do século XVII, cujas expressões pertinentes são aqui

<sup>161</sup> «To recite scripture without chant was considered a minor sacrilege, according to Talmudic saying [...]» (Werner 1980, p. 623).

<sup>162</sup> Willi Apel (1990, p. 203) considera que, nas leituras, como nos salmos «the music has no independent significance and value, but only serves as a means of obtaining a distinct and clearly audible pronounciation of the words, so that they will resound into the farthest corners of the church.»

<sup>163</sup> «Les Pères latins désignent couramment les solistes par le nom de lector.» (Leclercq 1948, col. 352).

<sup>164</sup> «O que vem a seguir lê-se no tom do Evangelho». P-Cug MM 69, p. 115.

<sup>165</sup> «Aqui... canta-se no tom do evangelho». P-Cug MM. 223, f. 27v.

<sup>166</sup> «Canta-se no tom do Evangelho», *ibid.*, ff. 27v e 52v, para Mt e Mc; «lê-se no tom do Evangelho», *ibid.*, ff. 79v e 99v para Lc e Jo respectivamente.

sublinhadas: «No ler das Lições cantadas, & na lição da Bíblia pode hauer varias entoações, das quaes huas se chamarão altas, outras bayxas; pode tambem hauer interrogações, suspensas, & pauzas perfeytas [...]».<sup>167</sup>

Poder-se-ia, finalmente, questionar o termo «lição» (=leitura) para denotar uma composição cantada, mas o seu uso justifica-se pelo intuito de a caracterizar musicalmente como uma rubrica musical diferente dos salmos, hinos, etc., e essencialmente dependente da versão literária.<sup>168</sup>

Tratando-se da leitura litúrgica, aqueles termos implicam o canto em tom de lição – a *cantilação* – em que o texto sagrado era recitado sobre uma só nota com variantes cadenciais dependentes da sintaxe.<sup>169</sup>

Relacionadas com o canto, assumem especial importância as *litterae significativae* dos textos litúrgicos da Paixão, já antes apresentadas.<sup>170</sup> É verdade que ninguém sabe ao certo nem a correspondência exacta das palavras que lhes deram origem, nem a sua definição interválica ou mensural. Todavia há uma certeza: essas letras indicavam uma variante expressiva e musical na leitura/canto da Paixão, como se pode verificar já em tratadistas do século XIII.<sup>171</sup> Essas letras, também conhecidas por «letras romanianas»,<sup>172</sup> indicavam uma fórmula de execução musical mais ou menos definida.

As letras são diversificadas<sup>173</sup> e o seu significado não é fácil de definir. No *Ordo* do Missal Antigo de Sarum,<sup>174</sup> aparecem as letras **A**, **B** e **M** (voce **alta**, **bassa**, **media**),

<sup>167</sup> *Ceremonial* 1647, p. 325.

<sup>168</sup> «On les appelle leçons pour indiquer qu'elles ne doivent pas être chantées, ni modulées à la façon des psaumes ou des hymnes, mais seulement en faisant une inflexion sur la dernière syllabe de chaque phrase [...]» (D'Ortigue 1971, col. 741-742).

<sup>169</sup> «All these tones are essentially monotone recitations sung at a certain pitch called tenor (in medieval books also tuba, in characterizing reference to its loudness, like that of a trumpet) and with downward inflections at the various points of punctuation, as indicated in the text by a comma, colon, semicolon, interrogation mark, or period (Apel 1990, p. 204).

<sup>170</sup> Vd. cap. 2, 2.3

<sup>171</sup> Schmidt 1956, II, p. 682.

<sup>172</sup> O cronista de Saint Gall, Ekkharde IV, atribui a sua aplicação original a um tal Romanus (+ c.790). Cf. Bannister 1969, p. XXIII.

<sup>173</sup> Para uma informação das letras utilizadas nas perícopas da Paixão dos manuscritos litúrgicos medievais, cf. Bannister 1969, pp. 190-194; Chailley 1984, pp. 427-431, e Baroffio 1986, pp. 24-29. Sobre as letras utilizadas em alguns dos manuscritos medievais portugueses, cf. *infra*, 4.2.

<sup>174</sup> «Ordo VII. Ex antiquo missali insignis Ecclesiae Sarisberiensis», *apud* Martène 1737, col. 215-217.

com a explicação rigorosa do que elas significam: **A** para os personagens solistas, **B** para as palavras de Cristo e **M** para o texto correspondente ao Evangelista:

110

*«Et est notandum quod Passio triplici voce debet cantari aut pronunciari: scilicet voce alta, bassa & media: quia omnia quae in Passione continentur; aut verba sunt Judaeorum vel discipulorum, aut verba sunt Christi, aut Evangelistae narrantis. Quare scire debes quod ubi A. litteram invenies verba esse Judaeorum vel discipulorum, quae alta voce sunt proferenda. Ubi vero B. invenies verba sunt Christi quae bassa voce sunt pronuntianda. Ubi vero M. invenies verba sunt Evangelistae, quae mediocri voce sunt legenda aut cantanda. Et haec omnia in aliis Passionibus observa. [...] Evangelia vero in fine omnium Passionum, etiam in die Parasceves, alta voce legatur, more duplicis festi. Omnes autem Passiones supradicto modo legantur secundum usum Sarisberiensem; sed in die Parasceves non dicitur Dominus vobiscum; et sine titulo incipiatur evangelium Altera autem die quae est, etc.»<sup>175</sup>*

O uso de letras sobre textos litúrgicos não foi exclusivo do canto da Paixão.<sup>176</sup> Parece tratar-se de mais uma técnica mnemónica que, relacionada ou não com os neumas primitivos, permitia ao cantor uma execução mais adequada ao estilo pretendido. No século X, Notker Balbulus explica o significado de cada uma das letras do alfabeto:

---

<sup>175</sup> «E é preciso notar que a Paixão deve cantar-se ou pronunciar-se de três maneiras: com a voz alta, baixa e média: pois todas as palavras da Paixão são: ou dos Judeus e discípulos, ou de Cristo ou do Evangelista que narra. Deves saber, portanto, que onde vires a letra A são palavras dos Judeus ou dos discípulos, que se devem proferir em voz alta. Mas onde encontrares um B. são palavras de Cristo, que devem pronunciar-se em voz baixa. E onde encontrares a letra M. são palavras do Evangelista, que devem ler-se ou cantar-se com voz moderada. E observa tudo isto também nas outras paixões. [...] Os Evangelhos, porém, leiam-se em voz alta, como nas festas dúplices, no fim de todas as Paixões, mesmo na Sexta-Feira Santa. E todas as Paixões sejam lidas da maneira sobredita segundo o uso sarisburiense; mas na Sexta-Feira Santa não se diz O Senhor esteja convosco e o Evangelho E no dia seguinte que é, etc seja inciado sem prómio.» (Martène 1737, col. 216-217).

<sup>176</sup> De uma forma mais genérica, e referindo-se especialmente aos sistemas de notação de Saint Gall, Metz e Chartres, G. Suñol (1935, pp. 131-140) expõe abundantemente o valor das letras distinguindo «letras rítmicas» e «letras melódicas. Antes dele, H. M. Bannister (1969, pp. XXIII-XXV) falava de «letras melódicas, rítmicas e modificantes», fazendo remontar o seu uso às primeiras codificações neumáticas.

«*Quid singulae litterae in superscriptione significant cantilenaе,  
prout potui iuxta tuam petitionem explanare curavi.*

A. *Ut altius elevetur, admonet.*

[...]

C. *Ut cito, vel celeriter dicatur, certificat.*

D. *Ut deprimatur, demonstrat.*

E. *Ut equaliter sonetur, eloquitur.*

F. *Ut cum fragore seu frendore feriatur, flagitat.*

[...]

L. *Levare laetatur.*

M. *Mediocriter, melodiam, moderari, mendicando, memorat.*

[...]

P. *Pressionem, vel prensionem praedicat.*

[...]

S. *Susum vel sursum scandere, sibilat.*

T. *Trabere vel tenere debere, testatur»<sup>177</sup>*

A origem destas letras prende-se com um certo tipo de notação, em que letras ou siglas tinham uma simples função auxiliar, orientando o cantor para um determinado nível melódico, ou para uma interpretação ritmicamente diferenciada. Assim a letra *a* seria a inicial de *altius* (= mais alto) e recordaria ao cantor que devia levantar mais a voz. A consoante *t* derivaria de *tenere* (= reter), levando o cantor a cantar com mais pausa. A propósito deste *t*, o seu *cursus* paleográfico levará facilmente a substituí-lo por uma simples cruz (+),<sup>178</sup> sendo esta, por via de regra, e não mais o *t*, o símbolo futuro da introdução dos ditos de Cristo. A ressalva a esta regra reside no facto de alguns manuscritos apresentarem igualmente a cruz nas últimas palavras do narrador que antecedem o discurso de Cristo<sup>179</sup>, com a intenção clara de introduzir a *cantilação* mais pausada das palavras de Cristo, que deveria ser inicial-

<sup>177</sup> «Acerca do significado das letras colocadas sobre o texto, em resposta à tua questão, eis o que me foi possível indagar: A. Indica subida a mais alto. [...] C. afirma que se deve dizer depressa, ou rapidamente. D. Indica abaixamento. E. Refere som igual. F. Exige que se bata com força ou raiva. [...] L. Gosta de levantar. M. lembra que a melodia se deve moderar. [...] P. Denota pressão ou prisão. [...] S. sugere subida ao alto. T. Indica que se deve arrastar ou segurar.» (Notkerus Balbulus, «De Musica» (sec. X) – Notker Lamberto fratri salutem» *apud Gerbert* 1990, I, pp. 95-96)

<sup>178</sup> A transição do *t* para + é sugerida pelo *cursus* da mesma letra carolina ou mesmo gótica já no século XII. Cf. Santos 1994, quadro I-10.

<sup>179</sup> Caso do Alc. 167.

mente uma simples letra, o *t*, o que confirma, mais uma vez, a semiologia inicial da mesma letra, depois transformada em cruz. Como resíduo da aproximação da cruz à letra *t* refira-se a estreita ligação, e o aproveitamento artístico da mesma, na gravura com a Cruz do Calvário que convencionalmente antecede o início do Cânon da Missa, cuja primeira letra é exactamente o *T* de *Te igitur*.

Estas letras, utilizadas como elemento de notação mesmo depois da descoberta dos neumas, permitiram aos copistas medievais delimitar com alguma exactidão os níveis da execução musical da Paixão. Esses níveis, denotados pelas três letras em causa, correspondem ao texto do Evangelista/Narrador, aos ditos de Cristo e aos ditos dos restantes personagens solistas (Judas, Pedro, Criada, etc) ou colectivos (Judeus, membros dos tribunais, etc).<sup>180</sup>

Apesar de tudo, e como é natural na qualidade dos *scriptoria* e ainda na variedade das tradições locais, não foi unânime a utilização das letras para significarem aqueles níveis de execução musical, dependendo a sua escolha em última instância da tradição local ou mesmo da vontade do respectivo copista. O seu estudo tem merecido a melhor atenção por parte de investigadores no âmbito deste tema mas também no âmbito da simples notação, embora não seja fácil definir sempre com precisão o seu alcance conceptual, devido sobretudo ao pluralismo semiótico.<sup>181</sup>

No que se refere a uma escrita completa da música da Paixão, a mais antiga aparece num Evangeliário de Reims no século XII, sob a forma de uma rara notação alfabética (vd. ANEXO A, 1), mas já no século XIII e XIV aparece em Espanha e França uma escrita em notação quadrada.<sup>182</sup>

Dentro do cantochão, a música da Paixão inscreve-se no estilo do *accentus* que corresponde a uma *cantilação* do texto litúrgico, normalmente proclamado por um cantor solista (celebrante, ministro ou leitor), e o seu processo concentra-se sobre a nota recitante de um modo gregoriano – por isso chamada nota

<sup>180</sup> É curioso notar que, para além de uma grande liberdade de atribuir LS aos textos da Paixão, um dos passionários impressos portugueses do século XVI, o de Fr. Estêvão, emprega um S para os personagens solistas, que não o Cristo, e dois SS para as frases dos personagens colectivos ou turbas.

<sup>181</sup> Cf. Baroffio 1986, pp. 24-29; Chailley 1984, pp. 427-431; Corbin 1965, p. 13.

<sup>182</sup> Fischer 1980, p. 277.

*repercussa* (repercutida), *tuba* ou simplesmente *tenor* –, eventualmente precedida de uma *intonatio* e acrescida de *terminationes* dependentes da pontuação gramatical, das cesuras ou finais de frases. Sendo este o sistema das «lições», a originalidade do *cantus passionis* reside no uso de vários *tenores*. Por outras palavras, em todo o canto da Paixão há uma eventual entoação, uma nota «repercutida», sobre a qual se recitam a maior parte das palavras, e diversas cláusulas adequadas à pontuação do texto: final de frase, ponto de interrogação, etc. Este esboço de esquema formal, comum às formas do género salmódico gregoriano – mas também assimilado por algumas do género monológico – é aqui alargado a três níveis diferentes, cada um dos quais assume, à sua maneira, aqueles elementos formais (*intonatio*, *repercussa* e *terminatio*). Por outras palavras, o canto da Paixão, necessariamente longo e variado, reúne na sua forma o *accentus* das leituras e dos salmos e processa-se através de um recitativo tripartido por três tenores, ou cordas recitantes, correspondentes intencionalmente a outros tantos papéis dramáticos. Estes foram desde muito cedo identificados pelas referidas «letras significativas» que, depois de alguma liberdade de aplicação durante a Idade Média, como atrás se constatou, viriam cristalizar-se nos signos +, C e S, os quais, por convenção generalizada a partir do Renascimento, passaram a denotar **Cristo**, **Cronista** e **Sinagoga**.

A semântica destas letras foi naturalmente vaga e plural através dos tempos e das regiões. Na realidade todas as variantes tradicionais do canto da Paixão andam à volta da definição das notas-tenor, desempenhando papel secundário o processo concreto da ornamentação do *accentus*, bem como a enfatização de palavras ou frases.

Assim, na notação alfabética de Corbie e Reims (loc. cit.) aparecem como repercussas as notas **a** - **D/F** - **d**, correspondentes aos trechos assinalados pelas letras **C** - **+** - **S**, a saber, **Cronista**, **Cristo** e **Sinagoga**, nesta ordem seriados no decorrer deste estudo, o qual significa que o cantor do texto do Cronista recitava sobre a nota Lá<sup>2</sup>, o cantor dos ditos de Cristo utilizava a corda recitativa de Ré<sup>2</sup> ou Fá<sup>2</sup> e o cantor das partes dos personagens tinha a sua nota *repercussa* sobre o Ré<sup>3</sup>.

Por sua vez, nas primeiras notações quadradas francesas (séc. XIII e XIV) encontram-se as notas-tenor  $Sol^2-Fá^2/Ré^2-Dó^3$  e também  $Lá^2-Fá^2-Ré^3$  e ainda  $Lá^2-Fá^2/Mi^2-Dó^3$ .<sup>183</sup>

Quadro n.º 25 - Notas-tenor em manuscritos franceses

	Corbie/Reims	Outros		
	(séc. XII)	(séc. XIII e XIV)		
C [Cronista]	$Lá^2$	$Sol^2$	$Lá^2$	$Lá^2$
+ [Cristo]	$Ré^2/Fá^2$	$Fá^2/Ré^2$	$Fá^2$	$Fá^2/Mi^2$
S [Sinagoga]	$Ré^3$	$Dó^3$	$Ré^3$	$Dó^3$

Em Espanha já se conhece notação no século XI, segundo González-Valle, e, a partir de manuscritos aragoneses, pode-se falar de uma tradição musical local desde o século XIII, embora os documentos mais antigos referentes a Castela remontem ao último terço do século XV.<sup>184</sup> São hoje conhecidos modelos melódicos com os seguintes tenores:  $Fá^2-Fá^2-Lá^2$  (Barcelona, séc. XIII?),  $Dó^3-Lá^2/Dó^3-Mi^3$  (Gerona, séc. XIV),  $Lá^2-Dó^3-Mi^3$  (Gerona, séc. XV),  $Sol^2-Mib^2/Dó^2-Dó^3$  (Toledo, séc. XV e XVI) e  $Lá^2-Fá^2-Ré^2-Ré^3$  (El Escorial, séc. XVI).<sup>185</sup>

Quadro n.º 26 - Notas-tenor em fontes espanholas

	Barcelona (séc. XIII?)	Gerona (séc. XIV-XV)	Toledo (séc. XV-XVI)	El Escorial (séc. XVI)
C [Cronista]	$Fá^2$	$Dó^3-Lá^2$	$Sol^2$	$Lá^2$
+ [Cristo]	$Fá^2$	$Lá^3-Dó^3-Dó^3$	$Mib^2-Dó^2$	$Fá^2-Ré^2$
S [Sinagoga]	$Lá^2$	$Mi^3 - Mi^3$	$Dó^3$	$Ré^3$

A completar este breve apontamento sobre os modelos melódicos estrangeiros, interessa referir que a tradição romana, igual à dos Franciscanos italianos do século XIV, fixada em 1586 por Giovanni Guidetti, era constituída pelos tenores  $Dó^3-Sol^2-Fá^3$  até ao princípio do século XX, vindo a ser alterado, na edição típica vaticana de 1917 – sob a influência da reforma de Solesmes – com base

<sup>183</sup> Cf *ibid.*

<sup>184</sup> González-Valle 1974, p. 6.

<sup>185</sup> *Ibid.* pp. 10 e 21.



na tradição alemã do século XIV constante dos tenores Dó<sup>3</sup>-Fá<sup>2</sup>-Fá<sup>3</sup>. Na tradição romana parece estar subjacente uma característica melodia modal cultivada na Europa central nos finais da Idade Média.<sup>186</sup>

Quadro n.º 27 - Notas-tenor nas versões vaticanas

	G.Guidetti -Roma (1586)	Roma (1917)
C [Cronista]	Dó <sup>3</sup>	Dó <sup>3</sup>
+ [Cristo]	Sol <sup>2</sup>	Fá <sup>2</sup>
S [Sinagoga]	Fá <sup>3</sup>	Fá <sup>3</sup>

Em resumo, os dados iniciais do processamento do canto da Paixão em algumas fontes europeias permitem constituir o quadro n.º 28.

Quadro n.º 28 - Notas-tenor em algumas fontes europeias

FONTES:	NOTAS TENOR:
	C + S
Corbie, Reims (not. alfab.)	Lá <sup>2</sup> Ré <sup>2</sup> /Fá <sup>2</sup> Ré <sup>3</sup>
França (not. quadrada)	Sol <sup>2</sup> Fá <sup>2</sup> /Ré <sup>2</sup> Dó <sup>3</sup> e Lá <sup>2</sup> Fá <sup>2</sup> Ré <sup>3</sup>
Espanha (Barcelona)	Fá <sup>2</sup> Fá <sup>2</sup> Lá <sup>2</sup>
Espanha (Gerona)	Dó <sup>3</sup> /Lá <sup>2</sup> Lá <sup>2</sup> /Dó <sup>3</sup> Mi <sup>3</sup>
Espanha (Toledo)	Sol <sup>2</sup> Mib <sup>2</sup> Dó <sup>3</sup>
Espanha (El Escorial)	Lá <sup>2</sup> Fá <sup>2</sup> /Ré <sup>2</sup> Dó <sup>3</sup> /Ré.
Roma (G. Guidetti, 1586)	Dó <sup>3</sup> Sol <sup>2</sup> Fá <sup>3</sup>
Roma (Ed. Vatic., 1917)	Dó <sup>3</sup> Fá <sup>2</sup> Fá <sup>3</sup>

#### 4.2 - Música da Paixão em documentos medievais

Não se conhece em Portugal qualquer fonte litúrgica com a notação completa do canto da Paixão antes do século XVI, concretamente antes do passionário de Diogo Fernandes Formoso, impresso em 1543. Todavia, nesse mesmo século, a imprensa portuguesa produziu nada menos que três obras da mesma espécie, as quais se declaram, directa ou indirectamente, dependentes de uma versão

<sup>186</sup> Cf. Stäblein 1949, col. 890.

praticada na Capela Real portuguesa. Uma primeira abordagem comparativa dos três passionários quinhentistas impressos revela que os mesmos transmitem um *accentus* substancialmente igual entre si e diferente do verificado em obras congêneres da Espanha e do resto da Europa. A julgar pelos dados colhidos até agora, e após o cotejo com a documentação possível, esta versão aparece como uma eventual originalidade musical praticada em Portugal – em Alcobça pelo menos desde o século XV e na Capela Real desde a primeira metade do século XVI – e mantida de uma forma geral em todo o país até ao momento de ser substituída pela tradição papal, no tempo de D. João V.

Esta provável originalidade afirma-se pelo facto de não se encontrar este modelo melódico – consubstanciado em apenas duas repercussas identificadores do *tonus passionis* – em qualquer dos exemplares conhecidos de além-fronteiras. Efectivamente, no que respeita à Península Ibérica, nem a dissertação doutoral de José-Vicente González Valle,<sup>187</sup> embora circunscrita às províncias de Aragão e Castela, nem os estudos hispânicos de Theodor Göllner<sup>188</sup> ou Kurt von Fischer<sup>189</sup> apresentam qualquer modelo melódico igual ao da Capela Real portuguesa. Em âmbito geográfico mais alargado, como se pode concluir dos estudos de Bruno Stäblein<sup>190</sup>, do mesmo Kurt von Fischer<sup>191</sup> e de Bonifacio Baroffio-Cristina Antonelli,<sup>192</sup> a conclusão é a mesma: entre os numerosos modelos europeus documentados por estes especialistas, não aparece qualquer *tonus* igual ou semelhante ao modelo tradicional português, constante de apenas duas notas tenor: Fá<sup>2</sup> para C e + e Dó<sup>3</sup> para S.

<sup>187</sup> González Valle 1974.

<sup>188</sup> Göllner 1975, pp. 46-71. O autor, todavia, conhece e analisa o modelo musical do *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo, pp. 52-53, colocando-o até em quadro comparativo com cinco outros modelos hispânicos, pp. 54-57. Conhece também o P-Cug MM 56, através do artigo de Fischer, mas não se refere à sua especificidade como modelo de cantochão, pp. 68-69, fixando-se apenas na sua dimensão polifónica.

<sup>189</sup> Fischer 1962, pp. 180-185.

<sup>190</sup> «Die einstimmige lateinische Passion» in Blume 1949, vol X, col. 887-898. Nas col. 891-894 o autor apresenta o esquema melódico de 18 fontes, desde o século XIII ao XVII.

<sup>191</sup> Fischer 1980.

<sup>192</sup> Baroffio 1986. Cf. especialmente a p. 19, onde o autor apresenta uma lista de 15 modelos, entre os quais um atribuído a Lisboa, com um âmbito melódico que não foi possível confirmar na preparação deste trabalho.

Referindo-se ao MM 56 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cujo modelo monofónico é substancialmente igual ao dos impressos portugueses de quinhentos, Kurt von Fischer reconhece nele alguma especificidade<sup>193</sup> mas apenas como modelo musical que estabelece uma síntese entre o sistema leccional na música da Paixão.

A abordagem cuidadosa destes problemas, a realizar mais adiante, pressupõe o estudo dos antecedentes desta eventual originalidade portuguesa. Infelizmente, não apareceu até hoje qualquer documento que testemunhasse com toda a segurança uma tradição medieval portuguesa naquele campo da música litúrgica, nem muito menos a origem pontual da sua prática. Restam apenas fragmentos ou indícios que, devidamente interpretados, podem testemunhar a mesma tradição.

Os fragmentos e códices com música do canto da Paixão, cujas particularidades documentais vão ser aqui sumariamente referidas, juntamente com as informações prestadas intencionalmente pelos autores dos primeiros passionários impressos, permitem advogar uma linha tradicional que preparou o caminho dos passionários portugueses do século XVI e XVII.

Trata-se de evangeliários e missais ou de simples fragmentos, quase sempre danificados pelo mau uso, datáveis desde o século XII ao XV. Em todos eles sobressai a presença das *litterae significativae* – os signos que identificam os executantes ou a maneira de executar o canto da Paixão, aqui apresentadas pela ordem de Narrador, Cristo e Sinagoga<sup>194</sup> – e alguns contêm notação neumática, como se pode ver esquematicamente, no Quadro nº 29.

---

<sup>193</sup> «Damit stellen die Coimbra-Passionen ein wohl spezifisch iberisches Bindeglied zwischen den Passionsvertonungen des 16. und 17. Jahrhunderts dar» («Esta maneira, as Paixões de Coimbra representam um elo especificamente ibérico entre as composições musicais da Paixão dos séculos XVI e XVII.»). Fischer 1962, p. 185. O autor fica muito curto e não descobre a verdadeira especificidade dos *tenores* portugueses face aos espanhóis.

<sup>194</sup> Não é unânime a ordem da apresentação sistemáticas destas letras: a opção adoptada neste estudo coincide com a de Solange Corbin e Bruno Stäblein (*op. cit.*) e segue a lógica da entrada dos cantores na Paixão de Mt.

Quadro n.º 29 - Indicações musicais em fontes portuguesas

118

FONTE	DATA	LIT. SIGN.	NOTAÇÃO
Missal de Mateus 1975	séc. XII	c - + - l	- não
Evangelário - Ln cod. 3681	séc. XII	c - p - l	- sim, parcial
Evangelário de Stª Cruz - Pm S+ 76	séc. XII-XIII	c - + - l	- sim, parcial
Evangelário de S. Vicente - Ln Il. 143	séc. XII-XIII	a - t - d (Mt, Jo) c - não - + - s (Mc)	
Missal/Breviário de Stª Cruz - Pm S+ 62	séc. XII-XIII	c - p - l	- não
Evangelário - BRp Ms 50 fragmento	séc. XII-XIII	c - s	- não
Missal - BRp Ms 53 fragmento	séc. XII-XIII		- sim, parcial
Missal - BRp Ms 107 fragmento	séc. XII-XIII	c - s	- sim, parcial
Missal - BRp Ms 108 fragmento	séc. XII-XIII	c - s	- sim, parcial
Evangelário de Alcobaça - Ln Alc. 167	séc. XIII	c - + - l	- sim, parcial
Evangelário - Lan CF nº 24	séc. XIV?	c - + - l	- sim, parcial
Passionário - Cua Frag. 8-1-27	séc. XV	c - + - s	- sim, parcial

Resumindo, nos manuscritos medievais portugueses que foi possível consultar, aparecem as seguintes *litterae significativae* a introduzirem o discurso de cada personagem da Paixão:

- c, a (> *celeriter, altius*) para o Narrador;
- t, +, p (> *tenere, pressio* ou *plane*) para o papel de Cristo;
- l, d, s (> *levare, dulciter, sursum*) para o papel dos restantes personagens.

Nesta mesma perspectiva, o Quadro n.º 30 oferece uma definição mais concreta de cada uma das fontes consideradas.

Quadro n.º 30 - As *litterae significativae* dos códices portugueses

FONTE	LIT. SIGN.	SIGNIFICADO
Missal de Mateus 1975, pp. 261, 292)	c - + - l	<i>celeriter - tenere - levare</i> (depressa - reter - levantar [a voz])
Evangelário - Ln cod. 3681, ff. 48-73	c - p - l	<i>celeriter - plane - levare</i> (depressa - calmo - levantar)
Evangelário de Stª Cruz - Pm S+ 76, ff. 66-76; 80-88v; 88v-97; 98-104v.	c - + - l	<i>celeriter - tenere - levare</i> (depressa - reter - levantar [a voz])

Evangelário de S. Vicente - Ln Ms Il. 143	a - t - d (Mt, Jo)	<i>altius - tenete - dulce</i> (alto - reter - doce)
	c - + - s (Mc)	<i>cito - tenere - sursum</i> (depressa - reter - acima)
Missal/Breviário de Stª Cruz - Pm S+ 62, ff. 308v-312; 312v-314v; 314v-316v; 316vss.	c - p - l	<i>celeriter - pressio - leniter</i> (depressa - arrastado - suave)
Evangelário - BRp Ms 50 fragmento	c - s	<i>cito - sursum</i> (depressa - acima)
Missal - BRp Ms 53 fragmento		
Missal - BRp Ms 107 fragmento	c - s	<i>cito - sursum</i> (depressa - acima)
Missal - BRp Ms 108 fragmento	c - s	<i>cito - sursum</i> (depressa - acima)
Evangelário de Alcobaça - Ln Alc. 167, ff. 49ss; 60v ss; 68ss; 76ss.	c - + - l	<i>cito - trabe - leva</i> (depressa - arrasta - levanta)
Evangelário - Lan CF nº 24, ff. 41v ss; 50v ss; 57ss; 64v ss.	c - + - l	<i>celeriter - trabe - leva</i> (depressa - arrastado - levantado)
passionário - Cua Frag. 8 - 1- 27	c - + s	<i>cito - tene - sursum</i> (depressa - mantém - acima)

Alguns destes evangelários apresentam notação musical em partes da Paixão. Esta notação parcial, mais que indício deficitário, é elemento documental positivo. Na verdade, não era possível que um evangelário, um livro específico com as perícopas evangélicas para todos os dias do ano, contivesse a notação musical completa do relato das Paixões. A extensão destas e a importância crescente do tema da Paixão na vida religiosa tardo-medieval e renascentista, justificando a sua escrita com notação musical, fizeram conceber um novo livro litúrgico: o «passionário». Curiosamente, este retoma o nome de outro livro litúrgico, de raízes mais remotas e caído em desuso quando do aparecimento do Martirologio, que continha os relatos da vida e martírio dos santos.

A presença de pequenos trechos de notação em evangelários medievais, como acontece nos portugueses aqui contemplados, acusa obviamente o interesse particular das passagens evangélicas assinaladas com a notação. Se aparece música apenas naquelas frases, isso explica-se pela ênfase nelas colocada, com o intuito

evidente de as fazer sobressair da cantilação geral da Paixão. O restante texto seria cantado de uma forma convencional, com regras óbvias para a execução do *accentus*, transmitidas oralmente, ao princípio, e mais tarde incluídas em manuais de coro, mesmo depois de aparecerem os passionários impressos.<sup>195</sup>

De uma perspectiva documental, vale a pena apresentar com mais pormenor algumas das principais fontes medievais e tardo-medievais contempladas neste trabalho, chamando a atenção para os traços de carácter musicológico.

**Evangelário da Biblioteca Nacional (P-Ln cod. 3681)<sup>196</sup>**

- P-Ln Cod. 3681
- Evangelário.
- Data: 1170.
- Copista: Diácono Gonçalo, na Península Ibérica.
- Códice em pergaminho, 183 fólhos, com falta de vários, mutilado.
- Fólio: 180x280 mm. Notação aquitana portuguesa em plena perícopa da Paixão.
- Letra gótica do século XII, com iniciais iluminadas a várias cores.
- Contém: perícopas evangélicas para o Temporal e o Santoral.

No cód. 3681 da Biblioteca Nacional encontram-se passagens notadas em plena narração textual da Paixão.

Na perícopa de Mt (ff. 47v-54v), a notação foi colocada em três passos, de uma forma premeditada: a grafia literária foi escrita em caracteres reduzidos de modo a receberem superiormente notação neumática correspondente a cada sílaba do texto. Os passos em causa são os seguintes:

f. 49v	<i>Surgite eamus</i>
f. 53v	<i>Hely, Hely...</i>
f. 54-54v	<i>Altera autem die...</i>

A notação respectiva, situando-se na espécie conhecida por notação aquitana portuguesa, é escrita em torno a uma linha que só uma vez é desenhada, sendo posteriormente apenas traçada a seco. (Vd reprodução em ANEXO A, 2)

<sup>195</sup> É o caso de manuais específicos, como os de Fr. João de Pádua, Manuel Nunes da Silva, e outros que adiante se indicarão.

<sup>196</sup> Cf: **Pereira 1981**.

Quanto à Paixão de Mc (ff. 56v-61v), aparecem as mesmas letras significativas, o mesmo tipo de notação em «*Heloi, Heloi, lama sabactani Quod est interpretatum Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me*» (f. 61v), com um traço melódico muito próximo do apresentado em Mt; lamentavelmente falta o fólio com o final da Paixão não se sabendo se haveria ou não mais notação.

Na Paixão de Lc (ff. 62-67v) aparece notação neumática sobre as palavras isoladas «*et seniores*» (f. 64) e, já na parte final, «*baec videntes Et ecce vir nomine Joseph*» e «*quisquam positus fuerat*» (f. 67v).

A Paixão de Jo (ff. 68v-73v) começa em fólio mutilado e apresenta notação neumática em «*transfixerunt. Post hoc autem rogavit*» e também em «*monumentum*» (f. 73v). A importância desta notação, tecnicamente semelhante à que aparece no Evangelário de Santa Cruz de Coimbra (*infra*, P-Pm S+ 76), reside sobretudo no facto de testemunhar a ênfase dada às palavras de Cristo na cruz. Dá-se importância à diferenciação melódica entre o corpo da Paixão e a parte final da mesma que se devia cantar «em tom de Evangelho». Mas o interesse musical cresce com o aparecimento de mais trechos com notação musical de forma não sistemática, e em palavras ou expressões inesperadas, para o qual não se vê uma explicação satisfatória, a não ser a intenção de enfatizar palavras ou frases dentro do *accentus* convencional da Paixão. Estaríamos aqui já numa orientação precisa para a retórica, ou *oratio*, musical de que fala Schmidt e Fischer, que caracterizará o canto da Paixão em Portugal.<sup>197</sup>

#### Evangelário de Santa Cruz (P-Pm S+ 76)<sup>198</sup>

- P-Pm S+ 76
- [Evangelário]
- Data: Séculos XII-XIII.
- Códice em pergaminho, encadernação posterior, 226 ff.
- Fólio: 150x245 mm, mancha de 095x175 mm.
- Letra gótica do século XII.
- Notação aquitana portuguesa em breves passos da Paixão: Mt, f. 75v; Mc, f. 88; Lc, f. 97; Jo, f. 104.

<sup>197</sup> Cf. Fischer 1962.

<sup>198</sup> Cf. Madahil 1926; Miranda 1996, pp. 61-63.

O Evangeliário de Santa Cruz (Pm S+ 76) apresenta a Paixão de Mt a fólhos 66-76. No f. 75v, aparece notação sobre *Maria sedentes contra sepulchrum* com a curiosidade de ser uma escrita intencional, uma vez que o formato do texto é diminuído para que lhe possa ser sobre-escrita a notação sobre linha a ponta seca. Ao começar a perícopa *Altera autem die*, a notação, ainda sobre a mesma linha, sobe ao intervalo aproximado de uma quinta. O passo com notação é breve, apenas o suficiente para definir a linha melódica conclusiva do corpo da Paixão e o início da parte que se diz em tom de Evangelho. O mesmo esquema repete-se, com notação sensivelmente igual, nas restantes perícopas de Mc, a ff. 88-88; Lc, a ff. 88v.97 e Jo, a ff. 98-104v, e nos passos respectivos do final da Paixão. Este tipo de execução é precisamente aquele que corresponde à separação formal das duas partes do canto da Paixão – o relato completo da Paixão e Morte de Cristo e a perícopa final que se diz «em tom de Evangelho» –, que estará vigente, embora com outras fórmulas melódicas, em todos os passionários modernos até aos nossos dias.<sup>199</sup>

Mais que o conteúdo melódico destas frases melódicas, a importância deste documento reside precisamente na comprovação de uma antiga prática de canto diferenciada entre o corpo do relato da Paixão e a parte que se devia executar com o tom do Evangelho. (Vd ANEXO A, 3)

#### Fragmento de Braga (P-BRp fragm. 53)<sup>200</sup>

- P-BRp fragm. 53
- [Missal]
- Datação: século XII-XIII.
- Bifólio, 4 páginas.
- Página: 240x340.
- Formatação: página inteira.
- Escrita: carolina-gótica, com iniciais a vermelho, não decoradas.
- Notação musical: pontos aquitanos sem linha ou com linha a ponta seca.
- É considerada a p. 1 do bifólio, pertencente ao mesmo códice do fragm. 107, com:
  - A – final da Paixão de Mt;
  - B – Ofertório (notado), secreta, Comunhão (notada) e pós-comunhão do Domingo de Ramos;
  - C – Início da missa da Segunda-Feira maior, com intróito (notado) e orações iniciais.

<sup>199</sup> Cf *Cantus* 1921, pp. 22, 40, 57 e 73.

<sup>200</sup> Cf *Barbosa* 1989, pp. 133.153 (com a descrição codicológica do fragmento, embora sem aludir ao canto da Paixão).



O fragmento nº 53 corresponde à perícopa da Paixão do Domingo de Ramos, sendo a continuação do nº 107, como se verá. Na parte final da Paixão de Mt, aparece uma notação diferenciada: alguns pontos sobre as palavras «*sedentes contra sepulchrum*», e outra espécie de pontos sobre todo o trecho final «*Altera autem die...*», que se devia cantar no tom do Evangelho. (Vd. ANEXO A, 4)

---

A [...] *sedentes contra sepulchrum*.

B *Altera antem die...*

---

Tanto uns como outros foram escritos *in campo aperto* por cima do texto original como aditamento suplementar. No que respeita à notação, os pontos que acompanham o final da Paixão propriamente dita (A), constituindo uma espécie de cláusula final, são mais antigos. Os restantes, correspondentes à parte do Evangelho (B), escritos por outra mão, são mais tardios. O tipo de notação parece próximo da notação aquitano-portuguesa. A importância deste fragmento, mais que na definição de um modelo melódico – impossível de verificar pela exiguidade de elementos – reside no testemunho de uma separação musical das duas secções que formalizaram o canto da Paixão de Cristo desde a Idade Média aos nossos dias.

#### Fragmento de Braga (P-BRp fragm. 107)<sup>201</sup>

- P-BRp fragm. 107
- [Missal]
- Datação: século XII-XIII.
- Bifólio: 4 páginas.
- Página: 250x310.
- Formatação: página inteira.
- Escrita carolina-gótica, com *litterae significativae*, com iniciais a vermelho não decoradas.
- Notação musical: aquitano-portuguesa, sem linha, a vermelho por cima do texto normal.
- Página em estudo: Paixão de Mt, com a morte de Jesus e notação sobreposta ao texto, correspondente à página 4 do bifólio anterior ao considerado no fragm. 53.

---

<sup>201</sup> Cf. Barbosa 1989, pp. 136.155 (com a descrição codicológica do fragmento).

O fragmento 107 contém igualmente um trecho da Paixão de Mt, demonstrando ser a página prévia à descrita no acima citado nº 53. A notação musical aparece na sequência do episódio da cruz: [*clamavit Jesus*] *voce magna dicens. Heli, heli, lamma sabactani hoc est deus meus deus meus ut quid dereliquisti me*. A notação é neumática de estilo aquitano-português e diversifica-se com o carácter do texto: silábica para o Cronista, ornamentada para as palavras de Cristo. A sua utilização parece responder ao interesse em salientar musicalmente as palavras do abandono de Cristo na cruz, à semelhança do que se verá em tantas outras versões da Paixão através dos tempos. (Vd. ANEXO A, 5)

Fragmento de Braga (P-BRp fragm. 108)<sup>202</sup>

- P-BRp Fragm. 108
- [Missal]
- Datação: século XII-XIII
- Bifólio: 4 páginas.
- Página, 205x300 mm.
- Formatação: página inteira.
- Escrita: letra carolina-gótica, com iniciais a vermelho e *litterae significativae* (c [t] s), também em vermelho
- Notação musical: pontos a vermelho por cima do texto.
- Página em estudo: parte do Paixão de Mc (15, 16-36), correspondendo à página 4 do bifólio, que poderá ser a sequência do Fragm. nº 53.

O Fragmento 108, cuja página em estudo contém o trecho da Paixão de Mc, apresenta alguns pontos notacionais apenas sobre as palavras [*exclamavit*] *Jesus voce magna dicens* que antecedem as do abandono de Cristo na Cruz, isto é: *Heloy, Heloy*... Correspondem aos que apareceram no passo paralelo de Mt, o que leva a concluir que a notação ausente das palavras seguintes, muito mais importantes segundo a tradição, seria exactamente a mesma.

<sup>202</sup> Cf. Barbosa 1989, pp. 137.155 (com a descrição codicológica do fragmento).

- P-Ln Alc. 167
- [Evangelário].
- «*Evangelia quae leguntur per annum secundum ritum Cisterciensem*»
- Datação: século XIII, a. 1232.
- Códice em pergaminho, 187 ff.
- Fólio: 200x300 mm, escrita proto-gótica por um monge Egídio, com iniciais iluminadas a cores.
- Contém: as perícopas evangélicas para o Temporal e o Santoral, e algumas adendas de festas posteriores.
- Notação quadrada: séc. XIII, *Benedictio cerei*, ff. 82-86; século XV, episódios vários de Mt, ff. 86v-87.

Como evangelário, as perícopas correspondentes aos dias litúrgicos da Paixão aparecem no local apropriado:

- Mt, ff. 49-58, com as *litterae significativae* c - + - l;
- Mc, ff. 60v-68, com as mesmas letras;
- Lc, ff. 68-75, com as *litterae significativae* c - + - s;
- Jo, ff. 76-83, com as mesmas letras de Mt e Mc. Como pormenor de interesse, refira-se que as letras são repetidas no início de cada frase, mesmo dentro do discurso de cada cantor. Por sua vez no final da frase de c, imediatamente antes das falas de Cristo, já aparece a +, como que antecipando a execução contida, característica do discurso de Cristo, o que, aliás, não acontece apenas neste códice.

Nos f. 82-86 aparece a *Benedictio cerei*, o pregão pascal *Exultet*, em notação do século XIII, pauta de quatro linhas a vermelho, clave de Dó<sup>3</sup> e figuração quadrada preta formada exclusivamente de longas e breves.

O códice terminava originalmente no f. 184, onde aparece o colofon: «*Obsecro vos qui hec legeritis, ut Egidii peccatoris memineritis*». A partir de aí, e como sucedia frequentemente em tais obras, temos os seguintes aditamentos:

---

<sup>203</sup> Cf. *Inventário* 1930, t. II, p. 136; Pereira 1981; Amos 1989, pp. 34-35.

f. 184v	Evangelho do Corpo de Deus
f. 185	Cont. + Evangelho de S. António de Pádua
f. 185v	Dois evangelhos de defuntos
f. 186	Continuação
f. 186v	Palimpsesto com restos de notação
f. 187	Ditos vários de MT em notação
f. 187v	Evangelho notado do Corpo de Deus

O Evangelho do Corpo de Deus, no f. 184v-185, continuado pelo Evangelho de Santo António, pelo facto de se encontrar após o cólofon, *i.e.*, em apêndice, indica que o códice foi escrito antes da canonização deste santo, 1232, e antes da instituição universal da festa litúrgica do Corpo de Deus, 1264. Nos ff. 185v-186 aparecem duas perícopas para o Evangelho das missas de defuntos, que continuarão no f. 186v.

Ora é nos ff. 186v-187 que reside o maior contributo do Alc. 167 para o presente estudo. O f. 186v é um palimpsesto onde, para além de uma perícopa de Evangelho escrita em página raspada, aparecem restos, que não foi possível eliminar, da página original. Esses restos de suporte original permitem ainda ler fragmentos minúsculos de texto notado que condizem com o conteúdo do fólio seguinte, este sem qualquer raspagem e com a sequência da notação quadrada de quatro passos da Paixão de S. Mateus. Segue o texto completo dos referidos passos da Paixão, inclusive o texto que foi eliminado no palimpsesto:

- 
- A *[f.186v] «...[Ut quid perditio haec?] potu[it] enim istud u[en]undari multo [f.187] et dari pauperibus. Sciens autem ihesus: ait illis. Quid molesti estis huic mulieri? Opus bonum operata est in me. Nam semper pauperes habetis uobiscum: me autem non semper habebitis. [-]*
- 
- B *Et continuo gallus cantauit. Et recordatus est petrus verbi ihesu quod dixerat: priusquam gallus cantet, ter me negabis. Et egressus foras fleuit amare. [-]*
- 
- C *Et circa horam nonam clamauit ihesus voce magna dicens. He[ly]: ely: lamasababani? hoc est. Deus meus: deus meus: ut quid dereliquisti me? [-]*
- 
- D *Erat autem ibi maria magdalene et altera maria: sedentes contra sepulcrum.»*
- 

Esta notação está escrita em pautas de 5 linhas, o que corresponde aparentemente a uma época posterior ao Alcobacense em causa, sendo portanto uma

adenda, provavelmente do século XV. (Vd. ANEXO A, 6) Considerando com mais atenção este texto notado, verifica-se que se trata, afinal, dos trechos correspondentes a quatro episódios da Paixão, a saber:

127

- A – a cena de Maria Madalena lavando os pés de Jesus na casa de Simão,
- B – a cena da negação e arrependimento de Pedro,
- C – as últimas palavras de Cristo na Cruz e
- D – as palavras finais da Paixão propriamente dita.

É importante salientar o significado destes passos no contexto global da Paixão. Pelo seu carácter adicional tardio, dentro de um códice do século XIII, e pela sequência, no mesmo, dos quatro episódios, parece claro que o seu texto foi notado de maneira a servir de alternativa à entoação normal e convencional do canto da Paixão. Este facto, por sua vez, permite descobrir a intenção de salientar musicalmente, não já versos ou ditos isolados – como será prática frequente em Portugal – mas episódios ou trechos completos – o que constitui maior originalidade. Não se sabe se o palimpsesto não ocultou mais texto musicado da Paixão. Mas, desde já, resulta claro que o Evangeliário alcobacense assume a intenção de salientar de uma forma especial os episódios de Maria Madalena, do arrependimento de Pedro, do abandono na cruz e ainda o Evangelho conclusivo da Paixão.

Dentro da novidade de trechos relevados musicalmente, pode perceber-se uma especial ênfase melódica nas palavras-chave dos mesmos, como: em **A**, *Mulieri e bonum*; em **B**, *cantet e egressus foras* – chamando a atenção a acentuada expressão melódica no papel do narrador; em **C**, *magna dicens: Heli, Heli e Deus meus, Deus meus*.

Depois, e mais importante, esta página notada do Alc. 167 apresenta um modelo melódico essencialmente igual àquele que será consagrado nos passionários impressos do século XVI e XVII e na maioria dos manuscritos da época de criação portuguesa. Pode-se concluir, por conseguinte, que o tom da Paixão portuguesa, mais tarde consagrado por aqueles passionários, já se praticava em Alcobça, pelo menos desde o século XV, data provável daquela escrita. Fica,

assim, igualmente confirmada no plano documental a declaração, tanto de Fernandes Formoso como de Manuel Cardoso, segundo a qual ambos se basearam em fontes mais antigas para a edição dos seus passionários.

Fragmento de Coimbra (P-Cua IV-2-E 8-1-27)<sup>204</sup>

- P-Cua IV-2-E 8-1-27
- [passionário]
- Datação: século XV (finais)
- Bifólio. 4 páginas, 280x530 mm, a servir de capa a «Livro de medicina deste Hospital», com aquela cota.
- Página: 7 pautas de 5 linhas.
- Notação quadrada, clave de Fá na terceira linha.
- Escrita gótica humanista, com iniciais de todos os parágrafos ligeiramente ornamentadas.
- Contém parte da Paixão de Mt (Mt 26, 66-70; 27, 11-15) inteiramente notada

Mais significativo, no que respeita a notação, é o fragmento do Arquivo da Universidade de Coimbra, proveniente do Hospital Real da mesma cidade. Trata-se de um pergaminho resgatado das capas de um volume: um bifólio de um passionário manuscrito com uma datação provável de finais século XV. Este bifólio fazia parte de um caderno com pelo menos outro bifólio que continha o texto que falta entre a face B e C deste fragmento. Contém o seguinte trecho da Paixão segundo S. Mateus: Mt 26, 66-70 e 27, 11-15. Ora o texto original seria: Mt 26, 66-75; 27, 1-15. Donde resulta que os versículos em falta, a saber: Mt 26, 71-75; 27,1-10, seriam matéria para mais um bifólio, pelo menos.

A	p. 1 Mt 26, 66-68	<i>[At illi respon]dentes dixerunt, S Reus est mortis, C Tunc expuerunt in faciem eius et c[ol]apbis eum ceciderunt, Alii autem palmas in faciem eius dederunt, dicentes, S Prophetiza no[bis] Cbriste quis est qui te per]</i>
B	p. 2 - Mt 26, 68-70	<i>cussit. C Petrus vero sedeb[at] foris in atrio. Et accessit ad eum una ancilla, dicens. S Et tu cum iesu nazareno eras. C At ille negavit coram omnibus, dicens. S Nescio quid dicis...]</i>
C	p. 3 - Mt 27,11-13	<i>[Et interrogavit] eum preses dicens. [S] Tu es rex judeorum: C Dixit illi iesus. + Tu dicis. C Et cum accusaretur a principibus sacerdotum et senioribus, nihil respondit. Tunc dixit illi pi[l]latus: S Non audis quanta]</i>
D	p. 4 - Mt 27, 13-15	<i>adversum dicunt testimonia, C Et non respondit ei ad ullum verbum, ita ut admiraretur preses vehementer. Per diem autem solemnem, consueverat preses dimittere po[pulo] unum vincitum]</i>

<sup>204</sup> Cf. González-Valle 1974, pp. 21, 62-75; Capelo 1992.

A sequência textual apresentada corresponde ao conteúdo real das duas faces do pergaminho, mas é evidente que a ordem lógica é a correspondente às letras A B C D, como se vê pela sequência textual indicada, na qual se nota a ausência de outro bifólio. O mais interessante neste fragmento, e o que lhe confere uma importância notável, é a presença de uma notação completa para o canto da Paixão, uma notação quadrada em pauta de 5 linhas, com diferenciação muito clara entre figuras breves, longas e longas com ponto. É o primeiro documento encontrado até hoje em arquivos portugueses que testemunha a existência de um passionário com a notação completa, o que, por sua vez, confirma a existência de várias outras fontes que alimentariam o rito da Paixão cantada, antes dos passionários impressos seguidamente referidos. Vd. (ANEXO A, 7).

Definitivo para este estudo é a constatação de que os três tenores, ou cordas de recitação correspondentes aos três executantes – C, + e S –, não correspondem ao modelo dos passionários impressos em Portugal e, por conseguinte, ao modelo da tradição portuguesa: são Sol<sup>2</sup> para o Texto, Mib<sup>2</sup>(?) para o Cristo e Dó<sup>3</sup> para o Bradado. A dúvida na definição da *repercussa* do Cristo prende-se simplesmente ao facto de o fragmento não apresentar a totalidade de uma frase de Cristo, deixando-nos supor apenas uma nota-tenor sobre as notas enunciadas acima. Para quem tinha encontrado, no decurso deste trabalho, apenas modelos de canto de Paixão sobre a mesmas cordas de recitação de F<sup>á2</sup>-F<sup>á2</sup>-Dó<sup>3</sup>, a descoberta deste fragmento foi pelo menos surpreendente: trata-se de um dos raros documentos portugueses, no âmbito da investigação efectuada, que se distanciam claramente de uma linha até então considerada uniforme. Compulsadas fontes de referência estrangeiras, não foi difícil verificar que tal modelo de canto de Paixão encontra um paralelo no passionário espanhol impresso em Alcalá de Henares em 1516, por ordem do Cardeal Cisneros.

Efectivamente no conhecido passionário toledano as notas correspondentes aos tenores dos cantores da Paixão são Sol<sup>2</sup>, Mib<sup>2</sup>-Dó<sup>2</sup> e Dó<sup>3</sup>.<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Madrid, Biblioteca Nacional M 279: «Iussu Francisci Ximénez de Cisneros... impressum in egregia Academia Complutense in officinis Arnaldi Guillelmi Brocarij. anno millesimo quingentesimo decimo sexto, nonas Julij» Cf. González-Valle 1974, p. 26, com facsímile na p. 29.

Estes factos, e a ser bem fundamentada a opinião do Instituto de Paleografia da Universidade de Coimbra,<sup>206</sup> permitem tirar uma primeira conclusão: em Portugal conhecia-se uma versão do canto da Paixão igual, ou muito próxima, da consagrada pela edição de Cisneros (1516) antes de esta ter aparecido, o que significa que antes da impressão existiam cópias manuscritas com aquele modelo monofónico da Paixão. Embora sem qualquer base documental, não parece dever rejeitar-se a hipótese de a edição toledana responder a uma tradição moçárabe alargada<sup>207</sup>, de que o fragmento de Coimbra também seria testemunho. Por outro lado, e em relação com a já apregoada tradição portuguesa, o facto de este fragmento apresentar um tom de Paixão divergente do tradicionalmente praticado na Capela Real pode explicar-se ainda por ter sido praticado fora daquela tradição real, como modelo paralelo, ou simplesmente por ser um exemplar completamente estranho à prática litúrgica vigente em território português e ter aparecido no Hospital Real de Coimbra por mera casualidade. Sabe-se, com efeito, da existência de pergaminhos musicais importados de França com o fim de servirem de capa a livros notariais, uma opinião muito divulgada em Coimbra e apoiada, segundo parece, na autoridade de Avelino de Jesus da Costa.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> A julgar pela leitura dos alunos (Capelo 1992) de Paleografia da Universidade de Coimbra, orientados pelo então Assistente da Cadeira, Dr. Saul Gomes, que dataram este fragmento, embora com indicação aproximada, do século XV, teríamos em Coimbra um documento de uma tradição anterior ao modelo consagrado pela edição de Cisneros.

<sup>207</sup> É a opinião de González-Valle, *op. cit.*, p. 58, o qual considera um Ms existente na Biblioteca do Cabido da Catedral de Toledo como base da primeira impressão toledana. Cf., também, Göllner 1975, p. 48.

<sup>208</sup> Costa 1992, p. 60.



## CAPÍTULO 5

### OS PASSIONÁRIOS PORTUGUESES DOS SÉCULOS XVI E XVII

Como já se referiu, a imprensa portuguesa do século XVI produziu três passionários da autoria de Diogo Fernandes Formoso, Manuel Cardoso e Fr. Estêvão de Cristo. Já no século seguinte, foi dado à estampa, agora em França, um novo passionário português assinado por Fr. Manuel Pousão.

Uma relação de dependência, directa ou indirectamente declarada nos impressos quinhentistas, estabelece entre todos eles uma unidade que é preciso salientar. Estes passionários assumem a tradição da Capela Real e, simultaneamente, a linha paradigmática do canto da Paixão em território português na sequência das grandes reformas litúrgicas do século XVI.

Tendo-se definido «passionário» como um livro litúrgico com o texto e a notação musical da Paixão (cf. *supra*, Introdução), verifica-se que a importância documental destes livros ultrapassa o tema específico do canto da Paixão. Na realidade, para além de um conteúdo fundamental idêntico – o canto da Paixão e das Lamentações –, eles apresentam ainda outras composições nem sempre relacionadas exclusivamente com o reportório da Semana Santa. É outra abordagem possível destes livros que, obviamente, não cabe no âmbito deste trabalho.

A apresentação de cada um dos passionários portugueses dos séculos XVI e XVII, impressos e manuscritos, é aqui precedida de uma breve ficha documental do exemplar em causa.

## 5.1 - Os passionários impressos

### 5.1.1 - Diogo Fernandes Formoso (c.1510 - ?) - *Passionarium* (1543)<sup>209</sup>

- P-Ln Res. 851 A
- [Iacobvs Fernandvs Formosus, *Passionarium secundum ritum capelle regis Lusitaniæ*... - Lisboa: Luís Rodrigues, 1543]
- 250x355 mm, [1 falta], [3], 52, 67 fol. - Assin. A(10), B-F(8), G(2), aa-bb(8), cc-dd(6), ee-hh(8), ii(7). Erros de foliação.
- Encadernação da época (?) em capas de pasta de cartão revestida de pele com frisos geométricos a seco. Capas e folhas perfuradas por insectos. Restaurado.
- Página: 8 pautas de 5 linhas a vermelho.
- Notação quadrada tradicional.
- Inicial P, de «*Passio*», iluminada; inicial I de «*In illo tempore*», simples; todas iguais nas 4 Paixões.
- Contém:
  - *Gloria, laus... Attolite portas...*
  - Paixão de Mt, ff. 1-15v
  - Paixão de Mc, ff.16-28
  - Paixão de Lc, ff. 28v-42
  - Paixão de Jo, ff. 42v-52
  - Lamentações e Lições do Tríduo Pascal, ff. 1-23v
  - *Exultet*, ff. 23v-28
  - Hinos do ofício diurno e nocturno de todo o ano, ff. 29-67v
- Outros exemplares: P-EVp Livros do séc. XVI nº 4.427
- Ref. bibl.: Anselmo 1926, 1036; Alegria 1977, 25-26; Mazza 1944-1945, 29; Vasconcellos 1870, I, 98; Vieira 1900, I, 410.

Conforme se pode ler no cólofon do livro, o autor do primeiro passionário impresso em Portugal foi capelão de D. João III e também Mestre-Escola da Sé de Lisboa. Assinando o seu livro como Iacobus Fernandus Formosus, é conhecido pelo menos de três maneiras: João, Jacob e Diogo Fernandes Formoso. Sabendo que a diversidade podia ser maior, uma vez que o antropónimo latino – que não justifica o nome de João – possibilita várias opções: Jacob, Tiago, Santiago, Diogo, Jaime..., é oportuno tentar saber qual seria o nome vulgar do capelão de D. João III.

Tanto João Franco Barreto como Diogo Barbosa Machado, nas suas *bibliothecas* respectivas, lhe dão incorrectamente o nome de João:

---

<sup>209</sup> Bibliografia: Joaquim 1955; Sousa 1990.

«João Fernandes Feroso, natural de Lx<sup>a</sup> capelão delRey D. João III compos por mandado do mesmo Rey hum passionario conforme o uzo da capella real, o qual he mt<sup>o</sup> suave impresso em Lx<sup>a</sup> por Luis Alvares anno 1543» (JFB).

«João Fernandes Feroso natural de Lisboa Capellaõ delRey D. Joaõ o III. e muito sciente em a Faculdade da Musica. Por ordem deste Monarcha compos para uzo da sua Real Capella. Passionario da Semana Santa. Lisboa por Luiz Alvares, 1543» (DBM).<sup>210</sup>

Na sequência dos escritores da *Bibliotheca Lusitana*, chamam João ao capelão de D. João III autores como José Mazza,<sup>211</sup> Joaquim de Vasconcellos,<sup>212</sup> o Cardeal Saraiva<sup>213</sup> e Ernesto Vieira<sup>214</sup>. Não se percebe a divulgação do nome de João, a não ser pela repetição rotineira de um primeiro lapso – neste caso, de João Franco Barreto.

D. António Caetano de Sousa, em *Provas da História Genealógica da casa Real Portuguesa*, aponta o nome de Diogo Fernandes Formozo na lista dos cantores que integram os «Moradores da Casa delRey D. João o III».<sup>215</sup> Na mesma obra<sup>216</sup>, entre o número dos capelães que habitavam a casa real, cita um Diogo Fernandes de Torres Vedras, o que, tratando-se da mesma pessoa, daria a identificação da sua terra natal. Já no nosso tempo, Manuel Joaquim, duvidando da verdadeira tradução do nome latino do cantochanista, opta pelo nome de Diogo.<sup>217</sup> Este musicólogo fundamenta a sua opção apenas na autoridade de Caetano de Sousa. Parece, no entanto, que as dúvidas se dissipam ante a informação documental do tempo de D. João III que fala de um capelão com o nome de Diogo Fernandez Formoso. Trata-se de uma carta de D. João III a Baltazar de Faria:

<sup>210</sup> *Apud* Nery 1984, pp. 98-99.

<sup>211</sup> Mazza 1944, p. 29.

<sup>212</sup> Vasconcellos 1870, I, p. 98.

<sup>213</sup> Saraiva 1876, t. VI., p. 405.

<sup>214</sup> Vieira 1900, I, p. 410.

<sup>215</sup> Sousa 1739, t. VI, p. 621.

<sup>216</sup> *Ibid.*, t. II, p. 788.

<sup>217</sup> «Ao escrever [...] o nome de Diogo, declaro: optei por este antropónimo e não por Jacob, conforme em *Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu*, pag. 72, seguindo o nome que António Caetano de Sousa fez imprimir a pág. 621 do tomo VI das *Provas da Historia genealogica da Casa Real Portuguesa*». (Joaquim 1955, p. 96).

«E pedireis a Sua Santidade de minha parte que conceda sobre as rendas deste Bispado [o novo Bispado de Leiria, para o qual designara Fr. Brás de Barros] quinhentos cruzados a dom Joham de Crasto, meu capelão, clérigo de missa, de pensam em cada hum anno; e a Diogo Fernandez Formoso, meu capelão, duzentos e cinquenta cruzados de pensam em cada hum anno [...]. E direis a Sua Santidade que queira conceder as ditas pensões sobre as rendas do dito bispado, porque ainda pagas as ditas pensões, fica renda ao bispo per que convenientemente se pode manter e sustentar sua dignidade episcopal e as despesas da igreja de Leirea.»<sup>218</sup>

Da mesma maneira, e em outra missiva com o mesmo destinatário, encontramos um Diogo Fernandez mestre-escola da Sé de Lisboa, que terá merecido toda a atenção de D. João III e da própria rainha:

«Eu vos tenho escripto os dias passados sobre huma demanda, que Juliam Chulumela tras contra Dioguo Fernandez, meu capelão, sobre o mestrescolado da see de Lixboa, que o dicto Dioguo Fernandez ouve por vertude do indulto da rainha minha sobretodas muyto amada e prezada mulher [...]. E que ele deve de ver camanho meu de desserviço he daar avexaçam a meus capelães, quanto mais a Dioguo Fernandez, que tam contino he em meu serviço, e que tantos annos ha que me serve [...].»<sup>219</sup>

Estes documentos, que coincidem com as indicações dadas pelo passionário em causa, inclusive no facto de Fernandes Formoso ser simultaneamente capelão real e Mestre-Escola, bem como a certeza da tradução do nome latino de Jacobus, parecem suficientes para justificar o nome de Diogo que terá cabido ao autor do primeiro passionário impresso em Portugal.

É do teor seguinte a página de rosto do seu livro: *Passionarium secundum Ritum Capelle Regis Lusitaniae. contenta in hoc volumine sequens pagela indicabit...*<sup>220</sup> (Vd. ANEXO A, 8), sendo este o cólofon:

<sup>218</sup> Carta d'El-Rei a Balthazar de Faria, 16 de Fevereiro de 1545, *apud Corpo* 1874, pp. 364-365.

<sup>219</sup> Na carta d'El-Rei ao mesmo Balthazar de Faria em 28 de Setembro de 1545, *op. cit.*, pp. 468-469.

<sup>220</sup> Passionário segundo o rito da Capela do Rei de Portugal. O conteúdo desde volume vem indicado na página seguinte... Título do rosto do exemplar de Évora: P-EVp Livros do século XVI, nº 4.427, citado em Sousa 1990, vol. 3º, p. 62.

*«Quem quidem librum suauis modulatione digestum predictus Iacobus Fernandus Formosus regius capellanus ac Vlisiponensis ecclesie Scholasticus domini nostri regis imperio composuit. Prelo excussus in eadem urbe Vlisiponensi apud Ludovicum Rodericum. Anno domini. M.D.XLIII. pridie idus Ianuarij.»<sup>221</sup>*

O exemplar da Biblioteca Nacional carece de folha de rosto, pelo que o título referido corresponde ao exemplar da Biblioteca Pública de Évora, onde tem o nº 4.427 dos Livros do século XVI. O exemplar de Lisboa começa com a dedicatória ao rei D. João III, na qual o autor explica a intenção e a génese da sua obra, dando informações importantes a este respeito:

*«IACOBVS FERNANDVS FORMOSVS IOANNI TERTIO LVSITANIE ET ALGARBIORVM REGI POTENTISSIMO DOMINO GVINEE. ETC. S.D.*

*Etsi plerique eorum qui literarias uigilias suas parant in publicum dare Rex inuictissime, nonnihil referre arbitrantur, si labores et potissimum inscribant suos, cui maxime, aut certe aliqua ex parte suscepti operis congruat argumentum: tamen ego ea in re haud magnopere sollicitus esse debeo: uel quod publica fere consuetudine receptum est, quoduis argumenti genus non inepte posse dicari principibus: uel quod te adhortante aut iubente potius operis huius efficiendi suscepi prouinciam. Accedit huc, quod iam olim in familiam tuam adscriptus, quum in sacris pro talento mihi a CHRISTO credito tibi semper inservierim, si quid ingenio, arte, longoque usu in eo genere possem efficere, id me tibi uniuersum debere sum arbitratus. Quod si nulla me peculiaris ratio huc impelleret, tamen illud erat abunde satis, quod nulli lucubrationes ad cultum diuinum pertinentes iustius consecrantur, quam illi qui diuinum cultum quam maxime augustum reddere omni cura ac diligentia, contendit. Quanto autem studio celsitudo tua in hanc curam incumbat princeps optime, testantur cum alia plurima, tum uel maxime celeberrima atque illustrissima capella tua: quae uel sacerdotum numero, uel cantorum multitudine, uel officiorum diuinorum frequentia, ordine, et pompa, ita caeteras omnes quae in orbe sunt antecellit, ut quo se magis alia quaequam ad huius*

---

<sup>221</sup> Este livro, elaborado com suave melodia, foi composto à ordem do senhor nosso rei pelo mencionado Diogo Fernandes Formoso, capelão real e mestre-escola da Sé de Lisboa. Foi dado ao prelo na mesma cidade de Lisboa na oficina de Luís Rodrigues, na véspera dos Idos [12] de Janeiro do ano de 1543.

*instar effinxerit, eo maioribus sit laudibus extolenda. Quamobrem quum hec tibi sit non postrema curarum, nempe pro egregia tua in CHRISTUM pietate, illius cultum et ornare et augere: iussisti, ut quoniam multi ex iis qui in capellam tuam cooptantur, (prout quisquis antea fuerit institutus) diversam canendi in nonnullis diuinis officiis sequebantur rationem: neque esset in eodem choro, in eisdem diuinis laudibus cantus discrepantia: librum ego eiusmodi de rebus conficiendum curarem, quo ea diuersitas ad unitatem quandam et ueluti concordiam redigeretur. Suscepi ergo id onus animo profecto libentissimo, ut tu item pientissimo imponebas: ac multis codicibus, qui pleraque huiusmodi in quibus istae est dissidentia continebant, perquisitis, atque collatis: uelut apicula quae uariis insidens florum generibus, non omnia ex omnibus temere, sed optima quaeque selecta conuehit in aluum, ita quae in his potissima mihi sunt uisa decerpens, nonnullaque de meo apponens, imperatum opus absolui: sequutus quantum licuit antiquum capellae tuae ritum atque canendi morem. Adiecimus autem ad ea quae uulgati id genus codices complectebantur, uniuersos ecclesiasticos hymnos: tum eas lectiones, quas illo triduo, quo dominicae mortis commemoratio peragitur, canit ecclesia: atque his quidem cantus et modulationis superpinximus notas: illos uero sic concinnaui, ut posthac musica possint mensura cantari: quae duo hactenus (quod ego sciam) exhibuit nemo. Porro illud toto ubique opere sedulo conati sumus, ne accentus latini ratio musicae repugnaret rationi: sed hec inter se duo (quatenus fieri potest) congruerent examussim. In quibus omnibus tale me arbitror adhibuisse temperamentum, ut sperem, laborem hac in re nostrum delicatis auribus arteque et usu diuturno politis facile probatum iri. Accipe igitur Inclyte Princeps opus tuo coeptum et absolutum imperio, ea uultus hilaritate, atque animi beneuolentia, qua reliqua quae ad CHRISTI pertinent gloriam soles accipere. Quod si nec magnitudini tuae, nec rei qua de agitur maiestati satisfacisse uidebor: meminerit celsitudo tua, id prestare maioris esse difficultatis, quam ut uiribus humanis confici posse uideatur. Deus Optimus, Maximus celsitudinem tuam diutissime nobis seruet incolumem: ut sub tanto ac tali principe, ecclesia CHRISTI magis atque magis in dies efflorescat.<sup>222</sup>*

---

<sup>222</sup> «Diogo Fernandes Formoso a D. João III, o poderosíssimo rei de Portugal e dos Algarves, da Guiné, etc, S.D. Embora a maior parte daqueles que se preparam para trazer a público as suas obras

Através desta dedicatória, constata-se que Fernandes Formoso, na intenção de unificar o canto da Paixão, por ordem do próprio rei, utilizou códices então existentes, juntou elementos da sua lavra, mas seguiu o mais possível o antigo rito e a maneira de cantar da real capela: «*sequutus quantum licuit antiquum capellae celsitudinis tuae ritum atque canendi morem*». <sup>223</sup>

Pelas informações do impresso fica-se, pois, a saber que Fernandes Formoso teve responsabilidade pessoal na apresentação de um modelo de canto. De facto, segundo este e outros testemunhos da época, o cantochanista que

---

literárias, rei invictíssimo, julguem dizer alguma coisa, sobretudo se empregaram os seus esforços em atingir no todo ou em parte o objectivo proposto; contudo eu não preciso de estar muito preocupado; já porque é quase norma não se poder dedicar a príncipes qualquer tipo de trabalho, já porque aceitei a missão de realizar esta tarefa pelo teu conselho, ou melhor pelo teu mandato. Acresce ainda que, de há muito adstrito à tua família, tendo-te servido sempre *in sacris* graças ao talento que Cristo me confiou, se alguma coisa posso fazer, por talento, por arte e por longa experiência, julgo ser a ti que o devo inteiramente. E se nenhuma razão especial me leva a fazê-lo, seria suficiente pensar que em tudo o que respeita ao culto divino nada é mais justamente consagrado que aquilo que procura por todos os meios tornar o culto divino o mais augusto possível. Com quanta vontade a tua alteza, óptimo príncipe, se preocupa deste assunto, prova-o, entre outras coisas, sobretudo a tua celeberrima e ilustríssima capela: a qual de tal modo supera todas as outras que há no mundo em número de sacerdotes, na multidão de cantores, na frequência, ordem e pompa dos ofícios divinos, que quanto mais alguma outra se aproximar da sua imagem, com mais razão dever ser exaltada. É por isso que, não sendo este um dos teus últimos cuidados, evidentemente por causa da tua egrégia devoção a Cristo, mandaste melhorar e aumentar o seu culto, para que, uma vez que muitos dos que cooperam na tua capela (embora se tenha formado antes) seguiam um modelo de canto diferente em diversos ofícios divinos: e para não haver no mesmo coro e nos mesmos louvores divinos qualquer discrepância de canto, pediste-me para fazer um livro como este que levasse de algum modo aquela diversidade, unidade e concórdia. Aceitei de muito bom grado este encargo, uma vez que assim cordialmente mo impunhas: e tendo reunido e consultado muitos códices, que continham várias diferenças neste campo, como abelha que, pousando em vários géneros de flores, não leva tudo às cegas para o cortiço mas apenas o que encontrou de melhor, assim eu, discernindo naqueles aquilo que me pareceu mais conveniente, e introduzindo algumas coisas da minha lavra, terminei o trabalho encomendado, tendo seguido, na medida do possível, o rito antigo e o costume de cantar próprio da capela da vossa alteza. Todavia acrescentámos ao conteúdo habitual destes códices todos os hinos eclesiásticos e as lições que a Igreja canta naquele tríduo em que se comemora a morte do Senhor; e a todos estes acrescentámos as notas do canto e da entoação; fizemo-lo, contudo, de tal maneira que doravante possam cantar-se com música mensurada: o que até agora (que eu saiba) ninguém fez. Além disso esforçamo-nos sempre e ao longo de toda a obra por fazer que a norma do acento latino não se opusesse às normas da música: mas que ambas se adaptassem exactamente dentro do possível. Em tudo isto penso ter usado um equilíbrio tal, como espero, que este nosso trabalho há-de ser aprovado facilmente pelos ouvidos sensíveis à arte e habituados pela experiência. Aceita, pois, ínclito Príncipe, esta obra iniciada e acabada por teu mandato e digna-te aceitá-la com aquele rosto alegre e aquela benevolência de espírito com que habitualmente aceitas tudo o que concorre para a glória de Cristo. E se acaso parecer que isto não satisfaz à tua grandeza nem à majestade do assunto em causa, lembre-se a tua alteza que este cometimento foi mais difícil do que se pode conceber por mãos humanas. Que Deus Óptimo Máximo nos conserve por muito tempo a tua alteza: para que, sob a protecção de tal e tão grande príncipe a Igreja de Cristo floresça mais e mais de dia para dia.»

<sup>223</sup> «Segui na medida do possível o antigo rito e a maneira de cantar da capela da Vossa Alteza»

apresentava um livro litúrgico tinha já a consciência de que fazia algo de seu e que não era um simples instrumento de qualquer autoria colectiva tradicional mais ou menos hieratizada.

Fica-se também informado que existiam ao seu tempo versões escritas da maneira de cantar que ele consagrou («*multis codicibus ... perquisitis atque collatis*»). Dessas versões anteriores, manuscritas ou eventualmente impressas, não se conhecem rastros. Infelizmente, e como ficou dito, não foi possível descobrir, nos arquivos visitados em ordem a este trabalho, qualquer fonte documental completa anterior à obra de Fernandes Formoso. Os versos com música do Alcobacense 167, datados do século XV, são de momento a única prova documental da pre-existência do modelo melódico que Fernandes Formoso consagrou com caracteres de imprensa.

Segundo as suas próprias palavras, Diogo Fernandes Formoso pretende dar à luz um livro de máxima utilidade, com duas secções diferentes: o repertório mais importante da Semana Santa e as entoações dos hinos do Ofício de todo o ano. Sobressai, desde logo, o interesse com que a Igreja quinhentista prezava não só o canto da Paixão como também o canto das leituras e lamentações do Tríduo pascal, bem como o canto do tradicional pregão pascal *Exultet*. A inclusão dos hinos de todo o ano obedeceu certamente a uma visão pragmática relacionada com a falta de livros impressos na época em questão e justificou-se também por ser a primeira impressão com notação mensural dos mesmos.

A novidade desta última secção, indexada na sequência das leituras do Ofício das Trevas, cobrindo nada menos que 91 hinos do Temporal e Santoral, a maior parte só na primeira estrofe mas alguns com a melodia repetida tantas vezes quantas as estrofes, é justamente salientada por Manuel Joaquim.<sup>224</sup> As sugestões deste musicólogo, no que se refere às melodias dos hinos e das próprias lamentações<sup>225</sup>, merecem o respeito dos especialistas.

---

<sup>224</sup> Joaquim 1955, p. 75.

<sup>225</sup> As suas referências ao *cantus passionis* são insignificantes. Apesar de tudo, o trabalho de Manuel Joaquim tem o mérito de ser, ao que parece, a única abordagem descritiva desta obra pioneira da Musicologia portuguesa.



Dentro de uma versão fundamental do *cantus passionis* português, que adiante será convenientemente estudado, saliente-se a ênfase musical dada às palavras de Cristo na Cruz «*Heli, Heli lama sabacthani*» e na sua versão latina «*Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me*».

Por sua vez, a parte final que se canta em tom de Evangelho – «*Altera autem die...*» – aparece com uma melodia mais ornamentada escrita na clave de Dó na quarta linha, acompanhada pela rubrica: «*Hic petat benedictionem & thurificet & non portentur luminaria*».<sup>226</sup> (Vd. ANEXO A, 9).

### 5.1.2 - Manuel Cardoso (+ a.1595) - *Passionarium* (1575)<sup>227</sup>

- P-Ln Res. 874 A
- Emmanuel Cardosus, *Passionarium iuxta Capellae Regis Lusitaniae consuetudinem: accentus rationem integre observans...* Leiria: António de Mariz, 1575.
- 210x315 mm, [2], 62, 24, 13, [1] ff. - Assin.: (2), A-I(6), K(8), a-d(6), Aa(6), Bb(8).
- Encadernação recente em pasta de cartão. Interior danificado por perfurações de insectos e presença de acidez. Corte a vermelho.
- Página: oito pautas de cinco linhas a vermelho.
- Notação quadrada tradicional.
- Inicial P de «*Passio*» iluminada a preto e vermelho com motivos vegetais, iguais em Mt e Jo e em Mc e Lc.
- Contém:
  - Paixão de Mt, ff. 1-16
  - Paixão de Mc, ff. 16v-27
  - Paixão de Lc, ff. 27v-40
  - Paixão de Jn, ff. 40v-50v
  - Orações solenes e adoração da Cruz na Sexta-Feira Santa, ff. 51-60v
  - Pregão pascal, ff. 61-62v
  - Lamentações e lições do Tríduo Sacro, ff. 1-24v
  - Invitatórios para as festas e Domingos de todo o ano, ff. 1-14v.
- Outro exemplar: P-EVp Res. 116
- Ref. bibl.: Alegria 1977, 15-16; Anselmo 1926, 869;
- Mazza 1944-1945, 34; Vasconcellos 1870, I, 34; Vieira 1900, I, 206-208.

Da sua vida sabe-se apenas que foi capelão de D. João III, arquichantre da Capela Real e tesoureiro da Sé de Leiria. Segundo Sousa Viterbo, Manuel Cardoso teria grande credibilidade no meio litúrgico-musical do seu tempo, o que infere da

<sup>226</sup> «Neste momento peça a bênção, incense mas não se tragam ciriais».

<sup>227</sup> Bibliografia: Sousa 1990; Viterbo 1920.

sua colaboração no «*Missale Romanum*» impresso em Coimbra no mesmo ano de 1575 por António de Mariz, como consta de uma folha solta inserta no mesmo.<sup>228</sup>

A obra foi impressa em 1575 e tem o seguinte rosto: *PASSIONARIVM/iuxta Capellae Regis Lusitaniae consuetudinem: accentus rationem integre/observans. Per Emmanuelem Cardosvm eiusdem regis Capellae Archipraecentorem, & Leiriensis Ecclesiae Thesaurarium. Ex mandato secundi prouincialis Concilij Vlyssiponensis, nunc primum aeditum. Leiriae: Antonius à Mariz, 1575.*<sup>229</sup> (Vd. ANEXO A, 10).

Embora o rosto do livro o declare seguidor do costume da Capela Real, com termos muito próximos dos utilizados por Fernandes Formoso, não deixa de chamar a atenção o facto de não haver qualquer alusão à edição do outro capelão real e provavelmente seu antecessor no ofício, feita em Lisboa, 32 anos antes – o que não se verificará na edição de Fr. Estêvão de Cristo, que não se inibe de aludir ao autor do passionário então supostamente esgotado. E todavia, a confirmar a verdade daquela declaração, pelo menos no que ao canto da Paixão se refere, cumpre verificar em ambos um tronco melódico comum, com as diferenças quase reduzidas a uma maior simplicidade nas cláusulas principais. (Vd ANEXO B, 2)

As palavras introdutórias do Licenciado e Vigário Geral da Diocese de Leiria, Martim Vaz de Meira, fazem supor a existência de um livro anterior, cuja cantoria seria agora melhorada pela obra de Manuel Cardoso:

«O LECENCEADO Martim Vaz de Meyra prouisor & vigaeyro geral em este bispado de Leiria polo muito illustre & reuerendo

<sup>228</sup> Cf. Viterbo 1920, p. 189. Foi possível comprovar a asserção de Viterbo pela folha escrita em Latim e Português (f. 266) encontrada no *Missale Romanum* impresso em Coimbra em 1588, num exemplar danificado existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra com a cota R-73-18, onde se pode ler: «*Cantandi praefationes modus sequitur: Emendatus intonandi modus in praefationibus cantandis, aliisque quam plurimis, incipit, ordine etiam & regulis illustratus, ac in dictionibus accentus rationem integre observans iuxta Sacrosanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, Emmanuele Cardoso Regalium Sacrorum Praecentore, & almae Leiriensis ecclesiae Thesaurario Authore*» («Segue o modo de cantar os prefácios. A entoação corrigida começa nos prefácios e em muitas outras rubricas que se devem cantar, observando-se rigorosamente a ordem, as regras e a adaptação do *accentus* às palavras de acordo com o costume da Santa Igreja Romana, sendo o seu autor Manuel Cardoso Chantre da Capela Real e Tesoureiro da Venerável Igreja de Leiria»). Cf. *infra*, 10.4.

<sup>229</sup> «Passionário segundo o costume da Capela Real de Portugal: com observância total da forma do acento. Por Manuel Cardoso Chantre da mesma Capela Real e Tesoureiro da Diocese de Leiria. Publicado agora pela primeira vez por mandato do segundo Concílio Provincial de Lisboa. Leiria: António de Mariz, 1575.»

senhor dom Gaspar do Casal Bispo da dita cidade &c. Faço saber que sendo impresso na dita cidade por consentimento do dito senhor Bispo, este liuro de paixões, lamentações, lições, & orações da sesta feira da somana santa, & inuitatorios de todo o anno, com emmenda da cantoria das sobre ditas cousas, ora nouamente feita por Manoel Cardoso Chantre da capela del Rey noso senhor, & Tesoureiro da See desta cidade, approuada pelo segundo consilio prouincial de Lixboa. O dito senhor bispo me cometeo que reuisse a leitura das ditas cousas: a qual eu reui & achei estar conforme ao missal da impressam de Plantino, & ao breuiario que nouamente forão ordenados & impressos, por decreto do sagrado Concilio Tridentino, excepto algumas erratas que abaixo deste vão declaradas, para se emendarem em cada hum dos ditos liuros & por certeza fiz este por mim asinado oje vinte cinco de Ianeiro de 1575. Annos. Martim Vaz de Meyra.»

A invocação do Missal de Plantin e do espírito do Concílio de Trento visaram apenas a parte textual do novo passionário, uma vez que nem o Missal convencional nem o dito Concílio tiveram alguma responsabilidade na definição de um modelo de canto. Foram, pois, observadas algumas correcções no aspecto textual, mas a música do novo passionário continua a ser a tradicional da Capela Real portuguesa. Curiosamente o cólofon acentua a fidelidade à ordem e costume romanos, mesmo na dimensão musical, mas apenas no que respeita aos invitatórios:

*«Supra scripta inuitatoria totius anni, matitunali officio deseruientia: iuxta sacro sanctae Romanae Ecclesiae & ordinem & consuetudinem a tenebris in lucem reuocata, accentus rationem integre obseruantia, necnon antiquam illam intonationem inuitatoriis deseruientem perpetuo custodientia: Emmanuele Cardoso Regalium Sacrorum Archipraecentore, & almae Leiriensi Ecclesiae Thesaurario authore.»*<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> «Os sobreditos invitatórios de todo o ano, para servir no ofício de Matinas foram dados à luz segundo a ordem e o costume da sacrosanta igreja de Roma, com observância total do acento e seguindo sempre aquela antiga entoação própria dos invitatórios, por Manuel Cardoso Arquichantre da Capela Real e Tesoureiro da santa Igreja de Leiria».

Vale a pena referir o pormenor, que parece concordar com uma prática eclesiástica portuguesa da Contra-Reforma: este livro confessa fidelidade à norma romana, mas ignora o costume romano do que era essencial no mesmo: o modelo musical da Paixão. Na realidade, os passionários portugueses continuarão a transmitir um modelo de canto da Paixão que nada tem de romano.

As erratas apresentadas por Martin Vaz de Meira dizem respeito apenas ao texto. Entre estas, as da Paixão reduzem-se praticamente a erros tipográficos. Nas restantes, as erratas são adaptações óbvias ao caso português: colocando *regem nostrum* em vez de *imperatorem nostrum* e *lusitanum regnum* em vez de *romanium imperium*.

Merece ainda atenção a transcrição, no próprio passionário, do decreto do Segundo Concílio Provincial de Lisboa, onde se explica que, para obedecer às normas do Concílio de Trento, se deve cantar a Paixão e as restantes peças segundo a «edição e as emendas» de Manuel Cardoso em todas as igrejas da Província. Todavia, esta versão do decreto não é rigorosamente igual à que se transcreve na versão original do Concílio, como se pode verificar:

---

CONCÍLIO PROVINCIAL DE LISBOA:

*De congrua modulandi ratione in quibusdam divinis officiis cum cantu persolvendi. Cap. 29. Ut tridentino Concilio provincialis haec Synodus omnibus in rebus, ut par est, et debet, obedientem se praebeat, sancit ut in cunctis provinciae ecclesiis, Metropolitanae videlicet, Cathedralibus, Collegiatis atque Beneficiatis minoribus, quo recta apud eas modulandi ratio in divinis officiis teneatur, Passio Domini Sacris Evangelistis memoriae litterisque mandata, Lamentationes, Lectiones, itemque alia ad Sanctae hebdomadae officium pertinentia, et Invitatoria per annum totum usurpanda, Officium denique defunctorum, secundum correctionem ab Emmanuele Cardoso regio cantorum praefecto adhibitam nuperque pervulgatam atque editam decantentur. Quae quidem omnia erunt ad vendendum exposita. Ego Georgius Archiepiscopus*

---

PASSIONARIUM DE MANUEL CARDOSO:

*CAP. VLTIMVM EX SECVNDO provinciali Concilio Olyssiponensi. Congrua modulandi ratio in quibusdam diuinis officiis cum cantu persolvendis praescribitur. Cuius sacra Synodus, prout tenetur in omnibus & per omnia, quae sibi a sacro sancto generali Concilio Tridentino commissa sunt, complere, & ad debitam executionem perducere, vt congrua in diuinis officiis canendis, rectaque ratio modulandi habeatur, iuxta decretum dicti sancti Concilii generalis, statuit, in singulis provinciae ecclesiis, Metropolitana, cathedralibus, collegiatis, atque beneficiatis minoribus, Passionem Domini secundum diuinorum Euangelistarum narrationem, lamentationes, lectiones, & alia ad officium sanctae hebdomadae pertinentia, inuitatoria, per totum annum: atque officium defunctorum, decantari, &*

*Olyssiponensis statui de consilio, et consensu Reverendissimorum dominorum Episcoporum Comprovincialium. Gaspar Episcopus Leiriensis. Andreas Ep. Portualensis. Hieronimus Ep. Funchalensis.*<sup>231</sup>

*modulari debere, secundum aeditionem & emendationem Emmanuelis Cardosi Archipraeceptoris Capellae serenissimi Regis nostri nuper aeditam, ex quo praedicta venalia habebuntur.*<sup>232</sup>

Aqui fala-se também de um Ofício de Defuntos, uma obra que deve ter sido feita na perspectiva do passionário, mas que efectivamente não o chegou a integrar. Por outro lado acentua-se o aspecto de correcção feito na música pelo autor e salienta-se o aspecto comercial do decreto, com a indicação da venda do livro.

No respeitante ao canto da Paixão, já se disse não diferir substancialmente do modelo publicado por Fernandes Formoso, o que se compreende uma vez que usa a mesma tradição da Capela Real (Vd. ANEXO A, 11). A maior simplificação nas cláusulas e a purificação do *accentus* pode explicar-se pela atenção especial dada às orientações do Concílio Tridentino, no sentido de uma melhor compreensão do texto litúrgico.<sup>233</sup> Um pormenor de correcção justa, de iniciativa

---

<sup>231</sup> Da maneira adequada de cantar para cumprir em certos officios divinos cantados. Cap. 29. Para que este Sínodo provincial se mostre obediente em tudo ao Concílio de Trento, como convém e deve ser, decreta que em todas as igrejas da província, a saber, da metropolitana, das catedrais, colegiadas e igrejas beneficiadas menores, a fim de nelas se observar uma justa maneira de cantar nos officios divinos, se cante segundo a correcção feita e há pouco publicada por Manuel Cardoso a Paixão do Senhor transmitida e escrita pelos Santos Evangelistas, as Lamentações, Lições e demais coisas relativas aos officios da Semana Santa e os invitatórios que se devem utilizar durante o ano, bem como o Ofício de defuntos. Tudo isto será exposto para venda. Eu Jorge Arcebispo de Lisboa o determinei pelo conselho e consenso dos Reverendíssimos senhores Bispos coprovinciais. Gaspar Bispo de Leiria. André Bispo de Portalegre. Jerónimo Bispo do Funchal. (*Sacrum* 1575, ff. 41-41v).

<sup>232</sup> Capítulo último do Segundo Concílio Provincial de Lisboa. Decreta-se uma maneira adequada de cantar em certos officios divinos com canto. - Desejando o sagrado Sínodo, em conformidade com tudo o que lhe foi cometido pelo sacrossanto e geral Concílio de Trento, cumprir e fazer executar uma adequada e justa maneira de cantar nos officios divinos, segundo o decreto do dito santo Concílio geral (ses. 24, ca.12), determina que, em todas as igrejas da província, Metropolitana, catedrais, colegiadas e beneficiadas menores, a Paixão do Senhor segundo a narração dos santos Evangelistas, as lamentações, lições e outras coisas respeitantes ao officio da semana santa, os invitatórios para durante o ano e o officio de defuntos, se devem cantar e executar segundo a edição e as emendas há pouco feitas de Manuel Cardoso Arquicantor da Capela do nosso sereníssimo Rei, do qual tudo estará à venda. (*Cardoso* 1575, f. [1]).

<sup>233</sup> ...Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non in inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita ut verba ab omnibus percipi possint atque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur (...Toda esta maneira de cantar não se deve dirigira ao deleite do ouvido, mas a uma fácil percepção por parte de todos para que os corações dos ouvintes sejam arrebatados para o desejo da música celeste e para a contemplação das alegrias eternas): Sessão XXII, 17 de Setembro de 1562 (*Apud Weber* 1996, p. 157).

do próprio Manuel Cardoso, está na apresentação completa da primeira frase do S (f. 1v): *Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo*, que o passionário de 1543, seguindo embora a tradição recolhida pelo Alc. 167, e verificada em outros Evangeliários e passionários estrangeiros, reduzira incompreensivelmente ao seu primeiro membro: *Non in die festo*. Esta correcção parece ter sido eficaz, uma vez que as futuras impressões apresentarão a frase na sua integridade.

### 5.1.3 - Fr. Estêvão de Cristo (c. 1540-1613) - *Liber Passionum* (1595)<sup>234</sup>

- P-Cug MI 226
- Frater Stephanus, *Liber Passionum et eorum quae a dominica in palmis, usque ad vespas Sabbathi sancti inclusive cantari solent...* Lisboa: Simão Lopes, 1595
- 220x335 mm, [1 br, 4], 86, [1 br.]; Assin.: [(5)], A-L(8)
- Encadernação moderna em pasta de cartão recoberto de pele com frisos em dourado; corte a vermelho; muitas páginas restauradas.
- Página: nove pautas de cinco linhas a vermelho.
- Notação quadrada tradicional; clave de Fá.
- Iniciais ornamentadas com motivos vegetais, acompanhadas de gravuras com cenas da Paixão, diferentes para cada relato.
- Contém:
  - *Gloria Laus*, ff. [2v-3]
  - Paixão de Mt, ff. 1-15v
  - Paixão de Mc, ff. 16-27v
  - Paixão de Lc, ff. 28-39v
  - Paixão de Jo, ff. 55v-65
  - Lições de Quinta-Feira, ff. 40-47
  - Lições de Sexta-Feira, ff. 47v-55
  - Orações... de Sexta-Feira, ff. 65-74
  - Lições de Sábado Santo, ff. 74v-81
  - Bênção do círio, etc, ff. 81-85
- Outros exemplares: P-Ln Res. 296 A; P-VV Liv. lit. imp. 78; P-BRc s.c. (3 exemplares); P-Op s. c. (2 exemplares).
- Ref. bibl.: Alegria 1989, 133; Anselmo 1926, 810; Joaquim 1953, 115; Lambertini 1918, 18; Lemos 1980, 42; Manuel II, 1995, 242; Mazza 1944-1945, 22; Vasconcellos 1870, I, 47; Vasconcellos 1898, 11; Vieira 1900, I, 279-281.

Fr. Estêvão de Cristo é identificado frequentemente apenas por Fr. Estêvão, tal como aparece no frontispício das suas obras. No entanto, já no seu tempo seria conhecido daquela maneira<sup>235</sup>, facto este confirmado explicitamente um pouco

<sup>234</sup> Bibliografia: Göllner 1975; Viterbo 1920; Sousa 1990.

<sup>235</sup> Criticando as originalidades do seu *Processionale*, e sendo aproximadamente do seu tempo, Pedro Thalesio chama-o precisamente «Reuerendo Padre Frey Esteuão de Christo». (Thalesio 1618, p. 99).

mais tarde por um dos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*, Francisco da Cruz (1629-1706): «Fr. Esteuaõ q. posto se lhe não diga nas obras o sobrenome, he de Christo [...]». <sup>236</sup>

O seu passionário leva por título: *Liber Passionum/et eorum quae a dominica in palmis,/vsque ad Vesperas Sabbathi sancti inclusiue, cantari solent: diligentissime corre/ctus, & locupletissime actus: inprimis singulorum verborum Accentu studiosissi/me spectato*.<sup>237</sup> (Vd. ANEXO A, 12)

Sobre a vida de Fr. Estêvão, é conhecida apenas a informação dada pelos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*<sup>238</sup> e transmitida por Ernesto Vieira<sup>239</sup>: que foi natural de Torres Novas, que professou na Ordem de Cristo, no convento de Tomar, a 15 de Janeiro de 1559, onde exerceu responsabilidades ao serviço do coro durante muitos anos, «quasi todos os da vida»,<sup>240</sup> e que faleceu no Convento de Nossa Senhora da Luz, outrora nos subúrbios de Lisboa, em 1613. A informação dada por Barbosa Machado, e pontualizada por Joaquim de Vasconcellos<sup>241</sup> e Ernesto Vieira,<sup>242</sup> de que teria sido chamado a Madrid no sentido de ali conduzir a cantoria das Paixões conforme a tradição papal, é verosímil, uma vez que Filipe II poderá ter apreciado a música e o valor de Fr. Estêvão, quando da sua estada no Convento de Cristo durante as Cortes de Tomar em 1581. Já o pormenor de ter dirigido a música conforme a tradição papal – embora autores mais modernos confirmem e aumentem a distorsão factual<sup>243</sup> – merece algumas

<sup>236</sup> *Apud* Nery 1984, p. 79.

<sup>237</sup> Livro das Paixões e de tudo o que se costuma cantar desde o Domingo de Ramos até às Vésperas de Sábado Santo inclusive: enriquecido e corrigido com o máximo cuidado: tendo em conta sobretudo o acento de cada palavra.

<sup>238</sup> *Apud* Nery 1984, pp. 79-80.

<sup>239</sup> Vieira 1900, I, pp. 279-281.

<sup>240</sup> cf Aprovação, constante no *Liber Passionum*, do Dom Prior Fr. Lopo de Lisboa e dedicatória do autor ao Bispo Conde de Coimbra D. Afonso de Castelo Branco.

<sup>241</sup> «Foi chamado a Madrid por empenho do capellão-mór D. Jorgue de Athaide para dirigir a música da Semana Santa, segundo o uso da Capella Sixtina. A execução foi magistral.» (Vasconcellos 1870, I, p. 47).

<sup>242</sup> In Vieira 1900, I, pp. 279-281, onde se insurge contra o pouco rigor do Abade de Sever.

<sup>243</sup> «Como [Filipe I] estivesse alojado e a sua grande comitiva por bastante tempo nessa vasta e grandiosa habitação [Convento de Cristo], a maior e mais sumptuosa ao tempo em Portugal, onde nada lhe faltava para sua comodidade e recreio, até mesmo música com que o já afamado e exímio Frei Estêvão de Cristo o mimoseava, a ponto de gostar tanto do nosso grande maestro que foi chamado mais tarde a Madrid por empenho do capellão-mor, D. Jorge de Ataíde, para dirigir a orquestra da capela real na Semana Santa, segundo o uso da capela Sixtina, viu D. Filipe de perto as necessidades mais urgentes...» (Guimarães 1936, p. 301).

reservas: porque nas introduções do *Liber Passionum*, muito explícitas no que se refere à génese do livro, não há qualquer referência a este facto e porque a música nele transmitida nada tem a ver com a tradição romana.

Fr. Estêvão escreveu, ao que consta, mais dois livros de cantochão: o primeiro, publicado em Coimbra, na oficina de Antonio de Mariz, em 1593, *Processionale ex ritu missalis ac breviarii, quae Sacrosancti Concilii Tridentini decreto sunt edita. In quo quanta maxima fieri potuit diligentia, characterum & accentuum, (id quod in musicis plurimum habet momenti) ratio observata est. Auctore Fratре Stephano ex Christi militia sacerdote*,<sup>244</sup> e o outro, *Manuale pro communicandis, vngendis, et sepeliendis fratribus ordinis militiae Iesu Christi...* publicado postumamente (1623) por ordem do Prior Geral Pe. Fr. André Pacheco,<sup>245</sup> já noticiado aliás por Francisco da Cruz e Barbosa Machado,<sup>246</sup> que Sousa Viterbo<sup>247</sup> diz encontrar-se na Biblioteca Nacional, o que não foi possível confirmar. Convém dizer a propósito que é àquele processonário, e não ao passionário, que se refere Pedro Thalesio, acusando a demasiada originalidade de muitas das composições de Fr. Estêvão.<sup>248</sup>

Três livros de cantochão acreditam suficientemente o freire de Cristo como reconhecido cantochanista, sem necessidade de lhe atribuir a mestria do contraponto que alguns autores lhe querem atribuir. Na realidade, a opinião dos seus contemporâneos parece ser unânime nesse sentido. Assim o então Prior do Mosteiro de Tomar, Dom Adrião, cuja licença de publicação aparece no seu processonário, declara Fr. Estêvão sabedor e experiente na arte da Música.<sup>249</sup>

---

<sup>244</sup> Traduz-se pela informação inerente ao próprio título: Processional segundo o rito do missal e do breviário editados por decreto do sacrossanto Concílio de Trento. No qual se observou com a máxima diligência possível o sentido dos caracteres e dos acentos, como é de toda a importância na música. Sendo autor Frei Estêvão sacerdote da Ordem de Cristo.

<sup>245</sup> *Manuale pro communicandis, vngendis, et sepeliendis fratribus ordinis militiae Iesu Christi...* Cf notícia e reprodução facsimilada do rosto in Dias 1996 (a), p. 32.

<sup>246</sup> *Apud* Nery 1984, pp. 79-80.

<sup>247</sup> Viterbo 1891, p. 207.

<sup>248</sup> «No Processional do Reuerendo Padre Frey Esteuão de Christo, estão algumas cousas bem accentuadas: porem muytas dellas não correspondem aos originaes[...]» (Thalesio 1618, p. 99).

<sup>249</sup> «E porque entendo de Vós que o sabeis muito bem fazer, assim no que toca à Musica por terdes della grande notícia, juntamente exercicio de muytos annos em o vso do Coro [...] Vos dou licença, que o possais mandar imprimir.» (Cristo 1593).



O novo passionário é, por si só, um documento informativo. Na página das licenças, depois do autorizado e positivo parecer de Duarte Lobo, Mestre de Capela da Sé de Lisboa, aparece uma nota de «O Impressor aos Musicos curiosos», na qual o mesmo declara que, estando para publicar um livro de Paixões «na forma passada», foi informado de que Fr. Estêvão, da Ordem de Cristo, tinha entre mãos um trabalho «reformado e acrescentado», aproveitando de imediato a obra para o presente passionário. É interessante a introdução de «O Actor aos Musicos curiosos». Nela confessa o autor ter re-elaborado o livro de Paixões de Manuel Cardoso, seguindo critérios pessoais, que julga mais conformes com a tradição («toada antigua») das melodias em causa:

«[Manuel Cardoso] que Deos tem capellão que foi del Rey Dom João o terceiro de boa memoria, & tesoureiro da Sancta Sé da Cidade de Leyria [...]: lancei mão do liuro que digo estando para se imprimir na forma passada, a fim de lhe dar outra com que também podesse passar: & como isto nam podia ser sem censura dalgumas cousas do dito liuro fez se me assas duro, pello perigo em que caem todos os homens em quererem emendar os outros. Mas em cousas tam manifestas, a verdade & a razão me desculpam. O que pretendo aduertir a vossas merces he que acrecentei algumas cousas necessarias, & concernentes aos officios daquella somana, que no outro não auia, & nessas, & nas mais que elle tinha, algumas vezes acrescentando, outras deminuindo pontos, para que o boato do que se canta fique mais leve & sonoro, como vossas merces podem ver no discurso delle, & de tal maneira estão os pontos mudados, que nunca se desuia da toada antigua das dittas cousas: mas antes creio que se chega mais a ella.»

É, pois, unânime a opinião de impressor e autor, historiando a sua edição, confessando ter executado um novo trabalho que evitasse uma nova edição do passionário de Manuel Cardoso e o substituisse simplesmente. O alcance desta obra ficou bem explicado pela introdução de Fr. Estêvão: tentando corrigir os erros, purificar o estilo, propôs-se aproximar-se da «toada antigua». No fundo trata-se, pois, de uma nova versão do passionário de Manuel Cardoso e de um

regresso ao modelo tradicional. (Vd. ANEXO A, 13) É de salientar a observação feita pelo autor no sentido de ter consultado «doctos e curiosos» mesmo dentro do Convento de Tomar, o que autoriza ainda mais a correcção operada pelo Freire de Cristo.

Como as duas anteriores, a impressão de Fr. Estêvão de Cristo mantém o mesmo tronco comum com as mesmas notas-tenor relativas aos três cantores da Paixão. Mas é preciso salientar que Fr. Estêvão manifesta especial cuidado no tratamento musical dos Ditos de Cristo.

«Nos ditos de Christo vão pontos novos. s. figuras de longas para os accentos agudos, ou dous breves juntos, [...] para se aduertir que nos tais tempos se ha de fazer maior reflexão com a voz, & produzir o Accento com mayor vagar. [...] A razão de mudar as figuras dos ditos de Christo he, que como sam palauras que de ordinario se cantão de vagar, necessariamente se ham de apontar com caracteres mais vagarosos que os de outro texto.» («O Actor aos Musicos coriosos»)

Este pormenor, de cariz simultaneamente editorial e didáctico, é uma preciosa achega para explicar a composição polifónica dos mesmos Ditos de Cristo, de que a versão monofónica de Frei Estêvão parece mais efeito do que causa.<sup>250</sup> Na verdade, à excepção das palavras de Cristo na Cruz *Heli, Heli, lamma sabacthani*, nenhuma das outras palavras de Cristo no processo da Paixão mereceu especial tratamento musical nos passionários tanto de Fernandes Formoso como de Manuel Cardoso. Este cuidado de Frei Estêvão parece tanto mais subjectivo e circunscrito quanto é verdade que a versão correspondente de Manuel Pousão regressa ao estilo musical dos primeiros passionários.

---

<sup>250</sup> À data da edição do *Liber Passionum* de Fr. Estêvão, possivelmente já eram conhecidas, pelo menos, as versões polifónicas de Ditos de Cristo produzidas nos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e S. Vicente de Fora de Lisboa.

#### 5.1.4 - Fr. Manuel Pousão (c. 1593-1683) - *Liber Passionum* (1675)<sup>251</sup>

149

- P-Lm s.c.
- Fr. Emmanuel Pouzam - *Liber Passionum et eorum quae a Dominica Palmarum usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent...* Lugduni: ex typographia Petri Guillemmin, 1675
- 220x350 mm, [2 br], 162, [2br] pp; assin.: A-T (4), V (5).
- Encadernação em pasta de cartão revestido de pele castanha com frisos dourados, presumivelmente posterior. Corte com pintas a vermelho. Geralmente bem conservado, mas com algumas perfurações de insectos no interior.
- Página: nove pautas de cinco linhas a vermelho.
- Notação quadrada tradicional. Clave de Fá, na terceira linha. Erros de notação logo na primeira página.
- Contém:
  - Paixão de Mt, pp. 1-28
  - Paixão de Mc, pp. 29-51
  - Paixão de Lc, pp. 52-74
  - Paixão de Jo, pp. 75-92
  - Sexta-Feira Santa: orações solenes e outras, pp. 91-103
  - Tríduo Pascal: Lamentações e Lições, pp.104-154
  - Pregão pascal: *Exultet*, pp.154-162
- Outros exemplares: P-Ln Fundo do Conservatório Nacional, s.c.; P-Es, s.c.; P-Op s.c.; P-Vs, s.c.; P-VV Liv. lit. imp. 77.
- Ref. Bibl.: **Alegria 1989**, 133; **Lambertini 1918**, 18 e 203; **Mazza 1944-1945**, 35; **Vasconcellos 1870**, II, 133; **Vasconcellos 1898**, 22; **Vieira 1900**, II, 230-231;

Ao iniciar-se a preparação deste trabalho, o passionário de Fr. Manuel Pousão constava apenas do Catálogo de Vila Viçosa: hoje sabe-se da sua existência também na Igreja das Mercês, em Lisboa, na igreja de S. Pedro de Óbidos, na Matriz (antiga Sé Catedral) de Elvas, no Arquivo da Sé de Viseu e também na Biblioteca Nacional (fundo do Conservatório Nacional). O rosto do livro apresenta a seguinte informação: *Liber Passionum/Et Eorum/Quae a Dominica Palmarum,/usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent./ Auctore/P. Fr. Emmanuele Pouzam,/Ordinis Eremitarum S. Augustini: Lugduni, ex Typographia Petri Guillimin... MDCLXXV*<sup>252</sup> (Vd. ANEXO A, 14).

<sup>251</sup> Bibliografia: Freitas 1974; Viterbo 1920.

<sup>252</sup> «Livro das Paixões e de tudo aquilo que se costuma cantar desde o Domingo de Ramos até ao Sábado Santo. Com a autoria do Pe. Fr. Manuel Pousão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho: Lyon: Tipografia de Pedro Guillimin... 1675.»

Apesar de alguns esforços recentes, no sentido de uma investigação bio-bibliográfica sobre Fr. Manuel Pousão, nada mais se sabe para além do que foi dito pelos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*. Barbosa Machado declara-o natural de Alandroal, no Alentejo, professo no Convento da Graça da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho em 1617 e falecido em Lisboa em 1683, com perto de 90 anos. A ser exacto este apontamento, Fr. Manuel Pousão terá nascido cerca de 1593. Segundo a mesma fonte, foi discípulo de António Pinheiro, exercendo no seu convento o cargo de Mestre de Capela. A data de 1576 indicada por Barbosa Machado para a impressão do seu passionário é evidentemente uma gralha tipográfica, pela incongruência da mesma e ainda pela indicação exacta de Francisco da Cruz, seu antecessor na autoria do referido ciclo bibliográfico.<sup>253</sup>

Desconhecem-se as circunstâncias que levaram o Frade agostiniano a imprimir o seu passionário na cidade de Lyon. Não deixa de estranhar, também, o facto do livro não apresentar qualquer introdução. Poder-se-ia pensar que ao autor foi negada a licitude de impressão do seu livro: nesse caso, como se explica a sua rápida divulgação e a sua existência em igrejas da época, nomeadamente na Sé de Elvas antes de 1680?<sup>254</sup> Poderá ter surgido a necessidade de se re-imprimir o passionário tradicional português e não haver em Portugal, à altura, qualquer impressor preparado. Por outro lado, parece que as declarações de aperfeiçoamento, sucesivamente declaradas pelos cantochanistas anteriores, seriam aqui invocadas. Na realidade, este novo passionário não é mais que uma nova versão, certamente actualizada à luz de uma nova época, dos livros congéneres já expostos. (Vd ANEXO A, 15). Assim, ao contrário da afirmação de Frederico de Freitas,<sup>255</sup> não se trata de um modelo de canto original, mas apenas uma nova ver-

<sup>253</sup> «*Liber Passionum...*Lugduni *apud* Petrum Guillemin 1576 [sic]» (*Apud Nery* 1984, p.196, onde se regista também a referência correcta («impresso Lugduni 1675») e anterior de Francisco da Cruz).

<sup>254</sup> É o ano da morte de Francisco Martins. Segundo foi possível verificar, na elaboração deste trabalho, encontram-se na antiga Sé de Elvas os exemplares do Passionário de Fr. Manuel Pousão que, de acordo com indicações manuscritas, terão servido a Francisco Martins para a composição e execução dos seus «Ditos de Cristo».

<sup>255</sup> «O noso autor serve-se de textos litúrgicos e despoja-os da música tradicional para de novo os musicar...» (Freitas 1974, p. 7).

são dos passionários anteriores. Em que consiste a novidade da obra de Pousão? Aqui o compositor acima citado tem razão em reconhecer neste estilo gregoriano uma nota determinada em direcção à tonalidade:

«Entretanto a música que escreve, apesar de incidências de modernidade técnico-estilísticas, não atraiçoa a vetusta expressão de nobreza do canto gregoriano ao qual inteiramente se reporta. [...] Permanecem assim as suas características fundamentais, especialmente no respeito pelos «modos», valores e fisionomia melismática [...] criando-se novas fórmulas melódicas com expressão mais próxima da tonalidade moderna, ao mesmo tempo que se reduzem os vocalizos melismáticos de grande extensão, o que reduz, em certo aspecto, a expressão bizantina do canto.»<sup>256</sup>

É pena que Frederico de Freitas não tenha constatado tudo isto dentro da perspectiva de uma mudança ou superação dos modelos tradicionais portugueses, deixando-se guiar cegamente pela afirmação gratuita de Gonçalo Sampaio, a quem cita a página 5 do seu estudo, segundo a qual o livro de Fr. Manuel Pousão “é só de cantochão originalmente composto pelo autor”. Assim se explica também a insistência na “extrema raridade” de uma obra que já Manuel Joaquim, depois de anunciar a sua descoberta na extinta Catedral de Elvas, tinha declarado: «é supérfluo assinalar o livro em causa como grande raridade bibliográfica».<sup>257</sup> É que este musicólogo, ao contrário daquele compositor, conhecia os passionários quinzentistas, vindo a escrever com algum interesse sobre o primeiro deles.<sup>258</sup>

É verdade que as cláusulas de Pousão, se comparadas com as respectivas das obras congêneres, acusam uma maior determinação cadencial, no sentido da tonalidade. (Vd ANEXO B, 3) Mas o discurso de Frederico de Freitas seria completamente diferente se tivesse conhecido as obras de Fernandes Formoso, Manuel Cardoso ou de Fr. Estêvão. Por outro lado a citação de uma nota impressa pontual do autor: «*Orationem sequentem faciebat Fr. Em. Pousão, ut si musico magis pla-*

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>257</sup> Joaquim 1951, p. 4.

<sup>258</sup> Joaquim 1955.

*cuertit eam possit dulciori modo cantare*<sup>259</sup> mais que provar a originalidade total da obra, chama a atenção para o facto de tudo o resto não ser fundamentalmente da sua autoria, o que em nada se desvia da prática da época.

## 5.2 – Os passionários manuscritos

Na pesquisa de material musical com o canto da Paixão em Portugal, ainda na sua versão monofónica, os impressos não foram o único material. Apareceram também passionários monofónicos manuscritos, uns completos e outros fragmentários. Sem aparato editorial, quase sempre sem rosto e sem qualquer declaração de responsabilidade, reduzidos à sua funcionalidade específica, são todavia de grande utilidade para este estudo na medida em que, em todos eles, a forma musical é convergente, *i.e.*, todos eles transmitem o mesmo modelo melódico tradicional.

Sem negar a existência de outros espécimes, eventualmente esquecidos em arquivos nacionais, são os seguintes os passionários completos manuscritos que foi possível estudar e que aqui serão expostos individualmente:

- P-Cug MM 69
- P-Cug MM 200
- P-Cug MM 223
- P-Ln LC 306

A estes haveria que juntar passionários mistos de uma versão monofónica tradicional e de polifonia, como é o caso de P-Cug MM 56 e P-Gs SL 11-2-4, os quais, graças ao seu especial conteúdo, serão objecto de estudo particular no capítulo final deste trabalho.

---

<sup>259</sup> «Fr. Manuel Pousão fez a seguinte oração, para que possa ser cantada de uma forma mais suave pelo músico que assim entender». (Pousão 1675, p. 8).

### 5.2.1 - Passionário de Santa Cruz de Coimbra [1]<sup>260</sup>

153

- P-Cug MM 69
- [passionário]
- Datação: entre 1569 e 1572
- Produzido em Santa Cruz de Coimbra, provavelmente por D. Vicente.
- Pertença: Mosteiro de Santa Cruz .
- 140x190 mm. Dupla paginação, em qualquer dos casos tardia: 147 ff., 294 pp.
- Em papel.. Encadernação da época com capas em pasta de papel revestido de pele; capas desmanchadas; no que resta de lombada, a inscrição «Passio/nes et/Praefatio[nes...].» Interior bem conservado.
- Página: 7 pautas, a preto, de 5 linhas. Notação branca de transição ou mista: elementos da quadrada e da mensural para a redonda. Figuras longas, breves e semibreves (mais raramente mínimas), e ainda ligaduras do tipo mensural. Barras verticais a separar todas as palavras.  
Clave de Fá, tipo notação mensural. Mancha de texto delimitada por frisos simples, na vertical apenas, e a preto.
- Contém:
  1. *Pater noster in solemnibus* pp. 2-3
  2. *Preflaciones Solen[nes] in Dom[inicis] et festis per annu[m]* etc., pp. 4-14
  3. *D[omi]nica in Palmis Passio domini nostri Iesu Christi: secundum Mattheum*, pp. 15-79
  4. *Feria 6<sup>a</sup> in Parasceve Passio... sec. Ioannem*, pp. 81- 118
  5. *Feria quarta Passio ... sec. Lucam*, pp.121-173
  6. *Feria 3<sup>a</sup> Passio ... sec. Marcum*, 176-236
  7. *Exultet...*, pp. 238-258
  8. Prefácios vários, pp. 263-293.

A datação do manuscrito (1569-1572) foi deduzida dos nomes do Papa Pio (Pio IV, 1560-1565, ou Pio V, 1566-1572?) e do Rei D. Sebastião constantes na peça *Exultet* (pp. 255-256, cf. *infra* 10.2 e a nota 418) e também da encomenda feita a D. Vicente pelo Capítulo Geral da Congregação de 1569 (cf. *supra*, 1.4).

A pertença ao Mosteiro de Santa Cruz é deduzida pelo conteúdo (orações e prefácios próprios) e pela escrita musical semelhante a outros MMs de Cug, em que a atribuição é registada, v.c., o MM 200.

Curiosamente as Paixões são apresentadas por uma ordem diferente da convencional: Mt, Jo, Lc e Mc, o que pode denunciar uma escala de importância conferida aos dias litúrgicos da Semana Santa em Santa Cruz de Coimbra.<sup>261</sup> Aparecem todas

<sup>260</sup> Cf *Cosme* s. d.

<sup>261</sup> É o que se pode deduzir, também, do facto de um códice do século XIV, o P-Pm S+ 85, proveniente do mesmo Mosteiro de Santa Cruz, conter as quatro Paixões, das quais as de Mc e Lc estão escritas em caracteres muito mais pequenos: «*Quae est secundum Marcium [sic] et Lucam scripta est minutissimo caractere*», cf *Madahil* 1926, vol. X (1929), pp. 72-73.

no modelo tradicional português, *i.e.*, com as três notas-tenor Fá<sup>2</sup>-Fá<sup>2</sup>-Dó<sup>3</sup>. A melodia é bastante ornamentada, sobretudo nas cadências. As partes do C, por vezes e nas cláusulas que precedem as palavras de CRISTO, sobem ao Dó<sup>3</sup> e Ré<sup>3</sup> (p. 18, 27, 69...). Semelhantemente, o S na sua cláusula ao Ré<sup>3</sup> (pp. 38, 45), chega a ter uma Láb na sua ornamentação (pp. 18, 67, 73) e ainda tem rasgos originais, como «*Blasphemavit*» a chegar até ao Fá<sup>3</sup>, na primeira vez, e a repetir sobre o Fá<sup>2</sup> (muda a clave, p. 46); a mesma coisa em «*Crucifigatur*» (p. 60), também em clave de Dó. (Vd ANEXO A, 16).

O «*Heli, Heli...*», tal como o «*Deus meus...*», é muito ornamentado, faz-se na clave de Dó e chega ao Fá<sup>3</sup> (p. 69). Especial ornamentação na cláusula final «*contra sepulchrum*» (p. 76). Nesta página, a rubrica: «*Hic d[icitu]r munda cor meum, petit[ur] benedictio. Defertur incensum. Sine luminaribus incensatur liber. N[on] d[icitu]r D[omi]nus vobiscum n[ec] signatur liber nec cantans, et legitur in tono Evangelii*»<sup>262</sup> O que se segue é a parte correspondente ao Evangelho, em tom muito solene, em clave de Fá e com o tenor em Dó, sobre o qual fará a cadência final, muito ornamentada, e com duas versões, em «*cum custodibus*» (p. 79)

Em Jo é quase tudo igual a Mt, a começar pela notação. Ênfase do C em «*tradidit spiritum*» (p. 112) e em «*videbunt in quem transfixerunt*» (pp. 114-115). Aparece a rubrica: «*Quid sequitur legitur in tono Evangelii...*» (p. 115) e a melodia é muito solene, igual à de Mt: cadência final «*posuerunt Iesum*» muito ornamentada (pp. 117, 118). A Paixão de Lc apresenta-se como as anteriores. Especial ênfase no duplo «*Crucifige*», cantado em duas frases, a segunda das quais, na clave de Dó, é mais ornamentada (p. 157). Cadência especial no final «*haec videntes*» (p. 171). Parte do Evangelho em tom especial, como antes, mas sem a rubrica, (p. 171) cadência final em «*fuera*» muito ornamentada e acabando em Dó (p. 173).

Na Paixão de Mc, especial ênfase em *Heloi, Heloi...* e respectiva frase traduzida ao Latim (pp. 227-228). Cláusula final, ornamentada em «*Hierosolymam...*» (p. 232). Final do Evangelho, «*Et cum iam sero...*», em tom solene (pp. 233-236), com cláusula final, em «*monumentis*», muito ornamentada. (p. 236).

<sup>262</sup> «Aqui diz-se purifica o meu coração, pede-se a bênção. Apresenta-se o incenso. O livro é incensado sem ciriais. Não se diz O Senhor estaja convosco nem se benze o livro ou o cantor, e lê-se em tom de evangelho»



## 5.2.2 - Passionário de Santa Cruz de Coimbra [2]<sup>263</sup>

155

- P-Cug MM 200
- [passionário]
- Século XVI ex.
- Pertença: Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, conforme inscrição do rodapé da p. 3 e ainda, de duas maneiras, na própria inicial P, a ouro e azul e sem ornamentos, da mesma p. 3.
- 140x195 mm; [3], 179, [3] ff. Faltam folhas entre as paixões e o pregão pascal.
- Em papel. Encadernação aparentemente da época, com capas em pasta de papel revestida de pele castanha, com indícios de friso a seco e com frisos [posteriores] a dourado.
- Página: seis pautas de cinco linhas a preto. Corte a ouro.
- Notação branca de transição ou mista (*supra*, MM 69), com barras verticais a separar todas as palavras.
- Mancha de texto delimitada por caixa com friso simples vertical e duplo na horizontal, em vermelho. As iniciais de «*Passio*» são a azul e ouro, excepto em Jo em que é mais exuberante bem como nas iniciais da parte de evangelho de cada Paixão.
- Na segunda folha de guarda, «[ 37?] Da Livraria do Noviciado de St<sup>a</sup> Cruz Anno Domini 1816». Na terceira folha de guarda, «Da Livraria do Noviciado de St<sup>a</sup> Cruz 1752 p<sup>a</sup> 1753» Na primeira folha de guarda final, «Falta hua Folha q. Continúa a Paixão De N. S. J. Christo 1816» [na realidade é a folha que falta para completar o *Exultet.*, mas também corresponde a uma nota à margem contida no f. 23v «*habes aliter fo. 180.*», referente naturalmente a outra versão da dica em questão «*Blasphemavit...*»; id, no fol 27v: «*habes aliter f. 181*»]
- Contém:
  1. *Passio DNIC secundum Mt*, ff. 3 - 46
  2. *Passio DNIC secundum Mc*, ff. 49 - 87v
  3. *Passio DNIC secundum Lc*, ff. 91 - 129
  4. *Passio DNIC secundum Jo*, ff. 133 - 162v
  5. *Exultet*, ff. 167 - 179v

Igual em quase tudo ao MM 69, embora mais cuidado na notação e no texto (vd. ANEXO A, 17).

O MM 69 parece anterior ao MM 200 por várias razões:

- O MM 69 aponta os nomes do Papa (p. 255) e do Rei coetâneos (p.256), ao passo que o MM 200 tem apenas o símbolo NN, a cobrir por qualquer nome.

---

<sup>263</sup> Cf Sousa 1990, vol. 1<sup>o</sup>, 2<sup>a</sup> parte, pp. 3-110 (transcrição completa), vol. 3<sup>o</sup>, pp. 68-70.

- A notação do MM 69 é mais antiga, utilizando ainda, v.c., notas alfadas (p. 247 e *passim*), substituídas por nova grafia no MM 200, que também utiliza semibreve e breves com ponto, mínimas e semínimas com ponto de aumentação, que de todo não aparecem no MM 69.
- A ênfase colocada no melisma de O do MM 69, substituído pelo mesmo melisma aplicado a *felix... vere beata...*, a provar mais cuidado, mais despojamento de artificios, etc.
- Correção de ordem lógica: o MM 69 só apresenta a prece pelo Papa e não pelo Bispo (p. 255), mas é corrigido pelo MM 200 ao apresentar também a prece pelo Bispo (f. 179).
- Outras correções gráficas. O MM 69 contém correções e rasuras que o MM 200 apresenta com toda a limpidez.

Parece, pois, suficientemente provada a maior antiguidade do MM 69 e a datação posterior do MM 200, que deve ser atribuída ao último quartel do século XVI.

O C, indicativo do discurso do Cronista, aparece com a forma aproximada de ac, como já vem nas últimas páginas do MM 69 e como vem em Fernandes Formoso e outras versões impressas nacionais e estrangeiras mais antigas.

Texto em vermelho na frase de Cristo «*Eli, Eli...*» e sua tradução latina, muito ornamentada melodicamente.

É ainda de notar a indicação, à margem, de números 2, 3, 4... correspondentes aos Ditos de Cristo musicados a 3 no MM 56 e no Gs SL 11-2-4, assim igualmente numerados apenas no manuscrito de Guimarães.

### 5.2.3 - Passonário da Sé de Coimbra<sup>264</sup>

157

- P-Cug MM 223
- [passonário]
- Datação: século XVI 2d.
- Proveniência: Sé de Coimbra.
- 245x360 mm, 101 ff., em 25 cadernos de dois bifólios, mais um fólho no final, sem assinaturas.
- Página: sete pautas de cinco linhas a vermelho.
- Notação quadrada tradicional. Clave de Fá. Barras verticais a separar palavras, com tinta diferente, apenas nas primeiras folhas.
- Em pergaminho, algo amarelecido do tempo, encadernação bem conservada, possivelmente posterior, em pasta de madeira revestida de pele castanha com duplo filete a ouro e com um medalhão ao centro, também a ouro, com a inscrição «SEE». Corte a ouro mal aparado.
- No verso da capa, uma etiqueta com «Nº 6 Entr. 29.5.944 Inst. Hist.». No fol 1, por cima do título, e letra antiga, «Nº 72».
- Iniciais de «*Passio*» a vermelho com sobriedade.
- «Letras significativas» a vermelho: C, + e S. Aparece também uma pequena + a preto por cima das frases de personagens singulares, e só nessas, muito diferente da «letra significativa» correspondente a Cristo: trata-se certamente de outro sinal para a execução prática.
- Contém:
  - Paixão de Mt, ff. 1-29
  - Paixão de Mc, ff. 29-53v
  - Paixão de Lc, ff. 54-80v
  - Paixão de Jo, ff. 80v-101.

A proveniência deste códice da Sé de Coimbra (vd. ANEXO A, 18), documentada em ambas as pastas, corresponde a uma série de livros de cantochão da mesma origem, e alguns até com indicação de copista, existentes na área de Música da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fica-se a saber, desta maneira, que também nesta igreja catedral se praticava o modelo melódico da Paixão tradicional de outros pontos do país.

Tal como no códice de Ln LC 306, que apresenta semelhança também material com este da Cug, pode colocar-se a questão: supondo que ficava mais cara a cópia manuscrita de um livro, porquê um livro manuscrito, se já corriam livros impressos precisamente com o mesmo conteúdo e com a mesma forma musical?

---

<sup>264</sup> Cf Cosme s.d., ficha correspondente.

Será que a sua datação é anterior à do primeiro impresso, de Fernandes Formoso? É uma hipótese, que resta provar, e que, a confirmar-se, incluiria estes códices entre aqueles precisamente a que se refere Fernandes Formoso na dedicatória do seu passionário.

Quanto ao modelo musical, vejam-se as referências a propósito do LC 306 da Biblioteca Nacional (*infra*, 5.2.4). A Paixão de Mt não apresenta novidades. Nas palavras de Cristo na cruz, «*Eli, Eli...*», e só na parte hebraica, subida melódica muito sóbria.

No f. 27v, antes de «*Altera autem die*», a rubrica a vermelho: «*Hic datur benedictio, defertur incensum sine luminaribus, non dicitur Dns vobiscum & cantatur in tono evangelii. Quae omnia, & in aliis passionibus servantur: sequens autem Evang. altiori tono cantatur, in diatesserō, vel in diapente supra.*»<sup>265</sup>

Na realidade, o tom do Evangelho é muito simples, predominantemente *recto tono* e sempre na clave de Fá.

Em Mc, f. 52v, antes de «*Et cum jam sero esset...*», a rubrica: «*Hic cantatur in tono evangelii & alia fiunt ut supra.*»<sup>266</sup>

O mesmo praticamente em Lc, f. 79v. Mas em Jo, f. 99v, a rubrica é ligeiramente diferente: «*Hic legitur in tono evangelii, sine incenso, & luminar., nec benedict.*»<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> «Aqui dá-se a bênção, traz-se o incenso sem ciriais, não se diz 'O Senhor esteja convosco' e canta-se no tom do evangelho. Tudo isto deve observar-se também nas outras paixões: o evangelho a seguir deve cantar-se num tom mais elevado, a uma quarta [inferior] ou a uma quinta superior».

<sup>266</sup> «Aqui deve cantar-se no tom do evangelho, fazendo-se tudo como se disse antes.»

<sup>267</sup> «Aqui lê-se no tom do evangelho, sem incenso, ciriais e bênção.»

## 5.2.4 - Passionário da Biblioteca Nacional

159

- P-Ln LC 306
- [passionário]
- Datação: século XVII in.
- Proveniência: ?
- 280x385 mm, 83 ff. repartidos por 21 cadernos sem assinatura: 19 de duplo bifólio, 1 de simples bifólio (o 17º) e 1 de cinco fólhos (o último); falta o fol. 1.
- Em pergaminho, encadernação da época, deteriorada, em capas de pasta de papel revestida de pele.
- Página: oito pautas de cinco linhas.
- Notação quadrada tradicional; clave de Fá na terceira linha.
- Iluminuras a cor no P de «*Passio*» com a figura e o símbolo do evangelista respectivo - apenas Mc, Lc e Jo porque falta o fol 1, correspondente ao início de Mt.
- Iniciais I de «*In illo tempore*» enquadrada a cor e com traços antropomórficos.
- Contém:
  - Paixão de Mt, ff. 2-24
  - Paixão de Mc, ff. 25v-44v
  - Paixão de Lc, ff. 45v-66
  - Paixão de Jo, ff. 67v-83

Detectado neste manuscrito o modelo melódico tradicional português (vd. ANEXO A, 19), naturalmente individualizado através de ornamentações ou simplificações, de que se dará notícia nos quadros de transcrição correspondente, pode, desde já, reparar-se em outros pormenores que vale a pena sublinhar.

Assim, em Mt, a *repercussa* do C deste manuscrito aparece sistematicamente em figuras de semibreve, à excepção da sílaba tónica da última palavra de cada frase, feita com figura breve. Os ditos de Cristo são apresentados em figuras predominantemente breves.

No f. 22v aparece a rubrica «*Hic pausatur aliquantulum, et genuflectitur per spatium unius pater noster*»<sup>268</sup>

O modelo melódico altera-se nas palavras de Cristo na cruz: «*Eli, Eli lamma sabacthani*», mas apenas na versão hebraica, porque a latina – «*Deus meus...*» – é confiada ao recitativo de C.

A parte final de Mt: «*Erant autem ibi mulieres...*» é feita *recto tono* sobre a nota Fá com a única variação da cláusula final, «*contra sepulcrum*».

<sup>268</sup> «Aqui faz-se uma pequena pausa e ajoelha-se pelo espaço de um pai-nosso»

### 5.3 – Outras fontes

160

Depois do que ficou dito, ao tratar do canto da Paixão no seu aspecto formal, não admira que muitos tratadistas de cantochão, ao indicarem o modo de cantar as leituras litúrgicas – Epístola, Evangelho, Lições breves do Ofício, Profecias, etc. – também abordassem o modo de cantar a Paixão. É o que se pode verificar nos vários impressos e manuscritos portugueses que foi possível consultar. São eles: Fr. João de Pádua,<sup>269</sup> Fr. Clemente da Cruz,<sup>270</sup> Manuel Nunes da Silva,<sup>271</sup> Fr. Domingos do Rosário<sup>272</sup> e Fr. Manuel da Conceição.<sup>273</sup>

Todos estes tratadistas incluem na sua exposição teórico-prática dos repertórios sacros a técnica do canto da Paixão, coincidindo no essencial, i. e., na maneira como o Cronista deve fazer as entoações e os pontos finais antes das frases de Cristo ou do Bradado, e ainda na forma como já o Cristo já o Bradado devem fazer as cláusulas ou as interrogações respectivas.

Mais importante, todavia, do que o simples *modus cantandi* exposto nestes tratados é o modelo musical apresentado pelos mesmos. Na realidade, com excepção de Fr. Domingos do Rosário, os restantes seguem fielmente a tradição portuguesa representada nos passionários antes mencionados, com cláusulas análogas e sobretudo com os mesmos tenores: C - Fá<sup>2</sup>; + - Fá<sup>2</sup>; e S – Dó<sup>3</sup>. Este facto é tanto mais significativo quanto alguns deles, como Fr. João de Pádua, invocaram os modelos romanos, apresentando mesmo a aprovação pontifícia.

O facto de o autor de *Theatro ecclesiastico*, Fr. Domingos do Rosário, que em edições posteriores transcreve o canto completo das Paixões, apresentar o modelo romano do canto da Paixão, da tradição de Guidetti, fica suficientemente explicado pela corrente italianizante e pela nova escola instituída por D. João V junto dos Frades Capuchos, que levaria ao aparecimento do chamado estilo de Mafra. Na verdade, a partir dessa época, por influência clara do espírito joanino, con-

---

<sup>269</sup> Pádua 1626, pp. 40-42.

<sup>270</sup> Cruz a. 1743, pp. 22-29.

<sup>271</sup> Silva 1685, pp. 50-52.

<sup>272</sup> Rosário 1743, pp. 167-174.

<sup>273</sup> Conceição 1758, pp. 30-35

substanciado no apoio dado àqueles frades e, conseqüentemente, na influência esmagadora de uma obra como *Theatro ecclesiastico*, com 9 edições entre 1743 e 1817, desaparece o modelo tradicional português da Paixão e instaura-se por toda a parte o modelo romano, dito de G. Guidetti, cujos tenores são Dó<sup>3</sup> – Sol<sup>2</sup> – Fá<sup>3</sup>. Este modelo aparece em edições portuguesas desde 1732, com indicação expressa do seguimento romano, salientando-se as seguintes: *Passiones necnon Lectiones quae secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae in officiis maioris hebdomadae cantari solent*. Lisboa: José da Costa Coimbra, 1752; *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum quatuor omnes evangelistas pro determinatis diebus maioris hebdomadae*. Lisboa: tipografia régia, 1777.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Para a descrição de qualquer destas obras, inclusive do *Theatro ecclesiastico*, cf. Cardoso 1995 (a), pp. 194-199 e 238-246.

(Página deixada propositadamente em branco)



## CAPÍTULO 6

### O *CANTUS PASSIONIS* TRADICIONAL PORTUGUÊS

#### 6.1 - A origem e formação do *accentus* português

Não existe um estudo aprofundado sobre os passionários portugueses dos séculos XVI e XVII, sejam eles impressos ou manuscritos.<sup>275</sup> Sabe-se, desde já, que todos eles apresentam, na sua essência, o mesmo modelo melódico. Isto significa que, pelo menos até 1732 – data do primeiro passionário impresso em Portugal, que se saiba, com o modelo romano –, a generalidade dos clérigos portugueses praticou a mesma música no canto da Paixão. Ora, constatando que este *tonus passionis*, segundo a informação dos especialistas consultados, não tem par no resto da Europa, coloca-se, de imediato, a questão das razões de uma opção por este modelo, reflexão que parece sugerir uma autonomia cultural ante o mundo circundante, em plena corrente contra-reformista. Em qualquer caso, é relevante o problema da determinação de como e onde se formou esta tradição musical portuguesa. A tradição cisterciense, bem como a influência espanhola e inglesa são pistas abertas para uma eventual resposta.

Pelos dados recolhidos, até ao momento, apenas o P-Ln Alc. 167, f. 187, permite fazer alguma luz sobre a origem do modelo melódico consagrado no

---

<sup>275</sup> O trabalho de Teodoro Dias de Sousa sobre o Canto da Paixão nos sécs. XVI-XVIII em Portugal Centro e Sul, sendo geograficamente limitado e cronologicamente mais alargado, tem o mérito de ser uma abordagem pioneira, mas carece de continuidade.

primeiro passionário impresso. Ficou atrás explicado (4.2) que os passos notados da Paixão de Mt do Alc. 167, correspondem, na sua essência, à melodia consagrada no passionário de Diogo Fernandes Formoso (ANEXO B, 1). A diferença da frase de Cristo na cruz *Heli, Heli lamma sabacthani* – muito desenvolvida no Alcobacense e reduzida a uma forma quase linear no primeiro passionário impresso e logo nos restantes portugueses até ao século XVIII – pode explicar-se na linha de uma tradição ibérica comum antes de quinhentos a qual, mantendo-se em Espanha, se perdeu em Portugal graças a uma correcção intencional da parte dos patronos editores. Mas o fundamental, a unificar definitivamente o Alc. 167 e os passionários subsequentes, reside na adopção uniforme das três notas tenor, ou cordas recitativas dos três cantores tradicionais da Paixão. Datando a escrita do referido fólio do códice cisterciense provavelmente dos princípios do século XV, e verificando a sua proximidade do modelo de Fernandes Formoso, certifica-se o seguinte:

- o Alc. 167 supõe uma tradição monacal, eventualmente escrita, que pôde servir de base para a edição de Fernandes Formoso, confirmando a utilização de protótipos que o autor declara no seu prólogo;
- os Cistercienses de Alcobaça praticaram esse modelo, pelo menos desde os começos do século XV;
- a Capela Real e o Mosteiro de Alcobaça partilharam, ao menos a partir de certo momento, a mesma tradição musical no que se refere ao canto da Paixão.

A relação dos Cistercienses, e concretamente do Mosteiro de Alcobaça, com a Casa Real é um dado conhecido. Na realidade eles entram em território português com a criação da nacionalidade: a Abadia de Alcobaça é uma fundação promovida por D. Afonso Henriques que doou a localidade a S. Bernardo, Abade de Claraval.<sup>276</sup> Com uma notável acção civilizadora e cultural, o Mosteiro de Alcobaça atinge um dos seus momentos mais gloriosos nos finais do século XIV e nos começos do século XV, quando o seu Abade chega a «conselheiro de sua

---

<sup>276</sup> Cocheril 1986, p. 254.

Magestade e a seu Capelão-mor» e é considerado um dos principais personagens do Reino.<sup>277</sup> Mas a relação entre Alcobaça e a Coroa faz-se mais sensível com a aclamação real de D. João I, o Mestre de Aviz, – nessa qualidade, o fundador da nova dinastia monárquica estava ligado à Ordem de Cister, cuja Regra os freires de Aviz, no seguimento dos de Calatrava, tinham adoptado – e, ainda, com a criação dos abades comendatários. Entre estes, o primeiro de todos é o Bispo e, depois, Cardeal D. Jorge da Costa, «le plus grand accapareur de biens ecclésiastiques que le Portugal ait connu»<sup>278</sup>, imposto pela Coroa e tolerado pelo Papado, seguindo-se-lhe sucessivamente os filhos de D. Manuel I, Cardeais Infantes D. Afonso e D. Henrique.

Parece, pois, natural que o estreitamento de relações entre Alcobaça e a Corte tivesse como corolário a permuta de costumes culturais e litúrgicos, explicando-se, assim, a prática comum do mesmo modelo da canto litúrgico da Paixão de Cristo. Registada a semelhança musical entre o Alc. 167 e o primeiro passionário impresso português, apenas se pode concluir uma tradição comum e, porventura, a dependência mútua da Ordem Cisterciense e da Capela Real. Fica por provar, no entanto, quem depende de quem: Alcobaça da Capela Real, ou vice-versa.

Seria de origem cisterciense o modelo melódico dos passionários portugueses? De momento não é possível responder. O facto de aquela escrita aparecer em aditamento ao corpo do códice Alc. 167, mais que resultado de uma melodia recém-criada, testemunha apenas um canto especialmente cuidado para quatro frases da Paixão que, desde sempre cantada segundo o mesmo padrão, nos últimos tempos pretenderia dar maior relevo àqueles passos da Paixão.

Cabe aqui questionar-se se este modelo melódico teria sido trazido para Portugal pelos primeiros discípulos de S. Bernardo. Na verdade, o *cantus passionis*

---

<sup>277</sup> «Le «Dom Abbé» était l'un des plus importants personnages du royaume. Ses titres de Seigneur Abbé du monastère royal d'Alcobaça de l'ordre de Citeaux, de Conseiller de Sa Majesté et son Grand Aumônier, de Grand Capitaine, de Donataire de la Couronne, de Seigneur des terres et villes de Coutos, etc, le plaçaient au rang de la première noblesse. Dans les réunions de cortes, ou états-généraux, il prenait place immédiatement après les évêques. Il pouvait lever des troupes sur ses terres et, à l'exclusion de la peine de mort qu'il ne pouvait prononcer, pendant longtemps ses sentences furent sans appel, même devant le roi.» (*Ibid.*, p. 259).

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 261.

*antiquior* cisterciense, adoptado em 1959 pelo Capítulo Geral dos Cistercienses, provém do modelo constante de dois Evangeliários dos séculos X e XII, com uma notação alfabética provável do século XII, provenientes da abadia beneditina de Saint-Thierry, perto de Reims, e pertencentes actualmente à biblioteca municipal desta cidade.<sup>279</sup> Este canto apresenta os tenores da Paixão em Lá<sup>2</sup> – Ré<sup>2</sup>/Fá<sup>2</sup> – Ré<sup>3</sup>, o que leva E. Chevalier a classificá-lo entre as paixões em Ré, em contraste com o modelo romano classificado como Paixão em Fá.<sup>280</sup> Fica, pelo menos, esclarecido que o modelo antigo cisterciense não coincide com o agora considerado próprio português, constante dos passionários impressos e do Alc. 167, cujas notas-tenor são Fá<sup>2</sup>-Fá<sup>2</sup>-Dó<sup>3</sup>.

Apesar de tudo, é possível encontrar alguma relação entre os modelos acima considerados, nomeadamente nas cláusulas afirmativas dos Ditos de Cristo e até algumas frases do mesmo com o *tenor* em Fá, o que poderia sugerir que o tom tradicional português fosse uma derivação do tom antigo cisterciense ou então uma solução de compromisso entre este e o tom do chamado grupo Zwettl-Vaticano, que viria a cristalizar-se já neste século com a Paixão em Fá.<sup>281</sup> É uma questão em aberto e um horizonte a não perder em futuras investigações.

No que se refere a uma possível influência de modelos peninsulares, ainda não se encontrou qualquer documentação que apresente um esquema melódico igual ao utilizado pelos passionários portugueses. No entanto, entre os modelos hoje conhecidos, sobretudo em Aragão e Castela, e os agora divulgados pelas fontes portuguesas existem alguns elementos comuns que vale a pena assinalar.

<sup>279</sup> F-RSm ms 258 (séc. X) e F-RSm ms 259 (séc. XII). Cf. Chevalier 1960, pp. 150-159.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>281</sup> Curiosamente, é neste sentido que se dirige a resposta de um eminente gregoriano de Solesmes, D. Jean Claire, ao problema da classificação modal do *tonus* dos passionários portugueses: «Plus j'y réfléchis et plus je crois que votre ton de Passion n'est qu'une déformation du ton classique, qui ne s'analyse pas avec les numéros des tons psalmodiques ou les adjectifs authentique et plagal, mais par la corde qui est le point de départ de toute l'architecture: DO, récitant, avec finale fā; FA aigu pour la S, avec finale do; FA grave pour le +, avec finale fā soit une quinte au centre, et deux quarts aux extrémités. Tout ce qui sort de ce schéma traditionnel (en dépit d'ornementations divergentes) me semble de la fantaisie. [sublinhados originais] - Carta de Solesmes, *mibi*, 08.11.1997.

Antes de mais o Proêmio da Paixão portuguesa (uma frase especial que, sendo cantada pelo Cronista, é composta ao estilo das frases do Cristo) segue a mesma linha de três espécimes castelhanos, a saber:

- um manuscrito de meados do século XVI existente, sem cota, na Biblioteca do Mosteiro do Escorial, com as notas-tenor Lá<sup>2</sup> – Fá<sup>2</sup>/Ré<sup>2</sup> – Ré<sup>3</sup>;
- o passionário impresso em 1570 (*secundum Ordinem Praedicatorum*), existente em Madrid, Biblioteca Nacional (M 2708), com as notas-tenor Ré<sup>2</sup> – Sol<sup>2</sup> – Lá<sup>2</sup>;
- o modelo publicado por Francisco Navarro, no seu *Manuale ad usum Chori, iuxta ritum ordinis fratrum minorum...* Salamanca, 1606, com as repercussas Ré<sup>2</sup> – Fá<sup>2</sup> – Lá<sup>2</sup>, que se pode consultar na Biblioteca Pública de Évora com a cota E. 7-C. 4.<sup>282</sup>

A mesma fórmula melódica, embora em transposição a um tom mais grave, aparece num manuscrito do último terço do século XV, existente na Biblioteca Capitular de Toledo, sem cota (tenores: Sol<sup>2</sup> – Mib<sup>2</sup>/Dó<sup>2</sup> – Dó<sup>3</sup>), e um outro do século XVI, existente na Biblioteca Capitular de Segovia, igualmente sem cota e com as mesmas notas-tenor e em vários impressos dos séculos XV e XVI existentes em Madrid, Biblioteca Nacional.<sup>283</sup>

Verificando-se, por outro lado, que o *cantus passionis antiquior*, de que acima se falou, e do qual é possível achar vestígios no modelo português, encontra modelos paralelos em Castela, nomeadamente no citado manuscrito do Escorial, não parece descabido atribuir ao canto monofónico consagrado pelos passionários portugueses uma influência plural, pela qual passariam modelos antigos ligados a Cister e modelos castelhanos, todos eles de fácil entrada no ambiente eclesiástico português.

<sup>282</sup> Cf. González-Valle 1974, pp. 26-36.

<sup>283</sup> *Ibid.* pp. 21-35.

Uma outra hipótese, que explicasse a origem do modelo de canto litúrgico da Paixão em Portugal, seria a influência inglesa. A interferência da Liturgia de Sarum na diocese de Lisboa e, nomeadamente, na Capela Real tem sido abordada por parte de vários investigadores. Contudo, no que respeita ao canto da Paixão, nada indica, até ao momento, que tenha havido qualquer relação entre as tradições salisburiense e portuguesa.<sup>284</sup> Muito embora Fortunato de Almeida<sup>285</sup> continue a atribuir a introdução daquele rito inglês em Portugal a D. Gilberto de Hastings, nomeado primeiro Bispo da Lisboa reconquistada por D. Afonso Henriques – referindo, ele próprio, a opinião divergente de Pierre David – a verdade é que este último defende que aquele rito apenas foi praticado na corte portuguesa no tempo de D. Filipa de Lencastre e na casa do Infante D. Fernando, justificando a sua asserção pelo facto desta Rainha chamar capelães ingleses, ensinando ela própria o rito inglês aos seus capelães: do que se deduz a ignorância anterior do mesmo rito em Portugal. Segundo Pierre David, durante e logo após o reinado de D. João I, terão coexistido em Lisboa o rito de Sarum na corte e o rito romano na diocese.<sup>286</sup>

Introduzido, pois, na corte do Mestre de Aviz, por influência natural da Rainha D. Filipa de Lencastre, aquele costume inglês terá permanecido na Capela Real até D. Afonso V obter do Papa Eugênio IV, pela bula *Meruit tuae nobilitatis* de 21 de Setembro de 1439, a licença de se voltarem a celebrar na sua Capela as missas e as horas canónicas segundo o rito romano.<sup>287</sup> Mais ainda, sabe-se que não foi unânime a adopção do rito salisburiense na casa real portuguesa: o Infante D. Pedro «[...] cada dia por sua devoção rezava as Oras Canonicas segundo costume romão [...]»<sup>288</sup>

Não parece, por isso, que a influência musical inglesa tivesse feito tradição em Portugal. Na realidade, mesmo que assim fosse, isto é, mesmo que em Lisboa se tivesse cantado a Paixão interinamente segundo um formulário inglês, este não teve qualquer influência na tradição invocada por Fernandes Formoso.

<sup>284</sup> A julgar, pelo menos, pelas inventariações de Bruno Stäblein (Stäblein 1949, col. 891-894) e Bonifacio Baroffio-Cristiana Antonelli (Baroffio 1986, p. 19).

<sup>285</sup> Almeida 1967, vol. I, pp. 251-252.

<sup>286</sup> David 1947(a), p. 58.

<sup>287</sup> Sousa 1739, V, 1ª p., pp. 336-337.

<sup>288</sup> Pina 1902, vol. II, cap. CXXV, p. 111.

Efectivamente a tradição salisburiense neste campo – a julgar pelo *Graduale Sarisburiense*, Parma, Biblioteca Palatina 98 (séc. XIII), o documento mais antigo de quantos se conhecem com a divisão do recitativo da Paixão por 5 cantores e outras tantas cordas de recitação<sup>289</sup> – é completamente diferente da restante tradição continental e também da tradição portuguesa.

## 6.2 - Unidade e pluralidade: os contornos do modelo português

A primeira constatação de quem abre os quatro passionários impressos em estudo é efectivamente a de alguma variedade dentro de uma unidade essencial. Trata-se, por outras palavras, de quatro versões de um mesmo modelo melódico, caracterizadas pelo gosto pessoal e pelo zelo reformista de cada autor ou da respectiva comunidade eclesial. Veja-se (ANEXO B, 2) um primeiro quadro sinóptico dos passionários, referente ao Proémio de Mt.

Utilizando, antes de mais, os elementos informativos dos passionários impressos, o Quadro nº 31 põe de relevo a unidade no uso das *letras significativas* e, sobretudo, na adopção das duas notas-tenor correspondentes aos três cantores da Paixão.

Quadro n.º 31 - Unidade formal dos impressos da Paixão

AUTOR	ANO	LIT. SIGN.	TENORES
Diogo Fernandes Formoso	1543	c - + - s	Fá <sup>2</sup> - Fã <sup>2</sup> - Dó <sup>3</sup>
Manuel Cardoso	1575	c - + - s	Fá <sup>2</sup> - Fã <sup>2</sup> - Dó <sup>3</sup>
Fr. Estêvão de Cristo	1595	c - + - s/ss	Fá <sup>2</sup> - Fã <sup>2</sup> - Dó <sup>3</sup>
Fr. Manuel Pousão	1675	c - + - s	Fá <sup>2</sup> - Fã <sup>2</sup> - Dó <sup>3</sup>

A unidade destes impressos depende dos seus autores, alguns dos quais poderão ter-se conhecido pessoalmente, e do objectivo que a todos moveu na ideia da impressão em causa. Fernandes Formoso, de quem se conhece apenas o ano aproximado do nascimento (1510), foi capelão de D. João III e publicou o traba-

<sup>289</sup> Fischer 1973, pp. 586-587; Fenlon 1982, pp. 93-94.

lho por mandato real, mas Manuel Cardoso (+ a. 1595), que foi também capelão da mesma corte, eventualmente colega de Formoso, foi chantre da Capela Real e escreveu o seu livro por mandato do Concílio Provincial de Lisboa. Um e outro agiram por ordem/convite oficial e pertenciam à mesma escola: a Capela Real ao tempo de D. João III e, possivelmente, também ao tempo de D. Sebastião.

Pode estar aí uma explicação para que os seus livros sejam basicamente iguais: têm o mesmo título de *Passionarium* e invocam as mesmas fontes: eventuais manuscritos (caso de Fernandes Formoso), impresso anterior (caso de Manuel Cardoso), e o costume da Capela Real.

O Concílio Provincial de Lisboa, trinta anos depois da edição do livro de Fernandes Formoso, encarregou Manuel Cardoso de fazer um novo passionário. No que se refere ao *modus cantandi* da Paixão, não se vê uma reforma significativa em relação ao livro anterior. Aliás, numa época em que se pregava a ortodoxia tridentina, Manuel Cardoso publica um modelo de canto litúrgico que nada tem de romano, que se distancia dos modelos contemporâneos ibéricos e que, em contraste com todos estes, é praticamente igual ao antes publicado por Fernandes Formoso.<sup>290</sup> Apesar de tudo não alude ao seu antecessor, gentileza que, em relação a Manuel Cardoso, não faltou a Fr. Estêvão da Ordem de Cristo.

Este último não parece muito interessado em louros de autoria: é convidado a publicar a sua obra por um editor mais interessado que ele. No entanto, refere o trabalho de Manuel Cardoso, embora venha apregoar mudanças importantes no *accentus* do canto da Paixão. Já não fala em Fernandes Formoso e, no entanto, o seu trabalho, com invocação também da tradição portuguesa, não passa de uma reformulação estilística do primeiro passionário.

Para além das particularidades de estilo que individualizam estes três passionários, outros elementos contribuem para a sua originalidade e, quem sabe, para justificar o êxito das suas edições: a secção complementar com os Hinos e os Invitatórios, nos dois primeiros, e ainda a notação das lições e lamentações do Ofício das Trevas, em todos eles.

---

<sup>290</sup> O que não colide, antes cumpre o desiderato tridentino ao remeter para concílios regionais a adopção de modelos musicais próprios de cada província eclesiástica: cf. Hiley 1995, p. 615.



Fr. Manuel Pousão, o último autor, que se saiba, de um passionário impresso com o modelo tradicional português, não faz qualquer introdução literária ao seu livro. Assim, fica-se sem saber porque é que ele se decidiu a escrever e, o que é mais sério, porque é que fez imprimir o seu livro em Lyon e não em Portugal.<sup>291</sup> A sua fidelidade aos anteriores passionários é completa, no que respeita ao modelo melódico em si mesmo, *i.e.*, à utilização de apenas duas notas-tenor: Fá2 para o Cronista e Cristo e Dó3 para o Sinagoga. Todavia há um elemento novo na apresentação destas melodias: a semitonía. A definição desta, através da colocação dos acidentes respectivos, é indicação do estilo musical da época definitivamente voltado para a tonalidade em prejuízo da velha modalidade. Veja-se, neste sentido, o progresso técnico de Fr. Manuel Pousão em relação a iguais passos melódicos dos seus antecessores. (Vd. ANEXO B, 3)

A proximidade cronológica dos três primeiros passionários, com a sugerida, mas não documentada, re-edição do livro de Cardoso, manifesta a procura e adopção generalizada dos seus conteúdos musicais – e não se pode esquecer a divulgação dos mesmos nas missões do império colonial – mas não deixa de acusar o incremento real de uma espiritualidade da Cruz a corresponder ao ambiente histórico que acompanha a crise do Império e aos factores sócio-religiosos da época em causa.<sup>292</sup>

Os quadros nº 32 e 33, ainda no campo documental, constituem elemento comprovativo da unidade e variedade apregoada a partir dos passionários impressos dos séculos XVI e XVII.

---

<sup>291</sup> Uma pista para uma resposta a este problema pode ver-se no facto de esta edição ser feita, como aparece no rosto do livro, à custa de João da Costa e Diogo Soares (*sumptibus Joannis a Costa & Didaci Suarez*). Sabendo que o impressor João da Costa, embora activo em Lisboa, era francês, (Cf **Deslandes 1988**, pp. 232-233) é possível que ele tivesse influência decisiva na escolha de Lyon para a impressão do *Liber Passionum* de Fr. Manuel Pousão, por razões que se desconhecem.

<sup>292</sup> «Nas obras eclesiásticas, começam por predominar, como se disse, as regulamentações de serviço, em todo o sentido entendidas: regras de filiação, compromissos, obrigações, privilégios; seguem-se alguns guias espirituais de fiéis, inicialmente, com reduzidas explicações sobre o conteúdo, ao lado de minuciosas explicações formais. A partir do segundo quartel, esta situação começa a alterar-se, com o aumento das justificações que evidenciam receio, não, decerto, da descrença, mas muito mais da discordância àcerca da interpretação católica do crer. Nota-se, ao mesmo tempo, uma sensível preocupação com o modo nacional do culto e a sua defesa: o ecumenismo trentino apresenta-se-nos, afinal, como um corrector dos excessos do particularismo regional. Sem o eliminar, enquadra-o em regras gerais, de obrigação...» (**Macedo 1975**, p. 208).

Quadro n.º 32 - Responsabilidade editorial

172

FERNANDES FORMOSO	MANUEL CARDOSO	FR. ESTÊVÃO DE CRISTO	FR. MANUEL POUÇÃO
(c. 1510 - ?)	(? - a. 1595)	(? - 1613)	(c.1594 - 1683)
Capelão real e Mestre-Escola na Sé de Lisboa	Chantre da Capela Real e Tesoureiro da Sé de Leiria	Da Ordem de Cristo, no Convento de Tomar	Da Ordem dos Eremitas de S. Agostinho
<i>PASSIONARIUM...</i>	<i>PASSIONARIUM...</i>	<i>LIBER PASSIONUM...</i>	<i>LIBER PASSIONUM...</i>
Lisboa: Luís Rodrigues, 1543	Leiria: António de Mariz, 1575	Lisboa: Simão Lopes, 1595	Lyon: Petrus Guillemin, 1675
Por ordem do rei	A mando do Segundo Concílio Provincial de Lisboa	[A convite do editor]	
A D. João III		A D. Afonso de Castelo Branco, Bispo de Coimbra	
Baseado no rito antigo e costume da Capela Real; consulta de códices antigos; trabalho próprio. Definição rítmica das notas.	Baseado no costume da Capela Real; observância plena do <i>accentus</i> ; confrontado com as normas tridentinas. Definição rítmica das notas.	Corrigido com especial atenção ao <i>accentus</i> ; introdução e elementos novos; fidelidade à toada antiga; inovação de aspectos rítmicos.	
		Licenças várias. Aprovação de Duarte Lobo.	

Quadro n.º 33 - Conteúdo dos passionários impressos

FERNANDES FORMOSO	MANUEL CARDOSO	FR. ESTÊVÃO DE CRISTO	FR. MANUEL POUÇÃO
<i>Gloria, laus... Attolite portas...</i>	---	<i>Gloria laus, Ingre-diente Domino...</i>	---
Paixão de Mt (ff. 1-15v)	Paixão de Mt (ff. 1-16)	Paixão de Mt (ff. 1-15v)	Paixão de Mt (pp. 1-28)
Paixão de Mc (ff.16-28)	Paixão de Mc (ff.16v-27)	Paixão de Mc (ff. 16-27v)	Paixão de Mc (pp. 29-51)
Paixão de Lc (ff. 28v-42v)	Paixão de Lc (ff. 27v-40)	Paixão de Lc (ff. 28-39v)	Paixão de Lc (pp. 52-74)
Paixão de Jo (ff. 42v-52)	Paixão de Jo (ff. 40v-50v)	Paixão de Jo (ff. 55v-65)	Paixão de Jo (pp. 75-92)
Lamentações e Lições do Tríduo Pascal (ff. 1-23v) .	Orações solenes e adoração da Cruz na Sexta-Feira Santa (ff. 51-60v) Lamentações e lições do Tríduo Sacro (ff. 1-24v)	Lições de Matinas de 5ª e 6ª F.S. (ff. 40-55) Orações Solenes e Ador. Cruz (ff. 65-74) Lições de Sábado Santo (f. 74v-81)	Sexta-Feira Santa: orações solenes etc (pp. 91-103) Tríduo Pascal: Lamentações e Leituras (pp. 104-154)

<i>Exultet</i> (ff. 23v-28)	Pregão pascal (ff. 61-62v)	Pregão pascal... (ff. 81-86) Índice final (f. 86)	Pregão pascal: (pp.154-162)
Entoações dos hinos do ofício diurno e nocturno (Temporal e Santo- ral) de todo o ano (ff. 29-67v)	Invitatórios para as festas e domingos de todo o ano (ff. 1-14v).	---	---

Elemento comum a todos estes passionários é o cuidado dos seus autores em definirem valores mensurais nas figuras empregues nas suas versões musicais. Cada um deles apresenta, em nota prévia, a sua explicação rítmica aplicada, de acordo com as teorias do humanismo musical da época, no qual o acento tónico das palavras ultrapassava definitivamente o carácter da prosódia clássica em favor de uma definição oratória da linguagem musical. Não tendo feito Fr. Manuel Pousão qualquer introdução ao seu trabalho, a visão teórica dos primeiros editores do *cantus passionis* português aparece clara nas declarações dos mesmos, que o quadro nº 34 resumirá.

«A cantoria deste libro tiene tres diferencias de puntos: los quales se pusieron para guardar el acénto de la letra: Y esto para los que no sō latinos: y para quitar el cuidado a los que los son: y son estas para las sillabas longas ■, para las breves ◆, para los fines y mas longas ■.»<sup>293</sup>

«*Notolarum figuræ, quæ in hoc continentur volumine tres sunt, videlicet Brevium, Semibrevium, et ex Semibrevibus et Brevi composita ligatura. Brevium simplex figura sic delineatur ■. Semibrevium simplex figura sic describitur ◆. Brevium autem figura composita sic vario formatur modo [...]*»<sup>294</sup>

«Nos ditos de Christo vão pontos novos, s. figuras de longas para os acentos agudos, ou dous breves juntos, como se ve nestas figuras ■ ou ■■ para se advertir que nos tais tempos se ha de fazer maior reflexão com a voz, e produzir o Accento com mayor vagar. Os outros pontos se vão correndo com accentos agudos e

<sup>293</sup> Formoso 1543, rosto do *Passionarium*.

<sup>294</sup> Cardoso 1575, f. [2].

graves, com mais ou menos detença conforme ao que eles por si representam. Esta advertencia se poem para os que sabem pouco latim, e para os que sabem muito hirem cantando com menos cuidado.»<sup>295</sup>

Quadro n.º 34 - A dimensão mensural dos primeiros passionários impressos

Fernandes Formoso	Manuel Cardoso	Frei Estêvão de Cristo
Sílabas longas: ■	Breve: ■	Só nos Ditos de Cristo: acentos agudos com longas ou duas breves juntas: ■ ou ■ ■ .
Sílabas breves: ◆	Semibreve: ◆	De resto, acentos agudos ou graves com maior ou menor demora.
Finais e mais longas: ■	Figura [ligadura] composta de breves, de semibreves e de semibreves com uma breve.	

Mas a unidade básica dos passionários portugueses, aquilo mesmo que os diferencia dos modelos de além-fronteiras, reside na distribuição do canto da Paixão apenas por duas cordas recitativas, correspondentes aos três cantores convencionais: a corda de Fá<sup>2</sup>, para o texto de C (Cronista, Narrador) e para o papel de + (Cristo), e a corda de Dó<sup>3</sup>, para S (Sinagoga, os restantes personagens).

A unidade formal dos passionários portugueses aqui estudados coexiste com a sua diversidade estilística. Na realidade em todos eles se verifica a estrutura essencial do modelo português, isto é, a adopção de apenas duas notas-tenor para três níveis melódicos - Fá<sup>2</sup> para o C e +, Dó<sup>3</sup> para o S - e duas cláusulas finais - Fá<sup>2</sup> para C e S, Ré<sup>2</sup> para +. Para além desta unidade estrutural, aparece uma diversidade ornamental que individualiza cada passionário ou até cada versão de Paixão dentro do mesmo.

Considere-se, para o efeito, o Proémio da Paixão – uma fórmula comum aos quatro relatos evangélicos. Em vez de uma unidade estilística completa, pelo menos dentro do mesmo espécime documental, uma vez que se trata de praticamente o mesmo texto, verifica-se alguma diversidade na linha da ornamentação. Isto acontece em Diogo Fernandes Formoso (vd. ANEXO B, 4) e, em menor escala, em Fr. Manuel Pousão (vd. ANEXO B, 5). Mas é nos passionários manuscritos que a diversidade se acentua (vd. infra). A variedade começa pelos

<sup>295</sup> Cristo 1593, f. [2v].

neumas atribuídos à primeira sílaba de *Passio*, o verdadeiro começo do canto da Paixão, a que graficamente correspondia iluminura adequada. Identificando o neuma de duas notas por A e o de quatro notas por B, verifica-se a seguinte estrutura, também aqui transcrita musicalmente:

Gs SL 11-2-4:	Mt	A	Cug MM 56:	Mt	B
	Mc	B		Mc	B
	Lc	A		Lc	A
	Jo	B		Jo	-

Considerando a frase completa, com as restantes variantes, seria este o resultado, a que corresponde a respectiva transcrição (vd. ANEXO B, ex. nº 6):

Gs SL 11-2-4:	Mt	A
	Mc	B
	Lc	A
	Jo	B'
Cug MM 56:	Mt	B''
	Mc	B'''
	Lc	A'
	Jo	-

Já no decorrer da Paixão, e dentro do mesmo espécime, verifica-se também diferença de tratamento musical nas mesmas palavras, v.c., em Mt, *dixit Jesus discipulis suis*:

Gs SL 11-2-4:	Mt	f. 1v	A
		f. 5	B
Cug MM 56:	Mt	f. 2	A
			B

A - Gs, f. 1v  
- Cug, f. 2

8 di - sci - pu - lis su - - - - - is

B - Gs, f. 5  
- Cug, f. 5v

8 di - sci - - - - pu - lis su - - - - - is

Neste caso existe correspondência total entre os manuscritos de Guimarães e Coimbra, o que nem sempre acontece, havendo também divergências entre cópias de uma mesma fonte, como se verifica em quase todas as frases de S.

A razão de ser destas variantes, no caso dos manuscritos geminados aqui em estudo, se por vezes parece dever-se a simples capricho dos copistas, outras vezes parece apontar para o sentido da variedade e da liberdade estética, o que se pode concretizar em exemplos com os seguintes graus de diferença:

Two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The top staff is labeled 'Gs. f. 6v' and the bottom staff is labeled 'Cug. f. 7'. Both staves show a melodic line with lyrics 'O - ra - - - - - vit di - - - - - cens' written below the notes. The notes are quarter notes, and there are four rests between 'ra' and 'vit', and four rests between 'di' and 'cens'.

III-	ait illi	Gs, f. 3v	A
		Cug, f. 4	B

Two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The top staff is labeled 'Gs. f. 3v' and the bottom staff is labeled 'Cug. f. 4'. Both staves show a melodic line with lyrics 'A - - - it il - - - - - li' written below the notes. The notes are quarter notes, and there are three rests between 'A' and 'it', and three rests between 'il' and 'li'.

Verificando-se estas mudanças dentro do mesmo manuscrito, ou da mesma “escola” musical, não parece estranho que outras comunidades, outros copistas, assumam estas e outras variedades estilísticas dentro do modelo melódico comumente adoptado. O facto é, porventura, mais natural do que intencional mas explica o carácter de documento que é preciso compreender dentro do quadro em que nasceram. Tudo o qual confirma de certa maneira a tese de Kornél Bárdos, relativa à mesma problemática no contexto da Hungria, segundo a qual as variantes do canto da Paixão constituiriam modelos da interferência entre o Gregoriano húngaro e a música popular tradicional. Este autor contempla as melodias da Paixão de

uma perspectiva meramente estrutural<sup>296</sup> (a presença do texto não conta na sua análise) e adopta os três níveis do canto convencional da Paixão como aplicações do género salmódico gregoriano, chegando a identificar 186 variantes dentro da mesma espécie de Paixão e encontrando 1700 variantes melódicas na sua análise de 30 Paixões.<sup>297</sup> Não obstante, a constatação da variedade interna no processo da transmissão de um mesmo modelo de *cantus passionis* é bem explicada por aquele investigador húngaro, podendo aplicar-se igualmente no caso português:

*«Die Redakteure der Passionen haben, das zeigte sich, nur den Text aus einem oder mehreren Musterexemplaren abgeschrieben. Die Melodien und variierten Wendungen hingegen übernahmen sie nicht vollständig. Ohne Bedenken schrieben sie die Variationen nach eigenem Geschmack über die Texte, wobei sie sich auch der Wendungen bedienten, die in ihren Heimatort, ihrer Schule oder bei ihrem Lehrmeister üblich waren. Sie hörten, was sie abschrieben, und waren fähig, auch in einer lockeren Schreibweise vielfältige, vereinzelt vorkommende oder sich wiederholende, übernommene und neue Variationen festzubalten.»<sup>298</sup>*

### 6.3 – Alguns traços característicos

Numa tentativa de avaliar correctamente o modelo tradicional português, e antes de se apresentarem os traços essenciais da sua identificação, importa constatar a importância que as fontes portuguesas conferem a certos passos ou a certas frases do canto da Paixão. Convém ainda acrescentar que, para além dos aspectos genéricos aqui apresentados, se faz uma análise mais completa do

---

<sup>296</sup> É também a base do estudo de Teodoro Dias de Sousa, (Sousa 1990) com o interesse voltado para as cadências e sua relação com a corda recitante, em que, todavia e após completa inventariação do número de cadências quanto aos acentos e estilos, as diferenças mútuas não são consideradas.

<sup>297</sup> Bárdos 1975, p. 128 e p. 9, respectivamente.

<sup>298</sup> «Os redactores de Paixões, como é óbvio, copiaram apenas o texto de um ou mais modelos. Mas, ao contrário, não receberam por completo as melodias ou as variantes. Não hesitaram em escrever sobre o texto as variantes ao seu gosto, servindo-se também para isso das mudanças utilizadas na sua terra de origem, na sua escola ou pelos seus mestres. Copiavam aquilo que tinham ouvido e estavam preparados para fixar, mesmo numa escrita mais ligeira, variantes novas e recebidas, ocasionais ou repetidas». (*Ibid.*, p. 27).

modelo monofónico da Paixão, a propósito da tradição musical específica de Santa Cruz de Coimbra, no último capítulo deste trabalho.

178

- A primeira unidade melódica saliente em todos os passionários é a que constitui o Proémio da Paixão, i. e., o anúncio formal da perícopa evangélica: *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum NN. In illo tempore*.<sup>299</sup> Este preâmbulo é comum a todas as Paixões, bastando apenas aplicar o nome do Evangelista depois de *secundum*, razão pela qual aparecem manuscritos de frases polifónicas precisamente com a indicação de NN com o objectivo evidente de servir para qualquer Paixão. O Proémio corresponde ao anúncio daquilo que os leitores se preparavam para cantar na Liturgia: Evangelho, Epístola ou qualquer *lectio*. No caso da Paixão, o Proémio era lido/cantado pelo Diácono que faz o papel de C, Narrador ou Evangelista. Como tal, parece lógico que a fórmula melódica utilizada nestas palavras iniciais fosse a mesma utilizada pelo Narrador durante toda a Paixão: é o que sucede com alguns europeus, tais como os já citados *cantus passionis antiquior* e o próprio oficial romano. Acontece, porém, que, no caso português, a fórmula melódica utilizada no Proémio da Paixão é precisamente a utilizada pelo Cristo: entoação descendente a partir de Fá e cláusula em Ré. O mesmo pode verificar-se na maior parte dos modelos estudados por González-Valle e por Theodor Göllner o que pode ser interpretado como pormenor intencionalmente cristocêntrico das composições ibéricas.
- Percorrendo agora o relato da Paixão de S. Mateus – não se fala dos outros Evangelistas por razões de brevidade, assumindo-se Mt como paradigma e modelo bastante – verifica-se que o episódio do arrependimento de S. Pedro, ao contrário do que se observa no resto

---

<sup>299</sup> «Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo NN. Naquele tempo».



da Península, não mereceu especial atenção dos compositores portugueses: o discurso do Narrador não se altera ao referir a dita passagem evangélica, com a única exceção de Fr. Estêvão de Cristo. Este não modifica o modelo tradicional no aspecto melódico, mas introduz elementos rítmicos que pretendem claramente sublinhar a importância do texto *et egressus foras flevit amare*.<sup>300</sup> Ao contrário dos seus antecessores, e dos manuscritos conhecidos, estabelecendo um recitativo narrativo sobre semibreves e breves, Fr. Estêvão utiliza só figuras breves e longas sobre aquelas palavras, que desdobra em dois incisos, cada um dos quais termina com duas figuras longas (Vd ANEXO A, 20).

- A primeira frase narrativa a ser tratada com algum relevo é a que corresponde ao arrependimento de Judas: *Peccavi tradens sanguinem justum*.<sup>301</sup> Em Fernandes Formoso, Manuel Cardoso e Fr. Estêvão a frase é cantada pelo S com toda a normalidade, mas em Fr. Manuel Pousão, a palavra *peccavi* constitui um verdadeiro grito com a melodia descendente desde o Fá<sup>3</sup> agudo. Nos manuscritos Cug MM 69 e 200, aquela frase aparece apenas numa versão mas com alguma ênfase na utilização de um Ré<sup>3</sup> (o MM 200 apresenta à margem a nota remissiva para uma outra versão na p. 187, que falta). Da mesma maneira, a frase também é relevada na dupla Gs/MM 56, onde aparece com duas versões melódicas, constando em Gs a rubrica manuscrita: «doutra maneira» (p. 21).
- A expressão *Crucifigatur*<sup>302</sup> aparece por duas vezes no relato de Mt. Neste caso o tratamento musical difere de uns para os outros. Em Manuel Cardoso a versão musical é a mesma nas duas vezes; em Fr. Estêvão a versão é a mesma apenas com ligeira diferença; em Fernandes Formoso e Fr. Manuel Pousão a frase musical é diferente,

<sup>300</sup> «E saindo para o exterior chorou amargamente».

<sup>301</sup> «Pequei entregando sangue justo».

<sup>302</sup> «Seja crucificado».

tal como acontece em Cug MM 69 e MM 200; na versão monofónica de Gs e MM 56, a expressão *Crucifigatur* tem três versões musicais, no intuito de uma das intervenções ser à escolha, como se vê na rubrica correspondente de Gs (p. 25).

- Todas as frases de Cristo são especialmente ornamentadas na sua fórmula própria e numa forma intencional, como se pode coligir do aviso «O Actor aos Musicos curiosos» do próprio Fr. Estêvão. Mas o grito de Jesus na cruz, tanto na expressão hebraica *Heli, Heli lamma sabacthani*, como na latina *Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me*<sup>303</sup>, foram sempre oportunidade para os compositores utilizarem especial ênfase expressiva. Acontece nos formulários conhecidos<sup>304</sup> e acontece também nos espécimes portugueses. Efectivamente, esta expressão, em tessitura mais aguda do que é habitual nas palavras de Cristo, é muito ornamentada em Fernandes Formoso, sem qualquer ornamentação na expressão latina, e é menos ornamentada em Manuel Cardoso, Fr. Estêvão e Manuel Pousão. A mesma é muito ornamentada nos MM 69 e 200 de Cug, (Vd ANEXO A, doc. 21) nas duas versões literárias, o mesmo sucedendo em Gs/MM 56, nestes apenas na expressão hebraica.
- A expressão *emisit spiritum*<sup>305</sup>, com que o Narrador anuncia o momento da morte de Cristo, é igualmente tratada com especial relevo melódico, normalmente com uma cláusula igual ou mais desenvolvida do que a praticada por C antes das intervenções do Cristo, sobretudo em Cug MM 69 e 200. De resto estas palavras mereceram versão polifónica em Gs/MM 56.
- Na parte correspondente ao corpo de Paixão, o papel de C termina com a frase *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria seden-*

<sup>303</sup> «Meu Deus., meu Deus, porque me abandonaste?»

<sup>304</sup> Cf. Stäblein 1949, col. 895-896.

<sup>305</sup> «Entregou o espírito»

*tes contra sepulchrum*<sup>306</sup> Talvez por ser final, a expressão *sedentes contra sepulchrum* merece especial atenção dos compositores: assim, nos passionários impressos ela reveste a fórmula de cláusula ornamentada, próxima da praticada pelo C antes das palavras de Cristo. Esta ornamentação é mais cuidada em Cug MM 69 e 200, sendo especialmente tratada na dupla Gs/MM 56, a anunciar possivelmente o canto do Evangelho que se segue de imediato.

A parte da Paixão que se diz em tom de Evangelho, e que, em Mt, começa com *Altera autem die*<sup>307</sup> como antes se explicou, é cantada com uma fórmula melódica muito simples por parte de Manuel Cardoso, Fr. Estêvão e Fr. Manuel Pousão – embora estas versões impressas apresentem a rubrica de entoação mais aguda: «[...] *sequens autem Euangelium altiori tono cantatur, vel in diatessarom, vel in diapente supra*»<sup>308</sup> – mas é muito diferente por parte de Fernandes Formoso. Esta versão original do primeiro impresso é retomada na sua essência pelos MMs Gs e pelos Cug MM 56, 69 e 200, mas com uma ornamentação muito rica tanto do ponto de vista melódico como rítmico. Trata-se de mais uma versão, possivelmente original, do chamado «*sonus major*» para esta parte da Paixão, assim definido por um manuscrito de Gerona.<sup>309</sup> (Vd ANEXO B, 7).

O seguinte quadro sinóptico, com a primeira fonte fragmentária (o Alc. 167) e todas as fontes completas do modelo tradicional português, apresenta os passos ou as frases da Paixão de Mt que têm tratamento musical especial.

<sup>306</sup> «Também Maria Madalena e a outra Maria estavam ali sentadas junto ao sepulcro.»

<sup>307</sup> «E no dia seguinte...»

<sup>308</sup> «[...] mas o Evangelho seguinte canta-se em tom mais alto, a uma quarta ou uma quinta superior.» (Cardoso 1575, f. 15v)

<sup>309</sup> Cf. Stäblein 1949, col. 896.

Quadro n.º 35 - Episódios e frases especiais do modelo português

MT	Alc. 167	FF	MC	EC	MP	Cug 69 200	Cug	Gs Cug 56
PROÉMIO: <i>Passio D.N.J.C. secundum Matbaeum.</i>		*	*	*	*		*	*
BETÂNIA: <i>Videntes autem discipuli... Ut quid perditio haec?...</i>	*							
NEGAÇÃO DE PEDRO: <i>Et recordatus est Petrus...</i>	*			*				
ARREPENDIMENTO DE JUDAS: <i>Peccavi tradens sanguinem justum.</i>					*		*	*
FÚRIA DAS TURBAS: <i>Crucifigatur.</i>		*			*		*	*
ABANDONO NA CRUZ: <i>Heli, Heli lamma sabacthani...</i>	*	*	*	*	*		*	*
MORTE NA CRUZ: <i>Emisit spiritum.</i>							*	*
PALAVRAS FINAIS DA PAIXÃO: <i>...sedentes contra sepulchrum.</i>	*	*	*	*	*		*	*
EVANGELHO FINAL: <i>Altera autem die...</i>		*					*	*

182

A utilização sistemática da mesma nota *repercussa* (Fá) pelos executantes C e + (Vd. ANEXO B, 8) apresenta-se como característica única, que se saiba, no panorama dos modelos conhecidos mas não significa a perda de carácter dramático por parte dos dois papeis que a utilizam. Embora com igual tenor, a verdade é que o Narrador executa a sua cláusula sobre a mesma nota de Fá, ao passo que o recitativo das frases de Cristo tende a fazer a sua cláusula sobre a nota Ré. Em termos de análise modal, o discurso musical de + decorre normalmente dentro do Protus plagal (II tom), com a sua nota-tenor em Fá<sup>2</sup>, e a sua nota final em Ré. Por sua vez, o *accentus* de C utiliza a mesma nota-tenor do +, o Fá<sup>2</sup>, mas descreve a sua cláusula sobre o mesmo Fá, complicando qualquer análise puramente modal: a sua *finalis* afirma-se pelo modo Tritus.

Quanto à parte dos personagens, colectivos ou singulares, não parece haver dúvidas: a sua entoação apresenta-se com autonomia bastante, com uma nota *repercussa* Dó<sup>3</sup> e uma *finalis* Fá<sup>2</sup>, as notas identificadoras do Tritus autêntico (V tom).

A definição modal global de um *cantus passionis* não se pode fazer sem ter em conta os contornos modais e as *repercussae* de cada um dos três cantores.

Embora, segundo a teoria tradicional, o diagnóstico final seja o definitivo – *in fine judicabis* – e este deva ser determinado necessariamente pelo discurso do C (Cronista ou Narrador), que encerra o canto da Paixão, todavia o papel dos outros personagens, pela sua importância e pela sua autonomia formal, não pode passar despercebido. Assim, o Tritus autêntico (V tom) de S parece dever conciliar-se com a tendência geral de + para o Protus plagal (II tom) e a ambiguidade modal de + e de C entre Protus e o Tritus. A conjugação de dois modos na análise da música da Paixão é também a postura analítica de Peter Wagner apoiado, por sua vez, na autoridade clássica.<sup>310</sup>

Em termos de síntese de tudo o que se acaba de salientar, é possível esboçar uma definição descritiva do modelo português, através dos seguintes elementos:

- Uma notação na clave de Fá, na terceira linha.
- Um Proémio – «*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum NN*»  
- iniciado na nota Fá<sup>2</sup> e concluído em Ré<sup>2</sup>.
- Uma eventual entoação solene «*In illo tempore*» a concluir em Fá<sup>2</sup>
- Uma nota *repercuta* de Fá<sup>2</sup>, correspondente ao papel do Narrador, com cláusulas características, diversificadas conforme aquele introduza os discurso de Cristo ou dos outros personagens singulares ou colectivos.
- Uma *repercuta* em Fá<sup>2</sup> para os ditos de Cristo, geralmente cadenciando em Ré<sup>2</sup>.
- Uma nota *tenor* em Dó<sup>3</sup> no discurso dos personagens, com cláusula final em Fá<sup>2</sup> e com o ponto interrogativo no mesmo Dó<sup>3</sup>.

---

<sup>310</sup> Peter Wagner - que situa o canto da Paixão não entre os recitativos litúrgicos mas no capítulo da Salmódia - dedica importância a esta análise, recolhendo a opinião do clássico Glareanus. Este teórico renascentista, na verdade, fala de uma presença simultânea dos modos lídio e mixolídio na Paixão oficial vaticana: «...es wird verständlich, das man sie [die Passionsweise] dem lydischen Geschlecht zurechnete. Glarean im Dodecachordon ist einer der ersten gewesen, der den tonus passionis von dieser Seite aus betrachtete; er fasst ihn als Verbindung des Lydius (Partien des Evangelisten und der Juden) und des Hypolydius (Partien des Herrn) auf.» («Compreende-se a atribuição do canto da Paixão ao género Lídio. Glareano no Dodecachordon foi um dos primeiros a ver as coisas nesta perspectiva; ele explica o canto da Paixão como conjugação do modo Lídio (partes do Evangelista e dos Judeus) com o Hipolídio (partes de Cristo)»). In Wagner 1962, pp. 246-247. Cf. ainda a postura de D. Jean Claire sobre a definição modal do modelo melódico português, *supra*, Nota 281.

- Salientam-se geralmente algumas passagens melódicas, como sejam as correspondentes às palavras de Cristo na Cruz «*Eli, Eli lamma sabacthani*» e também a melodia diferente, por vezes mais ornamentada, da parte da Paixão que se diz em tom de Evangelho.

Tudo isto pode verificar-se nos quadros melódicos comparativos, em que se teve o cuidado de pôr em evidência as diferentes versões pontuais e cadenciais. (Vd. ANEXO B, 9a e 9b)

Definida, suficientemente, a música monofónica da Paixão em Portugal, é tempo de se entrar no mundo da Polifonia, que aquela ajudou a construir.

### III PARTE

## O TRATAMENTO POLIFÓNICO DA PAIXÃO EM PORTUGAL

### CAPÍTULO 7

#### TIPOLOGIA DA PAIXÃO POLIFÓNICA

É difícil saber exactamente quando e onde se começou a utilizar a técnica polifónica no canto da Paixão litúrgica. Na época da polifonia gótica inicial – séculos XII e XIII –, e a coincidir com os inícios da devoção da Paixão de Cristo e da divulgação da *compassio* através dos escritos e da parenética dos Cistercienses e dos Frades Mendicantes, apenas se conhecem as primeiras notações do canto monofónico da Paixão (séc. XII)<sup>311</sup> e a intervenção de vários cantores na execução do mesmo: *Gros Livre* dos Dominicanos (1254),<sup>312</sup> e *Graduale Sarisburiense*, (séc. XIII/XIV).<sup>313</sup>

O período da Ars Nova (séc. XIV) coincide com o incremento da mística da Paixão – a instituição da Via-sacra nas igrejas, o aparecimento dos calvários povoados de gente na pintura da época e a ideia da *Imitatio Christi*, de que a obra de Thomas de Kempis é consequência e motivação.

Compreende-se, assim, o aparecimento na Inglaterra, já no século seguinte, das primeiras versões polifónicas conhecidas do canto da Paixão: as do British Museum, datadas entre 1430 e 1444<sup>314</sup>, as da Shrewsbury School, c. 1430,<sup>315</sup> e

---

<sup>311</sup> F-Pn lat. 11958 e F-RSm ms. 259.

<sup>312</sup> I-Rss cod. XIX, lit. 1.

<sup>313</sup> I-PAc Biblioteca Palatina, 98. Cf. Fischer 1973, p. 587.

<sup>314</sup> GB-Lbm Eg. 3307.

<sup>315</sup> GB-SHR Ms VI.

a Paixão de S. Mateus de Richard Davy, o primeiro autor nominal de Paixões, finais do século XV.<sup>316</sup>

A partir do *Füssener Traktat*<sup>317</sup> sabe-se que a versão polifónica da Paixão foi utilizada na Alemanha já desde o século XV. No século XVI, com o incremento da polifonia nas capelas catedralícias e senhoriais, o canto da Paixão é objecto de especial cuidado, tornando-se o seu tratamento polifónico quase obrigatório para a maioria dos compositores de música sacra nos séculos futuros.

Em Portugal, e de acordo com os dados conhecidos, o primeiro compositor identificado de música de Paixão é António Carreira, «o Velho», segundo os manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm MM 40) e do arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf FSVL 1P-H6). Como este trabalho procurará demonstrar, a abundância de espécies documentais de música da Paixão em Portugal, desde finais do século XVI, não cessa até ao século XIX. A razão desta significativa produção musical deve ter a ver com o incremento das escolas polifónicas, com a vitalidade das escolas conventuais e da própria Capela Real, e ainda com o movimento espiritualista que se gerou em Portugal a partir de meados do século XVI, em simultâneo com o início de um período de crise económica e política.

## 7.1 – Tipologias gerais

O tratamento musical do texto litúrgico da Paixão possibilitou ao longo dos tempos uma grande variedade de formas. A mais simples, e possivelmente a mais antiga, é a que apresenta uma alternância de partes em cantochão e polifonia, por isso mesmo chamada «Paixão Responsorial». Dentro desta categoria, a variedade depende do tipo de partes em polifonia: versos isolados, turbas, turbas-personagens singulares, turbas-personagens singulares-Cristo. Um segundo tipo de

<sup>316</sup> In Eton Choirbook, GB-WRec. Cf. Fischer 1973, pp. 592-593.

<sup>317</sup> Trata-se de um bifólio encadernado com um passionário do século XV, originário de Füssen, existente na Öttingen-Wallersteinsche Bibliothek de Harburg (Cod. II, Lat. 2, 2<sup>o</sup> 6), no qual se se explica, com exemplos de notação, como alguns versos da Paixão, correspondentes aos ditos das Turbas, podem ser entoados pelos três cantores da Paixão numa sobreposição de quinta/oitava ao estilo de Falsobordone. Para uma completa apresentação e reprodução do mesmo documento, cf. Göllner 1969, pp. 129-135.



composição seria aquele que contempla polifonia apenas no discurso narrativo, alternando com versão monofónica nas frases dos personagens. Ainda outra espécie de canto de Paixão seria a Paixão inteiramente polifónica, de princípio ao fim, sem diferença de discursos narrativo ou directo.

Com o intuito de enquadrar devidamente as espécies portuguesas, vale a pena referir, sumariamente embora, a taxonomia de alguns especialistas.

Otto Kade, um pioneiro mas ainda um clássico na matéria, estabelece basicamente dois tipos de Paixão musical:

1. **Paixão-motete**, narrativa, em que a polifonia é utilizada também no texto narrativo, sem qualquer individualização dos personagens;
2. **Paixão dramática**, em que a polifonia contempla apenas o discurso directo dos personagens, na sua totalidade ou apenas em parte.<sup>318</sup>

Kurt von Fischer, referindo-se criticamente às tipologias de Otto Kade e Friedrich Blume, propõe uma nova classificação das espécies da Paixão, agrupando-as em dois grandes tipos: Paixão responsorial e Paixão inteiramente polifónica.<sup>319</sup>

#### 1. **Paixão Responsorial** (alternância monodia-polifonia):

- 1.1. Polifonia só nas frases dos personagens colectivos – Turbas – (a forma mais simples e esteticamente mais justificada), cultivada sobretudo:
  - 1.1.1. na Itália, por Paolo Ferrarensis (?) - Mt e Jo - e Pietro Amico Giacobetti (fl. 1579-1616) - Mt e Jo;
  - 1.1.2. na Espanha, por Tomás Luis de Victoria (1548-1611) - Mt e Jo - e Francisco Guerrero (1527-1599) - Mt e Jo - ambos com polifonia também nas frases da *ancilla* e dos *falsi testes*;
  - 1.1.3. no resto da Europa, por Roland de Lassus (1532-1594) - Mc e Lc - e William Byrd (1543-1623) - Jo.

<sup>318</sup> Kade 1893, p. 4.

<sup>319</sup> Fischer 1954, pp. 202-203. Cf a justificação posterior desta tipologia, bem como a sua vantagem sobre a de outros autores: no mesmo autor, 1973, p. 620.

1.2. Polifonia nas turbas e personagens singulares (excepto Cristo), Bradados:

1.2.1. com igual número de vozes em ambos os casos: os italianos Giovanni Contino (1513-1574) - Mt e Jo -, Paolo Isnardi (1536-1596) - Mt e Jo -, Lupus (fl. 1518-1530) - Mt, Mc e Lc -, Giovanni Matteo Asola (1560-1609) - Mt, Mc e Lc - e o fragmento da Catedral de Modena - Jo;

1.2.2. com número diferente de vozes: os franceses Claudin de Sermisy (1490-1562) - Mt - e o Anónimo de Pierre Attaignant (+ 1552) - Jo -, bem como Lassus - Mt e Jo - e Jachetus da Mantova (+ 1559) -Mt e Jo.

1.3. Polifonia nas turbas, personagens singulares e palavras de Cristo: apenas os italianos Paolo Aretino (1508-1584) - Jo -, Ferrarensis - Mt e Jo -, Placido Falconi (c. 1530 - p. 1600) - Mt, Mc, Lc e Jo -, Asola - Jo - e Serafino ? - Mt e Jo.

2. Paixão inteiramente polifónica, (*durchkomponiert*, polifonia do princípio ao fim):

2.1. - a mais antiga desta espécie, Paixão de Longueval-Obrecht (séc. XV) (*summa passionis*), em dois manuscritos italianos;<sup>320</sup>

2.2. - Vincenzo Ruffo (c.1510-1587) - Mt e Jo, fragmentos -, Jan Nasco (+ 1561) - Mt -, Cipriano de Rore (1516-1565) - Jo.

Günther Schmidt, apoiando-se na opinião de Arnold Schmitz segundo a qual a «Paixão-motete no século XVI é ainda algo diferente da Paixão *durchkomponierte*»,<sup>321</sup> e retomando o conceito alemão da *Passionshistorie*, pretende com-

<sup>320</sup> I-Rvat C.S. 42, 1507 e I-Fn II. I. 232, 1514.

<sup>321</sup> «*Motettische Passion ist im 16. Jahrhundert noch etwas anderes als "durchkomponierte" Passion*» (Schmitz 1959, p. 233).

pletar a classificação de Otto Kade e Kurt von Fischer, estabelecendo a seguinte tipologia da Paixão:<sup>322</sup>

189

1. **Paixão responsorial** (alternância monodia-polifonia):

1.1. **História da Paixão** (*Passionshistorie*) – em que apenas as turbas têm escrita polifônica mas sobre o CF da Paixão monódica: englobam-se aqui as paixões do tipo de Johann Walther (1496-1570) até Lassus - Mc e Lc;

1.2. **Paixão** (*Passion*) – polifonia nas turbas e também nos personagens singulares, eventualmente ainda algumas frases de Cristo, mas sem presença do CF monódico, ou apenas com uma leve relação do mesmo: englobando aqui as obras apresentadas por Fischer em 1. e ainda as Paixões alemãs de Jacob de Meiland (1542-1577), Antonio Scandello (1517-1580) e Bartholomäus Gesius (c.1555-1613) - Jo.

2. **Paixão inteiramente polifônica** (*durchkomponierte*):

2.1. **História da Paixão** (*Passionshistorie*) – em que o CF da Paixão se encontra sempre presente, como em Obrecht-Longaval, Balthasar Resinarius (c.1485-1544) e Joannes Galliculus (séc. XVI);

2.2. **Paixão** (*Passion*) – Dependência livre do tom da Paixão, mas escrita muito marcada pela sonoridade acórdica: obras de Cipriano de Rore, Jan Nasco, Vincenzo Ruffo e Ludwig Daser (c.1525-1589).

3. **Paixão-motete** (*Motettische Passion*) – elaboração livre e polifônica contínua mas com elementos técnicos da escrita do motete: obras de Jacobus Gallus (1550-1591), Leonhard Lechner (a.1550-1606) e Christoph Demantius (1567-1643).

4. (Em quarto lugar viria a **Paixão-oratória** (*oratorische Passion*) de época posterior.)

---

<sup>322</sup> Schmidt 1960, p. 102.

Friedrich Blume cita os estudos de Kurt von Fischer, conhece a opinião de Schmidt e corrige a sua própria tipologia anterior: referindo-se especialmente à Paixão protestante, fala de cinco espécies de paixões: responsorial (correspondente à antiga *Choralpassion*), inteiramente polifónica (*durchkomponierte*, correspondente à *Figuralpassion* ou *mottetische Passion*), mista das duas anteriores, Paixão-Oratória (*oratorische Passion*) e Oratória-Paixão (*Passions-Oratorium*).<sup>323</sup>

O mesmo Kurt von Fischer, desde outra perspectiva, reafirma a sua tipologia de 1954 – que aliás afirmará no seu estudo do New Grove (1980)<sup>324</sup> – e estabelece uma ordem aplicada às espécies conhecidas:<sup>325</sup>

### 1. Paixão evangélica do século XVI:

#### 1.1. Paixão Responsorial, segundo o modelo de Johann Walther

1.1.1. com elaboração: Johannes Keuchenthal (c.1522–1583), Thomas Mancinus (1550-1611), Samuel Besler (1574-1625);

1.1.2. com simples imitação, Jacobus Meiland, Melchior Vulpus (c.1570-1615) e Otto Siegfried Harnisch (c.1568-1623);

1.1.3. o mesmo modelo, mas com o aditamento de polifonia nos Ditos de Cristo – Antonius Scandellus (1517-1580), Bartholomäus Gesius, Ambrosius Beber (fl. 1610–1620);

#### 1.2. Paixão inteiramente polifónica, *durchkomponiert*, segundo o modelo de Longueval – Johannes Galliculus, Paulus Bucenus (fl. 1567-15849 e Gesius. O autor insere aqui as paixões de Joachim von Burck (1546-1610), Lechner e, sobretudo,

---

<sup>323</sup> Blume 1965, p. 114. Sobre a definição formal de «*oratorische Passion*», ou «*oratorio Passion*», e «*Passions-Oratorium*», ou «*Passion oratorio*», aqui traduzidas, à falta de melhor expressão, por «Paixão-Oratória» e «Oratória-Paixão», denotando respectivamente: aquela, uma composição sobre o texto evangélico, pelo menos parcialmente, (v.c. as Paixões de J. S. Bach); e esta, uma composição sobre um libreto inteiramente livre (v.c. o libreto de Metastasio, com música, entre outros, de João Pedro Almeida Mota). Cf. Braun 1980, pp. 282-284.

<sup>324</sup> «Passion» in Sadie 1980, vol.14, pp. 276-282.

<sup>325</sup> Fischer 1973, pp. 599-618.

Resinarius: esta em Latim, dividida em cinco partes, a última das quais apresentando especificamente as sete palavras de Cristo, enquadradas pelos motetes *Tenebrae* e *Dum transisset*.

## 2. Paixão católica do século XVI:

- 2.1. **Paixão Responsorial:** Claudin de Sermisy e Anónimo de Attaignant (1534-35), Cipriano de Rore, Charles d'Argentil (fl.1528-1556) e algumas paixões ibéricas com relevo para frases polifónicas soltas tanto da parte do cronista – «*flevit amare*», exórdio da Paixão, conclusão da Paixão, etc. – como da parte de Cristo – Ditos de Cristo.
- 2.2. **Paixão inteiramente polifónica, *durchkomponierte***, tipo Longueval (*summa passionis*), três Paixões de Jakobus Gallus e uma de Jacques Regnart (c.1539-1599); também com polifonia de princípio ao fim, as Paixões de Jan Nasco, Cypriano de Rore e Vincenzo Ruffo, estas em escrita acórdica, influenciadas pelas orientações do Concílio de Trento, geralmente no estilo de «*falsobordone*», embora em Roland de Lassus este estilo se misture com elementos do motete.

## 7.2 - Uma tipologia portuguesa

Perante as espécies portuguesas de Paixão polifónica inventariadas neste trabalho, verifica-se que todas elas supõem a alternância do cantochão: algumas apresentam-no mesmo na sequência das suas partes polifónicas. Isto significa que as espécies aqui estudadas se devem classificar como Paixões Responsoriais, não havendo em Portugal, que se saiba até ao momento, qualquer exemplo de Paixão inteiramente polifónica.

Sem ter que lamentar o facto da redução de espécies, uma vez que a realidade do que existe é o que determina o interesse e o valor da música em si mesma, a

verdade é que se pode reflectir sobre este fenómeno: porque são tão numerosas as espécies musicais da Paixão responsorial e por que razão não aparece qualquer tipo de Paixão inteiramente polifónica?

Com a consciência de se adiar para futuros trabalhos uma resposta objectiva, a este facto não deve ser estranha a conjuntura sócio-religiosa vivida em Portugal na época do florescimento das suas escolas polifónicas. A influência omnipresente da Inquisição e a aceitação incondicional do espírito da Contra-Reforma são realidades que explicam um distanciamento voluntário de tudo quanto constituísse perigo para a ortodoxia e uma desconfiança ante qualquer inovação de origem não ibérica. Ora, dentro do campo estritamente litúrgico, a adopção de um modelo de Paixão inteiramente polifónica, como a de Longueval/Obrecht, não deixaria de trazer consigo alguma suspeição, uma vez que esta não passava de uma *summa passionis*, uma sinopse dos quatro Evangelhos, com relevo especial para as sete palavras de Cristo na Cruz, que obviamente não era aceite como música litúrgica, *stricto sensu*. Se as composições similares de Jacobus Gallus (1587) e Jacques Regnart (1590-95), e as igualmente *durchkomponierte* de Jan Nasco (1547-1561), Cipriano de Rore (c. 1550) e Vincenzo Ruffo (1565), aparecem na Itália e não em países protestantes, isso pode explicar-se pelo universalismo da cultura musical de que os flamengos ainda eram representantes e pela segurança da proximidade dos patronos da Contra-Reforma.

Na Península Ibérica, pelo contrário, com a submissão incondicional à autoridade de Roma, explica-se que as formas musicais litúrgicas se devessem manter longe de toda a inovação: o estilo concertante e acompanhado só muito lentamente entrará em Portugal. Assim se compreende, também, que a *Passione di Gesu Christo* de João Pedro de Almeida Mota, a primeira e única conhecida Paixão do género oratório de autor português, não passe de um drama musical da Paixão, sobre libreto do italiano Metastasio.<sup>326</sup>

Os modelos utilizados pelos polifonistas portugueses inscrevem-se todos no género responsorial, o que significa a coexistência na mesma obra de partes

---

<sup>326</sup> Cf. Ávila 1996, pp. 212-217. No sentido antes explicado (cf. nota 332), a obra de Almeida Mota deveria classificar-se como Oratória-Paixão.

em polifonia e partes em cantochão. Neste sentido, o diálogo entre polifonia e cantochão dá origem a uma grande diversidade de formas, justificando uma sistematização adequada. Assim, e supondo que o cantochão preenche o resto da parte musical, numa execução da Paixão, a polifonia pode estar:

- só no discurso narrativo,
- só nas frases de Cristo,
- nas frases de Cristo e em algumas outras,
- só nas frases das turbas,
- nas frases das turbas e dos personagens singulares, excepto Cristo,
- nas frases das turbas e de todos os personagens singulares.

Estas partes polifónicas assumem frequentemente, por si sós, o carácter de obra autónoma, com títulos como «Texto para o Domingo de Ramos» ou «Ditos da Paixão para Sexta-Feira Santa». Em muitos dos casos, a cópia musical apresenta, também, a melodia do cantochão. Este, tanto o que é apresentado em versão monódica como o que aparece no *CF* das versões polifónicas, é sempre o modelo tradicional português, do qual se tratou nos capítulos anteriores.

Independente de qualquer forma específica do canto da Paixão, e todavia pressuposto para o canto mais solene da mesma, é o espécime documentalmente isolado do Proémio. Assim visto, ele aparece igual em três manuscritos e concorda com o proémio dos *Bradados* de António Carreira, razão pela qual não é considerado como tipo específico, embora, por uma questão sistemática global, seja incluído na tipologia do capítulo 9.

Na exposição das espécies inventariadas e seguidamente estudadas optou-se pela terminologia constante dos próprios manuscritos. Muitas versões com polifonia no discurso narrativo apresentam o título de «Texto». Outros manuscritos ostentam os títulos de «Versos», «Ditos», «Ditos de Cristo», ou semelhantes. Pareceu, pois, mais correcto manter esta terminologia, fazendo que a classificação da Paixão polifónica portuguesa, com clareza e coerência, adopte os termos da época em que nasceu.

Assim, todas as espécies polifónicas portuguesas serão classificadas conforme as seguintes categorias, desde já convenientemente definidas:

1. Texto	- Composição polifónica apenas no discurso narrativo da Paixão, correspondente às frases introduzidas por um C na versão monofónica, sendo as frases em discurso directo normalmente apresentadas em cantochão.
2. Versos	- Tratamento polifónico de algumas frases (versículos) da perícopa evangélica, sendo o restante discurso executado em cantochão; entre estas frases polifónicas, e em qualquer modalidade, consta geralmente o chamado Proémio da Paixão. Conforme os versos em causa, podem-se considerar
2.1. Ditos de Cristo	- os versos polifónicos respeitantes apenas a frases de Cristo, com o Proémio;
2.2. Ditos vários	- os versos polifónicos pertencentes ao discurso narrativo e ao próprio Cristo, com o Proémio.
3. Bradados	- Tratamento polifónico das frases correspondentes aos personagens da Paixão excepto Cristo, frases que, na versão monofónica, eram assinaladas com S e cantadas pela voz mais aguda. Surge, neste caso, também a distinção entre:
3.1. Bradados integrais	- as frases polifónicas correspondentes a todos os personagens singulares (excepto Cristo) ou colectivos, i. e., tudo o que era assinalado com S ou com SS, e
3.2. Turbas	- as frases polifónicas correspondentes apenas aos personagens colectivos da Paixão: Judeus, soldados, discípulos, etc.

Assim classificadas, com base na própria terminologia tradicional portuguesa, importa fundamentar sistematicamente cada uma destas categorias da Paixão.

### 7.3 - As categorias contempladas

Não sendo propriamente uma forma autónoma, e todavia existindo em alguns espécimes como fórmula geral, o proémio da Paixão não pode ignorar-se na inventariação das espécies em estudo. É designada Proémio a frase introdutória da perícopa litúrgica do canto da Paixão: *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum... In illo tempore*. À semelhança do que sucede com as outras leituras litúrgicas, é uma frase genérica que se aplica às quatro versões da Paixão de



Cristo, com a introdução apenas do nome do Evangelista respectivo: *secundum Mathaeum, Marcum, Lucam, Jobannem*. A sua entoação, nas versões monofónicas tradicionais, admite variantes muito ligeiras dentro de um *tonus* tradicional. Cantado por norma pelo diácono do Texto, ou Cronista, é óbvio que revestirá o estilo polifónico sempre que se trate de um Texto da Paixão, a composição polifónica da parte correspondente àquele cantor.

Do mesmo modo integra, por via de regra, qualquer composição concebida como Versos da Paixão, sejam Ditos de Cristo ou simplesmente Ditos Vários, assumindo naturalmente o papel de primeiro verso da série correspondente. Mas o Proémio chega a aparecer também em espécimes com polifonia apenas nas Turbas ou até em *Bradados* integrais.

A importância deste primeiro verso polifónico vê-se ainda no facto de aparecerem Proémios isolados, escritos com a possibilidade de servirem a mais que uma composição. É o que se pode concluir das versões a seu tempo inventariadas em que o texto do Proémio apresenta a abertura a várias Paixões – *secundum NN*. – podendo, pois, introduzir uma versão da Paixão de Mt, Mc, Lc ou Jo.

### 7.3.1 - Texto da Paixão

A expressão «Texto da Paixão» referida a espécimes de paixões polifónicas é uma constante das fontes consultadas nos arquivos musicais portugueses. Utilizada desde antigo, foi a expressão corrente em Portugal para indicar a música da Paixão correspondente ao discurso narrativo, vulgarmente identificado como o papel do C, Cronista.

Pelo facto de este canto ser objecto de tratamento polifónico a sua duração seria longa, o que justifica que as partes restantes do relato da Paixão, correspondentes aos versos de Cristo e dos restantes personagens, fossem cantadas em cantochão. Em muitos manuscritos, este cantochão é mesmo inserido nos intervalos da polifonia.

A palavra «Texto» terá sido considerada sinónimo de Bíblia ou Escritura, sobretudo quando acompanhada de adjectivo: «Texto sagrado». Mais particularmente

foi identificado com evangeliário, conforme a aceção apresentada por Du Cange.<sup>327</sup>

196

Parece, assim, própria a expressão dos músicos e liturgistas portugueses ao rotularem de «Texto» a polifonia utilizada no discurso narrativo da Paixão. É o que se pode ver em muitos manuscritos musicais, entre os quais: *Texto a 4 / De Sexta Feira Sancta / Do Pe. Me. / Fr. Mel. dos Santos (P-Lf FSPS 107 Y-4)*, *Texto p<sup>a</sup> se cantar / Na Dominga de Ramos / Mathias de Souza Villa Lobos (P-CBs 198-a) e ainda Texto a 4, / Da sexta-feira Santa do Pe. / M.e Francisco da Costa (P-Ln Cod 5961)*. Barbosa Machado, a propósito de Fr. Manuel dos Santos, citando as suas obras, designa-as de «Texto das Paixoens da Dominga de Ramos, Terça, Quarta, e Sexta feira da Semana Santa a 4. vozes».<sup>328</sup>

O mesmo autor da *Bibliotheca Lusitana* emprega este vocábulo para as Paixões de Francisco da Costa e Silva (+1727),<sup>329</sup> Fr. André da Costa (+ 1685),<sup>330</sup> tal como o faz Francisco da Cruz a propósito da obra de Fr. João de Cristo (+1654),<sup>331</sup> João Álvares Frouvo (+1682),<sup>332</sup> Pedro Vaz Rego (+1736),<sup>333</sup> Fr. Francisco da Rocha (+1720).<sup>334</sup>

Neste sentido utilizam a palavra «Texto» liturgistas históricos como Fr. Manuel da Conceição, Pe. Amaro dos Anjos, Fr. Veríssimo dos Mártires e Fr. Domingos do Rosário. Este último, talvez por ser o mais moderno dos citados, progride na definição semântica do termo, preferindo-o ao tradicional «Cronista», quando afirma no seu *Theatro ecclesiastico*: «As Payxoens cantaraõ tres, a saber: Texto, Christo, e Bradádo[...]».<sup>335</sup>

Finalmente, não é descabido relacionar o emprego tradicional deste termo em Portugal, com o emprego generalizado do mesmo vocábulo na «Oratória», em que o papel ou o cantor que apresenta o processo da acção leva o nome

---

<sup>327</sup> «[*Textus* =] *Liber seu Codex Evangeliorum, qui inter cimelia ecclesiastica reponi solet, auro gemmisque ut plurimum exornatus, aureis etiam interdum characteribus exaratus*». (Du Cange 1937, t. 8, p. 91).

<sup>328</sup> *Apud* Nery 1984, p. 214.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>335</sup> *Rosario* 1743, p. 167.

de «*testo*» ou «*historicus*». Na mesma perspectiva compreende-se que, na vizinha Espanha, este mesmo papel, quando relacionado com a Paixão, se identifique como «*Processo*» e «*Processus*»<sup>336</sup>.

O título «Texto» de uma composição musical é normalmente completado pelas vozes que o constituem através da fórmula «Texto a 4» e «Texto a 3». Os tratadistas litúrgicos, ao explicarem a possibilidade da execução polifónica do canto da Paixão, dão-nos indicações muito concretas da presença de quatro cantores só para o Texto. Assim, o Pe. Amaro dos Anjos, ao falar do canto da Paixão, num cenário de «grandeza e perfeição», refere um total de sete solistas mais coro, entre os quais quatro solistas só para o «texto». Este autor diz

«cantarem-se as Payxoens com toda a solemnidade, grandeza, e harmonia, porque como se cantaõ a vozes, devem de ser sempre seis os que a cantarem; quatro que fazem o Texto, que representaõ a pessoa do Evangelista, hum que faz o Bradado, e outro da pessoa de Christo. Para este effeito costumamos pôr hum altar portatil á entrada da Capella mór no meyo della, sem mais ornato que huma toalha, e quatro estantes, onde se canta o Texto, para o pulpito da sua maõ direyta vay o que faz a pessoa de Christo; e para o da esquerda, o Bradado[...] No coro se cantaõ os ditos das Turbas, e ahi mesmo hum tiple faz as Ancilas, para tudo se fazer com grandeza, e perfeição[...] Na terça, e na quarta feyra, se costuma cantar a Payxaõ sómente de trez; hum que faz a pessoa do Evangelista, outro de Christo, e outro do Bradado [...]»<sup>337</sup>

Do ponto de vista musical, o Texto da Paixão apresenta-se em estilo predominantemente silábico, naturalmente para não alongar a sua execução dentro de um ritual já de si muito demorado. Depois, mantém a proximidade, ou mesmo a dependência, do *cantus firmus* tradicional, seguido rigorosamente pelos cantores das partes de Cristo e dos restantes personagens. Por vezes este discurso

---

<sup>336</sup> É com esse termo que José Vicente González-Valle tipifica os espécimes de música da Paixão com polifonia no discurso narrativo da mesma. Mais concretamente afirma que tal prática de canto polifónico da Paixão se desenvolve em Espanha a partir de meados do século XVI, sobretudo na Paixão de Mt, Domingo de Ramos, embora com desaprovação popular e até do próprio Rei Filipe II. Cf. González-Valle 1974, p.136ss.

<sup>337</sup> Anjos 1734, pp. 424-425.

polifónico organiza-se em números, de maior ou menor extensão, que tenderão a assumir o papel seccionado das grandes formas vocais da música barroca. Estas secções, por vezes até numeradas, são delimitadas pela intervenção do discurso directo dos personagens intervenientes na Paixão, acabado o qual o texto polifónico é retomado, eventualmente com outra definição de tempo.

A textura musical propriamente dita é, neste tipo de Paixão, caracterizada basicamente pelo estilo de «fabordão», isto é, uma escrita musical baseada em consonâncias de terceiras e sextas paralelas. A utilização desta técnica de escrita é um facto comprovado pelos espécimes conhecidos e identificados já desde o século XVII e que se pode verificar ainda na obra de compositores de fins do século XVIII e princípios do XIX, como é o caso de João José Baldi, que compôs uma Paixão dedicada aos Frades Capuchos.<sup>338</sup> Aliás, pelos numerosos manuscritos existentes e copiados já no século XIX, sabe-se que ainda então se prezava em Portugal a execução musical desta espécie de Paixão.

A prática deste canto da Paixão deve-se ter divulgado por todo o país, como bem testemunham os arquivos consultados. Sobressai, entre todos, o nome e os «Textos» de Francisco Luís (+ 1693), encontrando-se cópias das suas composições desde o Minho ao Algarve, passando por Coimbra, Óbidos e Castelo Branco. Elucidativo da divulgação e do apreço das suas paixões, está o facto de existirem, só em Braga (Sé Catedral e Irmandade de Santa Cruz), três espécimes completos das mesmas, com a curiosidade de terem sido copiados de um exemplar escrito para o serviço da Sé do Porto. Embora outros compositores tenham surgido, como Fr. Manuel dos Santos e Matias de Sousa Vilalobos e vários outros anónimos documentados neste estudo, é lícito supor que o exemplo e o estilo de Francisco Luís tenha influenciado outras composições posteriores, o que se pode comprovar pela análise estilística da própria escrita musical destas últimas.

De acordo com a informação existente, é esta a cronologia dos compositores de Texto da Paixão em Portugal:

---

<sup>338</sup> Cf. P-Lf FSPS 67/6 K-3.

Fr. João de Cristo (+1654)  
 Francisco da Costa (+1667)  
 João Álvares Frouvo (+1682)  
 Fr. André da Costa (+1685)  
 Matias de Sousa Vilalobos (+p 1691)  
 Francisco Luís (+1693)  
 Fr. Francisco da Rocha (+1720)  
 Francisco da Costa e Silva (+1727)  
 Pedro Vaz Rego (+1736)  
 Fr. Manuel dos Santos (+1737)  
 João José Baldi (1770-1816)

Infelizmente, não são conhecidas as composições da maior parte dos autores acima citados, cuja notícia se deve apenas à informação dos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*. É possível que as obras congêneres documentadas neste trabalho como de autoria anónima, embora copiadas tardiamente, correspondam à produção de alguns daqueles autores. Nada mais se pode acrescentar de momento, em ordem à identificação de tais exemplares e da obra de tais compositores.

Não sendo embora autores portugueses, devem referir-se neste contexto o espanhol Gabriel Diaz Bessón (1590-1638) e o flamengo Géry de Ghersem (1573-1630), os únicos autores de «textos» da Paixão representados na Biblioteca Real de Música. Aquele tem um *Teixto da Paixão da quarta feira, a 4. do terceiro tom*,<sup>339</sup> este tem *Paixoens* para os quatro dias litúrgicos que as utilizam, com a indicação de que, pelo menos, a da Terça-Feira é um *Teixto*, sendo-o, provavelmente, também as da Quarta-Feira e a do Domingo de Ramos.<sup>340</sup> O facto de estes compositores estarem abundantemente representados na Biblioteca Real de Música e de terem apenas dois ou quatro espécimes de Texto pode indiciar

<sup>339</sup> Ribeiro 1967, p. 351; Nery 1990, p. 433.

<sup>340</sup> Ribeiro 1967, p. 362; Nery 1990, pp. 522-523.

que nem eles próprios nem a tradição litúrgica portuguesa cultivavam muito esta espécie de música da Paixão. Por outro lado, os modelos de música da Paixão de Géry de Ghersem devem ter-se divulgado bastante, porquanto, ao referir-se às *Paixoens dos quatro Evangelistas* de Fr. Luís de Cristo (1625-1693), Barbosa Machado afirma que «foraõ as primeiras que sahirã depois das que compoz o celebre Geri de Ghersem Mestre da Capella do Principe Alberto, Senhor dos Estados de Flandes.»<sup>341</sup> Uma vez que não se conhece a música de Fr. Luís de Cristo, é insuficiente a informação do Abade de Sever: não se sabe que tipo de Paixão foi influenciada pelo compositor flamengo. A julgar pela *Primeira Parte do Index da Biblioteca Real*, Gery de Ghersem teria escrito apenas Textos de Mc, Lc e Mt e Versos de Jo. Não se sabe, pois, em que tipo de Paixão o músico flamengo foi tão pioneiro que só existia a sua antes da produzida por Fr. Luís de Cristo: provavelmente refere-se ao Texto.

Uma coisa é certa: ao tempo de Gery de Ghersem já existiam formas de música da Paixão, tais como Bradados e Versos, pelo menos, na Capela Real e no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e até com atribuição a nomes bem conhecidos como António Carreira e D. Pedro de Cristo. Todavia, no que respeita a Textos da Paixão, antes da morte de Fr. Luís de Cristo (+1693), já outros se tinham apresentado e difundido, como demonstra a simples cronologia de compositores, *supra*.

Para se compreender a importância desta espécie de música de Paixão, refira-se ainda a informação prestada pelo *Index* da Biblioteca Real acerca da relação possível entre o Texto e as restantes partes do canto da Paixão. Quando pareceria óbvio que a polifonia de um discurso narrativo, por excessivamente longo, fosse suficiente para dignificar um cerimonial litúrgico – sendo essa a conclusão natural do facto de vários manuscritos apresentarem junto a notação monofónica dos personagens da Paixão – surge a informação do autor do *Index*, a propósito de *Bradados* de Diaz Bessón para Quarta-Feira Santa: «Seruem com o teixto a 4 do mesmo dia, & do mesmo tom»,<sup>342</sup> informação esta repetida para duas composições diferentes. O qual só pode significar que a execução polifónica do Texto

---

<sup>341</sup> Nery 1984, p. 81.

era compatível com o canto simultâneo da versão polifónica dos *Bradados*, i.e., todos os ditos dos personagens, excepto os de Cristo, confirmando-se, assim, a opinião do Pe. Amaro dos Anjos.

Por outro lado, outra informação é dada no mesmo local, a saber: «Este Teixto serue com o canto chão Tolledano; & tambem com o de Fr. Esteuaõ da Ordem de Christo, mas não he muy a proposito para o Teixto».<sup>343</sup> Esta nota, literalmente confusa, merece alguma consideração. O «Texto» da autoria de Gery de Ghersem podia executar-se com o cantochão toledano: estava no mesmo tom e as frases dos personagens, em cantochão, inseriam-se perfeitamente na execução geral. O autor acrescenta duas coisas diferentes: por um lado diz que também se podia cantar com o cantochão de Fr. Estêvão e, por outro lado, diz que este não fica bem com o «Texto» polifónico. A conclusão a tirar parece ser esta última, mas ficam dadas por entre-linhas informações preciosas:

- em Portugal também se conhecia o modelo monofónico de Toledo (exemplo do fragmento encontrado em Coimbra);
- o cantochão toledano é diferente do consagrado no *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo;
- Gery de Ghersem compôs o seu «Texto» em conformidade com o modelo toledano (podia tê-lo feito quando ainda cantava na Capela Flamenga dos Reis de Espanha);
- fica também documentalmente comprovada a especificidade do modelo monofónico português ante o panorama litúrgico-musical ibérico.

No que se refere a uma definição literária do Texto, nada de especial há a referir, uma vez que o discurso musicado coincide com a parte maioritária da narração evangélica. De notar, todavia, que o Texto da Paixão em polifonia acaba onde começa a parte que se dizia em tom de Evangelho, o qual se compreende, uma vez que esta última parte devia ser cantada exclusivamente pelo Diácono da Missa ou da Celebração litúrgica.

---

<sup>342</sup> Ribeiro 1967, p. 350.

<sup>343</sup> Ribeiro 1967, p. 351.

De qualquer forma, a totalidade do discurso narrativo convertido em «Texto» da Paixão corresponde às perícopas evangélicas identificadas no Quadro nº 36:

Quadro n.º 36 - Perícopas evangélicas da Paixão

TEXTO DA PAIXÃO SEGUNDO MT, MC, LC E JO:		
MT	Proémio	<i>Passio Domini - Nostri Jesu Cbristi secundum Matbeum. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Dixit Jesus discipulis suis:</i> Explicit: <i>Erat autem ibi Maria Magdalene, et altera Maria, sedentes contra sepulchrum.</i> (Mt 26, 1-75; 27, 1-61)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Altera autem die quae est post Parasceve</i> Explicit: <i>Illi autem abeuntes, munierunt sepulchrum, signantes lapidem, cum custodibus.</i> (Mt 27, 62-66.)
MC	Proémio	<i>Passio Domini - Nostri Jesu Cbristi secundum Marcum. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Erat Pascha, et azima post biduum</i> Explicit: <i>et cum esset in Galilaea, sequebantur eum et ministrabant ei, et aliae multae, quae simul cum eo ascenderant Jerosolymam.</i> (Mc 14, 1-72; 15, 1-41)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Et cum jam sero esset factum</i> Explicit: <i>et posuit eum in monumento, quod erat excisum de petra, et advolvit lapidem ad ostium monumenti.</i> (Mc 15, 42-46)
LC	Proémio	<i>Passio Domini - Nostri Jesu Cbristi secundum Lucam. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit <i>Appropinquabat dies festus azymorum, qui dicitur Pascha</i> Explicit: <i>Stabant autem omnes noti ejus a longe, et mulieres, quae secutae eum erant a Galilaea, haec videntes.</i> (Lc 22, 1-71; 23, 1-49);
	Evangelho (tom de)	Incipit <i>Et ecce vir nomine Joseph, qui erat decurio, vir bonus et justus</i> Explicit: <i>et posuit eum in monumento exciso, in quo nondum quisquam positus fuerat.</i> (Lc 23, 50-53)
JO	Proémio	<i>Passio Domini - Nostri Jesu Cbristi secundum Joannem. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Egressus est Jesus cum discipulis suis trans torrentem Cedron</i> Explicit: <i>Et iterum alia Scriptura dicit: Videbunt in quem transfixerunt.</i> (Jo 18, 1-40; 19, 1-37)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Post haec autem rogavit Pilatum Joseph ab Arimathea</i> Explicit: <i>Ibi ergo propter Parascevem Judeorum, quia juxta erat monumentum, posuerunt Jesum.</i> (Jo 19, 38-42).



### 7.3.2 - Versos da Paixão

Na inventariação de espécimes com música da Paixão apareceram alguns cujo conteúdo se reduz a algumas frases isoladas, aparentemente desconexas ou sem rigor selectivo. Não cabiam nem nas categorias definidas de «Texto», «Bradados» e «Turbas» nem ainda nos chamados «Ditos de Cristo». A designação de «Versos da Paixão» aplica-se, pois, a uma composição que incide sobre frases isoladas do canto litúrgico da Paixão e pertencentes quer ao papel do C, Cronista, quer ao do +, Cristo.

O nome de «versos» entende-se, pois, não como uma forma poética, mas simplesmente na linha do reportório litúrgico, como frase que devia ser cantada no contexto de uma forma mais ampla e de execução alternativa. É assim que se chama o trecho, geralmente breve, do solista dentro de uma peça responsorial e era esse, por outro lado, o nome de uma composição sacra ou profana da Alta Idade Média, monofónica ou polifónica, sobre uma unidade literária rimada.

A singularidade de pequenas frases, inseridas numa composição de amplas dimensões e com intencionalidade alternativa, justifica assim a aplicação do nome de «versos» à composição musical de frases isoladas do canto da Paixão. Por outro lado, parece ser esta a explicação para o uso deste termo por parte do autor da *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey Dom João o IV, Nosso Senhor* (1649) ao classificar de «versos» algumas espécies de Paixões por oposição a Bradados e Textos.<sup>344</sup>

Lamentavelmente, e por causa do desaparecimento da Biblioteca Real em consequência do trágico terramoto de 1755, não é possível saber-se hoje o conteúdo exacto daquelas Paixões, que o autor da *Primeira Parte* do Catálogo designou dessa maneira e não da forma convencional de «Turbas» ou «Texto», o que parece indicar, pelo menos, o uso do vocábulo «versos» como designação de uma sub-espécie do género «Paixão».

O termo «versos» aplicado ao canto da Paixão parece vir de longe. Ao falar da tradição do canto polifónico de algumas frases da Paixão por parte de alguns

---

<sup>344</sup> Cf. Ribeiro 1967, pp. 350-351. Mais curiosa ainda é a terminologia utilizada pelo autor do *Index*, a p. 362 e em referência a composições de Gery de Ghersem, em que, ao título geral «Paixons» atribuído a quatro composições, acrescenta a uma delas a palavra «Teixto» e apenas a outra a designação de «Versos».

Cónegos Regrantes, D. Leonardo de S. José utiliza precisamente essa expressão, como já foi citado (cf. *supra*, 3.3).

204

Ora aquela tradição aparece documentada em várias peças dos compositores crúzios já desde a segunda metade do século XVI e todas elas contêm frases de Cristo juntamente com outras frases do Cronista, sendo todas elas consideradas «versos». Era esta certamente a tradição a que se referia o citado Cónego de Santa Cruz.

Por esta razão, e porque verdadeiramente não existem composições exclusivamente com frases de Cristo – mesmo os chamados «Ditos de Cristo» de Francisco Martins incluem uma frase narrativa, o Proémio da Paixão – pareceu conveniente adoptar neste estudo a categoria específica de «Versos da Paixão» nos quais se incluem naturalmente as sub-espécies de «Ditos de Cristo» e «Ditos Vários».

A expressão «Ditos de Cristo», como composição musical, aparece explicitamente, tanto quanto hoje se sabe, pela primeira vez no manuscrito de Francisco Martins. Na realidade são as composições deste que se aproximam mais da justeza do nome uma vez que, para além do Proémio da Paixão, contêm apenas frases de Cristo. Em todos os outros casos, aquele título não aparece e as frases musicadas pertencem já ao narrador já ao papel de Cristo no canto da Paixão.

#### 7.3.2.1 – Ditos de Cristo e Ditos Vários

As frases pronunciadas por Cristo durante o processo da sua condenação aparecem já nos primeiros evangeliários marcadas com uma letra especial - **p** ou **t**, mais tarde derivada em + -, significando, de acordo com o que se viu no capítulo 4, um retardo enfático na sua cantilação. Estas letras, juntamente com outras relativas ao restante texto evangélico, condicionaram certamente o estilo do canto da Paixão durante a Alta Idade Média.

Ainda antes de se produzirem suportes com a notação completa do canto da Paixão – os passionários –, e para além das «letras significativas» de carácter musicalmente executivo, já se conhecem evangeliários com algumas notas intercaladas artificialmente no texto litúrgico. É o caso de notação nas palavras *Surgite eamus*<sup>345</sup> bem como em outras, mais frequentes, como *Heli, Heli, lamma sabacthani*.<sup>346</sup> Estas palavras de Cristo na cruz tiveram desde sempre maior ênfase

em qualquer modelo de paixões monofônicas: foram quase sempre revestidas de notação especial, adotando com frequência o estilo melismático.<sup>347</sup>

Sem excluir outras eventuais tradições, as palavras de Cristo, no seu todo, receberam um tratamento muito especial em alguns modelos ibéricos de *Tonus Passionis*. É o caso do *Passionarium* de Zaragoza (impresso em 1504 e reimpresso sucessivas vezes até 1612), do *Passionário Dominicano* de 1570, do *Passionário* de Juan Navarro impresso no México em 1604, do *Manual del Coro* de Francisco Navarro (Salamanca, 1606) e do *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo (Lisboa, 1595).<sup>348</sup> Os citados modelos espanhóis apresentam as frases de Cristo não sobre uma nota recitativa mais grave - como é mais vulgar em correspondência com a tradicional indicação das letras significantes **t** → **+** (= *tenere*), **b** (= *bassa voce*), **i** (= *inferius*) -, mas sobre a nota recitativa média. A razão apontada por Theodor Göllner visa tirar partido do nível acústico para favorecer o embelezamento melismático das palavras de Cristo.<sup>349</sup> Interpretando da mesma maneira a disposição das notas – tenor dos restantes modelos citados, este autor chama a atenção para a notação diferente atribuída por sistema às palavras de Cristo por Fr. Estêvão de Cristo, o que já foi aqui salientado.<sup>350</sup> A atenção para estas palavras sagradas, determinada por uma escrita musical bem diferenciada, será conseqüentemente mantida e acrescentada pelo seu envolvimento na escrita polifônica.

As primeiras notícias de polifonia nas palavras de Cristo durante o canto da Paixão aparecem em Roma na passagem do século XV para o XVI, aparentemente por influência da tradição espanhola praticada na capela do Papa Alexandre VI (1492-1503).<sup>351</sup>

<sup>345</sup> In P-Ln cod. 3681, ff. 49v e 58. Notação nas mesmas palavras da Paixão em P-Pm cod. S+ 62, f. 309.

<sup>346</sup> In P-Ln cod. 3681, f. 53v; P-Pm cod. S+ 85, f. 470v; P-BRa frag. ms 107.

<sup>347</sup> O interesse particular de inúmeras versões musicais das palavras de Cristo na Cruz *Heli, Heli lamma sabacthani* é documentado por vários musicólogos, entre outros, Bonifacio Baroffio-Cristiana Antonelli (Baroffio 1986, pp. 30-32), e Bruno Stäblein (Stäblein 1949, X, col. 895-896).

<sup>348</sup> Göllner 1975, pp. 49-53.

<sup>349</sup> «Christ's part in the Zaragoza version contains a number of lengthy melismas that would have been out of place in the bass range. We may assume, therefore, that in the Zaragoza tradition the part of Christ was conceived as one that requires particular attention to its purely musical characteristics...»: (*Ibid.*, p. 50).

<sup>350</sup> *Ibid.*, pp. 52-53. Cf. também, *supra*, 6. 3.

Entre as marcas que terão deixado os cantores espanhóis da Capela deste Papa, está a maneira de cantar a Paixão, *more hispano*, através da qual os três cantores convencionais (Evangelista, Cristo e Bradado) executavam uma polifonia a três vozes em determinadas palavras de Cristo e nas palavras do Evangelista *emisit spiritum*. Sem que o agrado fosse completo por parte dos que assistiram ou tomaram parte na celebração do Domingo de Ramos de 1499 relatada por Johannes Burkhard, a verdade é que o próprio Papa Alexandre VI, de acordo com um *Ceremoniale* (1505) de Paris de Grassis, existente em manuscrito na Biblioteca Vaticana, tinha ordenado que os cantores espanhóis, na Paixão de Mt e Jo, cantassem a três vozes alguns versos da Paixão, entre os quais certos Ditos de Cristo, que determinou em concreto.<sup>352</sup> A opção de Alexandre VI pode ter sido inovadora, mas o mais provável é que se baseasse numa tradição interpretativa (e porventura também compositiva) espanhola. Curiosamente, porém, não se conhecem até ao presente espécimes espanhóis com esse tipo de reportório antes de meados do século XVI e estes, ainda assim, com algumas dúvidas, como em seguida se verá – sabendo-se, no entanto, que em Portugal seis frases polifónicas com os Ditos de Cristo, juntamente com outros versos do Cronista, já se conheciam, pelo menos, no último quartel do século XVI.

De um ponto de vista documental os primeiros Ditos de Cristo polifónicos são os que aparecem integrados na *Summa Passionis* de Longueval/Obrecht (c.1507). O costume de se tratarem polifonicamente algumas palavras de Cristo aparece documentado em Itália – onde aliás existe o primeiro manuscrito da Paixão atribuída a Longueval<sup>353</sup> – cerca de 1540 nas Paixões de Mt e Jo de Gaspar

<sup>351</sup> Entre 1492 e 1521, Richard Sherr enumera 15 cantores espanhóis da capela Papal, entre os quais um português. Aludindo a elementos portugueses, lamenta-se que o autor os introduza sem mais no mundo espanhol, esquecendo o conceito mais abrangente de «hispânico» ou «ibérico». Cf. Sherr 1992, p. 602.

<sup>352</sup> «Verumtamen Alexander papa VI qui fuit hispanus statuit quod cantores sui indigene hispani, qui naturaliter cantando magis flere videntur quam vociferari, in aliquibus clausulis sive partibus passionis simul tres omnes per cantum figuratum pientissime quidem ac devotissime cantarent quasi lamentarentur hec partes videlicet: Tristis est anima mea usque ad mortem; item Mi Pater si possibile est etc. usque ad finem clause; Item Pater mi, si non potest etc.; Item Flevit amare; Item Deus meus, Deus meus ut quid etc.; Item emisit spiritum et similes passionis partes, quae notabiles ad pietatem in hoc actu excitant audientes. Idem etiam servabunt ipse cantores in parasceve sequenti inter passionem decantandam». (I-Rvat Ms Vat. Lat. 5634, ii, 238r, *apud* Sherr 1992, p. 608, nota nº 10).

de Albertis.<sup>354</sup> Segundo José-Vicente González-Valle, em Espanha já se cantavam sete palavras de Cristo pelo menos desde meados do século XVI.<sup>355</sup> Tudo parece indicar, por conseguinte, que a utilização da polifonia para as frases de Cristo não terá sido tão rara como sugere José Augusto Alegria, não sendo certamente originalidade portuguesa.<sup>356</sup>

No seio dos Versos da Paixão apresentam-se duas possibilidades formais, de acordo com os textos tratados polifonicamente. Existem, na verdade, composições polifónicas só ou quase exclusivamente com Ditos de Cristo<sup>357</sup> tal como existem outras em que a polifonia dos Ditos de Cristo aparece junto com outros versos da Paixão. Neste sentido as cláusulas polifónicas ordenadas por Alexandre VI eram simplesmente Ditos Vários da Paixão, o que se aplica à maioria dos espécimes conhecidos e aqui inventariados de composições com tratamento polifónico das frases de Cristo.

Segundo o levantamento feito para este trabalho, Ditos de Cristo são todos os de Francisco Martins, já estudados e transcritos por José Augusto Alegria,<sup>358</sup> os de Mt de Lopes Morago e os de Jo de D. Pedro de Cristo, como se verá.

Quanto aos Ditos Vários da Paixão, tal como atrás se definiram, pela sua qualidade e pelo seu número, eles constituem um caso de notoriedade da música portuguesa no panorama europeu. Kurt von Fischer chamou a atenção dos estudiosos de todo o mundo para o «caso singular» que era o MM 56 da Biblioteca

<sup>353</sup> I-Rvat C.S. 42.

<sup>354</sup> Cf. Fischer 1980, p. 279.

<sup>355</sup> González-Valle 1974, pp. 134-136. A descrição histórico-bibliográfica dos espécimes identificados por este musicólogo não parece justificar essa datação. Por outro lado, a ideia das «Sete Palavras de Cristo», cuja versão polifónica o autor verificou em vários manuscritos, confirmando a informação de um cerimonial de fins do século XVI por ele encontrado na Seo de Zaragoza, carece de algum esclarecimento. O exemplar português que González-Valle cita através do artigo de Fischer 1962 (o P-Cug MM 56) não contém sete mas apenas seis ditos de Cristo, os quais em nenhuma hipótese se podem relacionar com as «Sete Palavras de Cristo na Cruz», integradas por Longueval/Obrecht na sua «*summa passionis*» e logo tratadas excelentemente por Heinrich Schütz e Joseph Haydn.

<sup>356</sup> «Mas, enquanto o canto da Paixão, em termos musicais, se referia, desde o século XV, à introdução do canto das Turbas a quatro vozes, os Ditos de Cristo eram uma inovação de Francisco Martins sem paralelo na história da música cristã.» (Alegria 1991, vol. 1, p. XII).

<sup>357</sup> A expressão «quase exclusivamente» pretende salvar a tipologia adoptada, apesar da presença do Proémio polifónico da Paixão. Não se conhece composição polifónica da Paixão, à excepção das Turbas, que não incluía necessariamente aquele Proémio polifónico.

Geral de Universidade de Coimbra<sup>359</sup> – precisamente o manuscrito que, com o seu par de Guimarães (Gs SL 11-2-4), constitui o fulcro deste estudo.

Foi ele que motivou a descoberta de espécimes análogos nos arquivos portugueses, permitindo a constatação de que a produção de música polifónica sobre Versos da Paixão foi assaz normal nas capelas e catedrais de Portugal a partir do século XVI, como adiante se verá.

Em comum, têm todos estes espécimes a escrita a três vozes e também a inclusão na mesma obra do Proémio da Paixão – *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum NN. In illo tempore*. A escrita a três terá sido concebida a pensar na sua execução por parte dos três diáconos da Paixão, os quais, no momento certo, cantariam polifonicamente os respectivos Versos, substituindo então a frase monofónica convencional correspondente ao papel do Cristo ou do Cronista. Esta substituição, funcional mas de grande exigência técnica para os diáconos da Paixão, ficou bem documentada pela anotação manuscrita encontrada nos exemplares do *Liber Passionum* de Fr. Manuel Pousão existentes na Sé de Elvas: na frase monofónica que deveria ser substituída pela frase polifónica de Francisco Martins aparece a inscrição «a 3», provavelmente escrita pelo próprio Mestre de Capela e compositor elvense. O mesmo se diga do passionário manuscrito P-Cug MM 200, onde, nas frases correspondentes, aparece a mesma anotação: «a 3». Fica assim explicada, também, a apresentação consecutiva de uma versão monofónica e polifónica em certos versos dos passionários mistos de Guimarães e Coimbra (Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56).

Em quadro cronológico, e para além dos Anónimos, eis os compositores de Versos da Paixão em Portugal:

- D. Pedro de Cristo (+1618)
- Estêvão Lopes Morago (c. 1575-1630)
- Francisco Martins (1625?-1680)

<sup>358</sup> Cf. Alegria 1991.

<sup>359</sup> Fischer 1962, pp. 180-185.

### 7.3.3 - Bradados da Paixão

É um termo utilizado em Portugal, desde antigo, para designar os ditos dos personagens da Paixão, à excepção do Cristo, incluindo-se nele as falas das pessoas singulares e também as falas da multidão, ou de grupos de personagens. Estes últimos são normalmente designadas por «Turbas».

O vocábulo «Bradado» deriva do verbo «bradar», sinónimo de «clamar», «falar alto», e terá sido sugerido pelo facto de a corda recitante do respectivo cantor da Paixão ser constituída por uma nota mais aguda que a dos restantes cantores. Na execução monofónica da Paixão, o papel dos *Bradados* corresponde às frases assinaladas com S (> *sursum*, vulgo «sinagoga») e engloba todas as intervenções em discurso directo do canto da Paixão, com a excepção das do Cristo. Não se conhecendo vulgarmente mais que na função adjectivante, resulta que este termo, justificado pela sua referência a esta parte do canto da Paixão, deveria entender-se como um «canto bradado».

#### 7.3.3.1 – Bradados integrais

Por sua vez os tratadistas litúrgicos *supra* citados utilizam o «bradado» como significante comum. Veja-se, v.c., Fr. Manuel da Conceição<sup>360</sup> e o Pe. Amaro dos Anjos.<sup>361</sup> Fr. Domingos do Rosário, na primeira edição do seu *Theatro ecclesiastico*, é bem explícito: «As Payxoens cantaraõ tres, a saber: Texto, Christo, e Bradádo[...].»<sup>362</sup> Mas antes destes, já o autor do *Ceremonial da congregação dos monges negros* era claro no seu discurso:

«A Payxão se cantarã como he costume, dizendo o Religioso da parte do Euangelho o texto do Euangelista, o do meyo os ditos de Christo: o da parte da Epistola os ditos das pessoas singulares como he de S. Pedro, da Ancilla, de Pilatos, etc. os ditos das turbas dirão os musicos do Choro; porem faltando estes, o mesmo Religioso dos Bradados os dirã todos.»<sup>363</sup>

<sup>360</sup> Conceição 1730, p. 336.

<sup>361</sup> Anjos 1734, p. 425.

<sup>362</sup> Rosario 1743, p. 167.

<sup>363</sup> Ceremonial 1647, p. 145.

Neste caso, sobressai o papel do cantor dos Bradados: o que canta os ditos das pessoas singulares e, na falta de coro para os ditos das turbas, também os das pessoas colectivas, v.c. Judeus, discípulos, etc. Em consequência, resulta claro que as frases dos *Bradados*, porque correspondem a todos os personagens, são mais numerosas que as das Turbas, referidas apenas às personagens colectivas, como se poderá verificar nos quadros correspondentes do capítulo 9.

Ao contrário dos numerosos espécimes das Turbas, é pouco frequente a forma polifónica dos Bradados integrais. O discurso directo dentro do relato da Paixão parece não ter sido o mais conveniente para a execução em estilo polifónico. É compreensível que as frases das Turbas, sugerindo a participação colectiva e assumindo o dramatismo da Paixão, estimulassem uma escrita polifónica, revestindo-se normalmente de uma textura homofónica e, por vezes, excepcionalmente de uma textura contrapontística. As frases de personagens singulares, numa natural perspectivação dramática, sugerem naturalmente uma execução a solo. O contrário pressupõe uma conotação adicional, estética ou mística, que leva a enfatizar, por meio da polifonia, o respectivo discurso, como é o caso dos Ditos de Cristo. É assim que se devem entender os Bradados de Mc e Lc existentes no Livro de Óbidos da Sé Patriarcal de Lisboa, adiante estudados, cujas frases singulares em polifonia se reduzem, quase exclusivamente, aos ditos de Pedro, o que parece ir ao encontro do seu uso na Igreja de S. Pedro de Óbidos. O emprego da escrita polifónica nas frases dos personagens soliloquentes da Paixão é menos frequente e exige mais possibilidades técnico-musicais de uma assembleia litúrgica. Assim terá acontecido, segundo todos os dados históricos, na comunidade conventual dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho de Coimbra.

De facto, as poucas formas de Paixão/Bradados integrais encontradas até hoje em arquivos portugueses devem-se aos seguintes compositores:

- António Carreira (? c.1530 – Lisboa 1594?)
- D. Pedro de Cristo (? – Coimbra 1618)

A relação existente entre estes documentos parece suficientemente clara, atendendo-se ao facto de a Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho, a que pertenceu Fr. António Carreira (herdeiro de António Carreira, o Velho), ter



mantido boas relações com os Cónegos Regrantes de Santa Cruz e de S. Vicente de Fora.<sup>364</sup> Por outro lado, é significativa, nesse mesmo sentido, a presença no MM 59 da Biblioteca Nacional de outras obras de D. Pedro de Cristo.

### 7.3.3.2 – Turbas

Pelo que fica dito, é fácil compreender que a palavra «Turbas», uma sub-espécie dos Bradados, se refere ao canto das frases atribuídas pelos Evangelistas a grupos de pessoas intervenientes na Paixão de Cristo, como são os discípulos, os Judeus, os soldados, etc.

A utilização do termo é praticamente universal e todos os tratadistas litúrgicos o utilizaram para explicar o cerimonial da Paixão nos dias respectivos da Semana Santa. Sendo a matéria mais comum utilizada para versão polifónica, as Turbas aparecem em muitos manuscritos simplesmente como «Canto da Paixão», o que sendo, pelo menos, ambíguo, indica uma grande divulgação deste tipo de composição litúrgica.

Eis aí a razão para ser este espécime o mais numeroso entre todos os documentos musicais encontrados durante a preparação deste trabalho. De Norte ao Sul, em quase todos os arquivos musicais consultados apareceram espécimes com o canto das Turbas. Para lá das muitas composições anónimas, ainda que saídas eventualmente da inspiração de grandes compositores, é possível formar um quadro cronológico de compositores que produziram música para o canto de Turbas:

- António Carreira (c.1530 +1594?)
- D. Pedro de Cristo (+1618)
- Manuel Leitão de Avilez (+1630)
- Estêvão Lopes Morago (c1575-1630)
- Estêvão de Brito (+1641)
- João Lourenço Rebelo (1610-1661)
- Francisco Martins (1625?-1680)
- Diogo Dias Melgás (1638-1700)

---

<sup>364</sup> Nery 1992, pp. 422-423

De acordo com a redacção literária de cada um dos Evangelistas, assim variam as frases das Turbas: Mt, 19 frases; Mc, 12; Lc, 14 e Jo, 14 frases.

212

Nem sempre os compositores são unânimes na musicalização da totalidade daquelas frases, como se poderá verificar nos quadros apresentados no capítulo 9, o qual se deverá explicar por razões pontuais, de meios de execução e de tradição local.

A escrita polifónica das Turbas, tal como a dos Bradados integrais, foi sempre executada em ordem a integrar responsorialmente o cantochão do recitante e de outros eventuais cantores. O modelo do cantochão utilizado na monofonia constituía normalmente o *CF* utilizado nas frases polifónicas alternantes. Mas a citação deste *CF*, essencial na maior parte dos espécimes de Turbas inventariados neste trabalho, não é necessariamente linear, i. e., a melodia do cantochão pode aparecer completa mas também difusa, por vezes até como simples referência.

A maior ou menor densidade da escrita musical depende obviamente do compositor. É muito frequente uma escrita do estilo de fabordão mas aparecem também composições com boa elaboração contrapontística. Dentro desta, o maior ou menor cuidado, verificado por exemplo na multiplicação de vozes, no estilo melismático, etc, devem explicar-se ainda por razões de ordem estética ou mística.

## CAPÍTULO 8

### OS ARQUIVOS PORTUGUESES

A consulta dos principais arquivos e bibliotecas com fundos musicais do país teve por fim reunir o máximo de espécies que documentassem a prática polifónica do canto litúrgico da Paixão durante a época em referência e permitissem obter uma visão de conjunto daquela prática musical em Portugal.

A matéria deste capítulo reduz-se à dimensão meramente documental dos espécimes, ao contrário do que sucederá no capítulo seguinte, mais voltado para a sistematização e análise dos mesmos. Fica, assim, explicada a apresentação individualizada dos arquivos/bibliotecas, agrupados por localidades em ordem alfabética. Dentro do acervo de cada arquivo, as espécies correspondentes, na sua individualidade ou na colecção em que se inserem, são seriadas pela sua cota documental, com uma ficha descritiva constituída pelas seguintes zonas:

- cota de catálogo, sempre que exista;
- menção de autoria;
- título normalizado;
- descrição do suporte;
- conteúdo;
- anotações e pertenças eventuais.

Uma breve introdução histórica de cada localidade com fundos musicais, bem como uma nota bibliográfica das mesmas, completam a matéria deste capítulo.

## 8.1 – Música da Paixão em Braga <sup>365</sup>

214

De entre os arquivos existentes na cidade de Braga, foi possível o acesso aos fundos do Arquivo Distrital, da Sé Catedral e ainda da Irmandade de Santa Cruz, tendo sido vãos os esforços de acesso ao acervo existente no Seminário Conciliar, hoje sob a tutela da Faculdade de Teologia da Universidade Católica. Não havendo catálogos específicos nem do Arquivo Distrital nem da Sé Catedral,<sup>366</sup>sabia-se da existência de manuscritos musicais com música da Paixão pela informação constante dos estudos de Gonçalo Sampaio e de Álvaro Carneiro. Este publica um «Inventário das Músicas da Fábrica da Sé Primaz das Espanhas» feito em 23 de Fevereiro de 1895 por Luís Maria Araújo Esmeriz, no qual se encontram as seguintes referências:

«Passionários de Domingo de Ramos e Sexta-Feira Santa, a três vozes - seis volumes» e

«Sete volumes das Paixões de Domingo de Ramos e Sexta-Feira Santa, sendo quatro de música, e três de cantochão»

No «Apêndice ao Inventário», assinado pelo mesmo nome em 27 de Abril de 1896, pode ler-se:

«As Paixões dos quatro Evangelistas, a quatro vozes, reunidas em quatro volumes, contendo também o cantochão.»<sup>367</sup>

A julgar pelos manuscritos que foi possível observar na Sé Primacial, muito embora as obras então em curso dificultassem a consulta e não permitissem um estudo exaustivo do seu acervo músico-litúrgico, este inventário oitocentista ficou muito aquém da realidade. As peças ali referidas corresponderão apenas a três dos

---

<sup>365</sup> Bibliografia: Alegria 1985; Alvarenga 1988; Barbosa 1989; Benton 1972; Carneiro 1959; Lessa 1992; Marques 1990; Simões 1992; Stevenson 1982.

<sup>366</sup> Embora contemplem aspectos parciais da história musical bracarense, vale a pena consultar as dissertações de mestrado de Elisa Lessa e Manuel Simões.

<sup>367</sup> Carneiro 1959, pp. 140-142.

espécimes aqui estudados: Os seis volumes mencionados de Paixões de Domingo de Ramos e Sexta-Feira Santa a 3 vozes devem corresponder aos MMs s.c. [A] e [B]: cada um destes, por sinal iguais no seu conteúdo, consta de três volumes correspondentes às vozes, em todos os quais aparece o selo de posse «Fabrica da Sé Primaz Braga». O facto de alguns destes volumes ostentarem o nome de posse de «Luiz Baptista da Silva» é outro indicativo do interesse por esta composição na segunda metade do século XIX nas principais celebrações litúrgicas da cidade de Braga. Efectivamente este nome corresponde a um músico distinto, nascido em Braga em 1820 e ali falecido em 1894, que foi organista na Igreja de Santa Cruz (1844?-1894), professor no Seminário de São Pedro (1862-1869) e mestre de capela na Sé Primaz (1876-1894).<sup>368</sup>

Os três livros de cantochão ali referidos são os passionários de Fr. Estêvão de Cristo que testemunham, provavelmente desde a sua origem (1595), a continuidade de uma tradição.

Uma simples leitura da documentação musical citada permite confirmar a relação estreita entre o fundo do Arquivo Distrital e o da Sé Primaz de Braga. Na verdade, pelo menos quatro espécimes são comuns a estes arquivos, tratando-se de cópias diferentes, algumas evidentemente saídas das mãos do mesmo copista. Entre estas sobressaem as composições do Pe. João dos Santos Pereira, um nome felizmente resgatado pela investigação de Manuel Simões (1992).

Interessa sublinhar ainda as espécies praticadas nas igrejas de Braga, com um interesse acentuado em Textos da Paixão, logo seguidos de Versos da Paixão. Sabendo que os Textos aqui encontrados, embora de cópias tardias, referem sempre o cantochão tradicional português, muito para além da introdução do cantochão romano em Portugal, verifica-se que isso se deve a uma opção bracarense, comprovada também pela existência de três<sup>369</sup> exemplares do Passionário de Fr. Estêvão de Cristo, bem conservados e com sinais de muito uso, na Sé Primacial, o que parece contradizer a acção do Arcebispo D. Gaspar de Bragança (1758-1789) que, a partir de 1779, terá feito substituir o canto tradicional bracarense

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp. 350-351.

<sup>369</sup> Este número corresponde obviamente aos três diáconos que deviam cantar a Paixão.

pelos modelos romanos oficialmente introduzidos na liturgia de Maфра, ao tempo de D. João V.<sup>370</sup>

216

### 8.1.1 - Biblioteca Pública e Arquivo Distrital

Quadro n.º 37 - Fontes de música da Paixão em Braga (BRp)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
Ms 1004	ANÓNIMO	Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4

#### P-BRp Ms 1004

Anónimo (séc. XVII in)

[Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4, SATB]

Cópia do século XVII in. (vd. ANEXO A, 22), notação mensural da época em escrita de livro de facistol. Claves de Dó1, Dó3, Dó4 e de Fá4.

Volume em papel – 280x425 mm, 32 [2 br] ff. – encadernado, com restos de capas em pergaminho. Página com oito pautas, duas das quais indentadas a corresponder ao início de cada voz.

Iniciais a sépia filigranadas, mas só na primeira frase de cada Paixão.

Contém as frases correspondentes às Turbas das quatro Paixões: Mt, ff. 1v- 9; Mc, ff. 10v-17; Lc, ff. 18v-24; Jo, ff. 25v-32.

### 8.1.2 - Irmandade de Santa Cruz

Quadro n.º 38 - Fontes de música da Paixão em Braga (BRc)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
MM s.c.	ANÓNIMO	Versos a 3 de Mt e a 4 de Mc, Lc e Jo.
MM s.c.	LUÍS, Francisco	Texto a 4 de Mt, Mc, Lc e Jo.

#### P-BRc MM s.c.

LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693) e ANÓNIMOS.

<sup>370</sup> Marques 1990, p. 311.

[Miscelânea litúrgica: Texto e Versos da Paixão de Mt, Mc, Lc e Jo a 4, AATB]  
São quatro volumes, correspondentes às quatro vozes, 245x345 mm. Encadernação original do século XVIII, ligeiramente deteriorada, em pasta de papel revestida de carneira, decorada a ouro com frisos rectangulares e uma coroa ao centro contendo a inscrição respectiva de cada vol.: «*Altus 1*», «*Altus 2*», «*Tenor*» e «*Bassus*» e com frisos decorativos também na lombada. Corte dourado e folhas de guarda de papel floreado. No verso da folha de guarda, a assinatura do primeiro possuidor, Pe. Leão de Araújo e Silva, e a inscrição: «Custarão-me todos os quatro vollumes com encadernação 31.200.»

*Rosto do Altus: Passio Domini nostri Jesus Christi in numeros digesta Alternis-que vocibus quattuor decantanda, seu potius deflenda opus Francisci Ludovici Musices Praepositi in Cathedrali Sede Ulisiponensi, studio lucubratum, ad usum Sedis Portuensis* (Vd. ANEXO A, 23).

No topo do rosto, fora dos frisos, a numeração dos livros: Nº 1, etc.

Página com dez pautas, em sépia. Notação mensural da época para o Texto e notação quadrada para os ditos dos personagens inseridos no mesmo.

*Altus 1*: [3], 60 ff., claves de Dó1, Dó2, Dó3; *Altus 2*: [3], 63 ff., claves de Dó1, Dó2, Dó3; *Tenor*: [3], 60 ff., claves de Dó3 e Dó4; *Bassus*: [3], 59 ff., claves de Dó4 e Fá4.

Entre o rosto e a dedicatória de Francisco Luís, uma gravura a preto e branco nos 4 volumes: com o Crucificado, iguais para o T e B, assinadas pelo pintor Le Brun e publicadas por Chiquet, Paris; parecidas as de A1 e A2 com o Calvário, em que a de A1 apresenta a legenda: «*Spectacle digne d'un Chrétien*» e um soneto à cruz *Instrument de nôtre salut*, sem autor indicado e editada «à Paris Chez Chiquet rue St. Jacques».

**Conteúdo** (assinala-se apenas a foliação de *Altus 1*: os outros volumes em foliação análoga):

- Gloria laus (ff. 1-1v);
- [Texto de Mt]: A1 clave de Dó2, A2 clave de Dó3, T clave de Dó4, B clave de Fá4; «*Altus1 a 4*»,(ff. 2-13);

- [Ditos de Mt]: A1 clave de Dó1, A2 clave de Dó3, T clave de Dó4; «Superius a 3» (ff. 13v-14);
- [Ditos de Mc]: A1 clave de Dó1, A2 clave de Dó3, T clave de Dó3, B clave de Dó4; «Superius a 4» (ff. 14v-15);
- [Ditos de Lc]: A1 clave de Dó3, A2 clave de Dó3, T clave de Dó4, B clave de Dó4; «*Altus 1 a 4*» (ff. 15-16);
- [Versos do Benedictus] (ff. 16-16v);
- [Texto de Mc]: A1 clave de Dó3, A2 clave de Dó2, T clave de Dó4, B clave de Fá4; «*Altus a 4*» (ff. 17-31);
- [Texto de Lc]: A1 clave de Dó3, A2 clave de Dó2, T clave de Dó4, B clave de Fá4; «*Altus a 4*» (ff. 31v-49v);
- [Ditos de Jo a 4]: A1 clave de Dó3, A2 clave de Dó1, T clave de Dó4, B clave de Fá4; (ff. 45-45v);
- [Texto de Jo]: A1 clave de Dó2, A2 clave de Dó3, T clave de Dó4, B clave de Fá4; «*Superius a 4*» (ff. 46-56);
- *Adoratio crucis: Popule meus*, Agios de Antonio Bayão Magno (fol 56v-57v);
- *Heus* de Antonio Bayão Magno (ff. 57v-59);
- *Heus* do Pe. Antonio Vieira Gomes Marra (ff. 59-60v);
- *Sepulto Domino* (f. 60v).

### 8.1.3 – Sé Primaz de Braga

Quadro n.º 39 - Fontes de música da Paixão em Braga (BRs)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
MM s.c.	LUÍS, Francisco	Texto de Mt, Mc, Lc e Jo.a 4

P-BRs MM s.c.

LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)

[Texto de Mt, Mc, Lc e Jo, AATB]

Cópia do século XVII, em papel de oito pautas.



Em quatro volumes – 225x305 mm, 105 pp. – correspondentes às vozes de AATB, encadernados em pasta de papel revestida de pele castanha, com decoração a ouro na lombada. Encadernação e restauro posterior, visíveis no corte das folhas e nas colagens frequentes nos extremos das páginas, o que denota muito uso. No primeiro volume, faltam folhas e outras estão soltas.

Paginação original, mas com erros.

Iniciais em cor sépia, e com decoração filigranada.

Contém o prefácio «Dedicatoria a Christo N. Senhor Crucificado». Além da notação polifónica convencional, tem a notação quadrada tradicional para os ditos dos personagens da Paixão.

Rosto do *Altus I*: «*Passio Domini nostri / Iesu Christi / In numeros digesta / alternisque vocibus quatuor decantanda / seu potius / deflenda / opus / Francisci Ludouici musicae Praepositi / in Cathedrali sede Uliponensi studio lucubratum / Ad usum sedis Portuensis*»

Posse: no rosto, «He da Fabrica da St<sup>a</sup> Sé Primaz».

## 8.2 – Música da Paixão em Castelo Branco<sup>371</sup>

É desde há muito conhecida a tradição musical na Sé de Portalegre, mas o mesmo não sucedia com documentação musical da Sé de Castelo Branco. O arquivo musical da mesma, no entanto, foi estudado e contém exemplares originais ou cópias de composições utilizadas ao longo dos tempos na própria cidade de Castelo Branco, ou, porventura, em localidades importantes das Beiras. É possível que alguma parte daquele acervo seja proveniente da Guarda ou mesmo de Portalegre.

As espécies de música de Paixão ali existentes, para além de uma cópia tardia do Texto da Paixão de Francisco Luís, são exemplares originais de Matias de Sousa Vilalobos, um compositor que repartiu a sua actividade por Coimbra e pela Guarda.

---

<sup>371</sup> Bibliografia: Castilho 1992.

Quadro n.º 40 - Fontes de música da Paixão em Castelo Branco (CBs)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
MM 198-a	VILALOBOS, Matias de Sousa	Texto de Mt a 4
MM 198-b	VILALOBOS, Matias de Sousa	Texto de Lc a 4
MM 198-c	VILALOBOS, Matias de Sousa	Texto de Mc a 4
MM 198-d	VILALOBOS, Matias de Sousa	Texto de Jo a 4

220

**P-CBs 198-a**

VILALOBOS, Matias de Sousa (fl. séc. XVII 2d)

[Texto de Mt a 4, SATB]

*Texto p<sup>a</sup> se cantar / Na Dominga de Ramos / Mathias de Souza Villa Lobos.*

Cadernos em papel para cada voz, 220 x 315 mm, 8 a 12 pautas por página, escritas com irregularidade, sem indentação e sem mancha. Provavelmente autógrafa, s.d. (Vd. ANEXO A, 24 e 25)

Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica: «devagar», «Ad<sup>o</sup>» e «All<sup>o</sup>» (aparentemente Adagio e Allegro) e outras indicações: «Bradado» no momento em que deviam entrar as Turbas, e «Xto» na entradas de Cristo.

**P-CBs 198-c**

VILALOBOS, Matias de Sousa (fl. séc. XVII 2d)

[Texto de Mc a 4, SATB]

Sem rosto.

Cadernos em papel correspondentes a cada voz, 220 x 315 mm, com 10 e 11 pautas por página, sem indentação, escritas com alguma irregularidade e sem mancha definida. Provavelmente autógrafa, s.d.

Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica. «devagar», «Ad<sup>o</sup>» e «All<sup>o</sup>» (aparentemente Adagio e Allegro) e outras indicações: «Bradado» no momento em que deviam entrar as Turbas, e «Xto» na entradas de Cristo.

**P-CBs 198-b**

VILALOBOS, Matias de Sousa (fl. séc. XVII 2d)

[Texto de Lc a 4, SATB]

*Feria 4ª In Hebdomada Sancta. Textus a 4.*

Cadernos em papel para cada voz, 220 x 315 mm, 11 e 12 pautas por página, escritas irregularmente e sem mancha. Provavelmente autógrafo, s.d.

Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica. «devagar», «devagar e brando», «Ad<sup>o</sup>» e «All<sup>o</sup>» (aparentemente Adagio e Allegro) e outras indicações: «Bradado» no momento em que deviam entrar as Turbas, e «Xto» na entradas de Cristo.

**P-CBs 198-d**

VILALOBOS, Matias de Sousa (fl. séc. XVII 2d)

[Texto de Jo a 4, SATB]

*Texto para se cantar / Na Sexta frª de Paixão / De Mathias de Souza Villa Lobos.*

Cadernos em papel para cada voz, 220 x 315 mm, 10 e 11 pautas por página. Provavelmente autógrafo, s.d.

Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica. «devagar»..., correcções e rasuras.

Estado deteriorado.

### 8.3 – Música da Paixão em Coimbra<sup>372</sup>

Não parece haver dúvidas de que a mais preciosa parte do acervo de manuscritos musicais existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra provém da comunidade de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho residente no Mosteiro de Santa Cruz.

---

<sup>372</sup> Bibliografia: Alegria 1985; Benton 1972; Faria 1980; Joaquim s.d.; Pinho 1981; Rees 1995; Ribeiro 1939.

Mais importante do que os nomes que ocuparam a cátedra da Música da Universidade de Coimbra é o papel que a arte dos sons desempenhou na vida da Academia. Sabe-se, com efeito, que, embora o ensino universitário fosse tradicionalmente teórico-prático, sobretudo após as correntes humanistas do século XVI, a Capela da Universidade foi uma instituição intimamente ligada ao Lente de Música, na medida em que este era o Mestre de Capela responsável por toda a música litúrgica – ou simplesmente académica – da Universidade. Assim se explica a existência, ainda hoje, na própria capela da Universidade, de um curioso fundo de livros litúrgicos e musicais que são, por si mesmos, um testemunho da vida musical praticada nas funções litúrgicas daquela capela, durante os séculos passados.

### 8.3.1 - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Quadro n.º 41 - Fontes de música da Paixão em Coimbra (Cug)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
MM 18	CRISTO, D. Pedro de	Turbas de Mt e Mc a 4.
MM 26	ANÓNIMO	Turbas de Mt, Mc e Lc a 4.
MM 32	ANÓNIMO	Ditos Vários de Mt a 3.
MM 47	[CARREIRA, A.]	Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4.
MM 53	CRISTO, D. Pedro de	Ditos Vários de Mc, Lc e Jo a 3; Ditos de Cristo de Jo a 3; Bradados de Jo a 4.
MM 55	[LUIZ, Francisco]	Texto de Mt e Jo (só A).
MM 56	ANÓNIMO	Ditos Vários de Mt e Jo a 3.

#### P-Cug MM 18

CRISTO, D. Pedro de (c. 1550-1618) e outros

[Miscelânea litúrgica: Turbas de Mt e Mc a 4]

Autógrafo e (ou) cópia do século XVII in.

Livro de polifonia, tipo facistol, 365x470 mm, 1 br, 131, 1 br., ff., foliação recente a lápis. Página: dez pautas indentadas no início das quatro vozes convencionais. Muitas iniciais filigranadas a vermelho e sépia, mas outras mais simples. Duplo friso a vermelho demarca verticalmente a mancha da escrita.

Notação mensural do século XVII in, aparentemente copiada pelo próprio D. Pedro de Cristo e por outro copista, c. 1610, segundo Owen Rees.

Folhas restauradas, manchas de humidade, perfurações no espaço das figuras musicais, por causa da tinta ferrogálica. Encadernação com capas de pergaminho liso, possivelmente original

No recto do f. 1 «Livro de diuersa musica do Pe. Dom Pedro Conego Regular de S. Augustino». Indicação de autorias várias: D. Pedro de Cristo, D. Pedro da Esperança, Guerreiro e D. Gaspar.

Contém: Missas, salmos, motetes, responsórios, hinos etc. e as Turbas de Mt e Mc, respectivamente, ff. 30v-34 (Vd. ANEXO A, 26). e 34v-38 (Vd. ANEXO A, 27).

### **P-Cug MM 26**

ANÓNIMO (séc. XVI-XVII)

[Livro de Quaresma e Semana Santa: Turbas de Mt, Mc e Lc a 4 e 5]

Cópia do século XVI 2d e XVII 1 d.

Volume de polifonia, escrita de facistol, 270x425 mm, 2 br, 63, 2 br., ff. Foliação original começando no f. 8 (faltam os sete primeiros fólhos); foliação recente começando em 1 (faltam os fólhos 42 e 43).

A partir do f. 43, notação mais moderna. O primeiro copista com muitas correcções através de colagens.

Restauro de folhas e encadernação recente (séc. XX) em pasta de madeira [?] recoberta de pele decorada com frisos rectangulares e motivos filigranados a seco.

Contém várias composições de Quaresma (ff. 1-12) e Semana Santa (ff. 12v-63), em que se incluem:

- Turbas de Mt, ff. 26v-33v (Vd, ANEXO A, 28);
- Turbas de Mc, ff. 35-38 (44-47) (Vd, ANEXO A, 29);
- Turbas de Lc, ff. 38v-43 (47v-52).

### **P-Cug MM 32**

ANÓNIMO (séc. XVI m).

[Miscelânea polifónica: Ditos Vários de Mt a 3, TTb]

Livro de polifonia, em papel, com escrita de facistol, 265x390 mm, [1], 9 n.n, 115 ff. Erros de foliação. Os primeiros 9 fólhos, com páginas de 12 pautas, apre-

sentam notação posterior, aproveitamento de fólhos em branco deixados pelo copista inicial do século XVI, com páginas de 10 pautas. (Vd. ANEXO A, 30).

224

Notação mensural do século XVI m e 2d.

Encadernação em pasta de madeira revestida de pele decorada com frisos retangulares e com motivos vários, a seco, possivelmente original da época; deteriorada e com muitos sinais de uso, sem lombada e com restos de fechos em metal.

No recto da folha de guarda inicial: «Liuro da Comunidade de S[anta] + [Cruz]» e «Paulo seruus seru»; na folha de guarda final recto: «João» e «P. Paulo Lopes»; no verso da folha de guarda final: «Da Comunidade [?]» e, invertido: «Fr. Antonio da Madre de Def[us]»

Iniciais diferentemente traçadas, com motivos antropomórficos, vegetais e arabismos, à maneira de Santa Cruz. Faltam as iniciais em muitas peças.

Contém:

- motetes vários ([1v]-1; 12v-57; 92v-97; 103v-115v), entre os quais *Clamabat autem mulier Cananea* de Pedro Escobar (22v-23), lamentações (1v-11) e uma série de 11 *Magnificat* de vários autores (57v-92; 97v-103), tudo geralmente a 4 vozes;
- nos ff. 11v-12, Ditos Vários da Paixão de Mt a 3 (TTB).

#### **P-Cug MM 47**

[CARREIRA, A.] e ANÓNIMOS

*Liuro da quaresma e Somana Santa*: [Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4].

Livro de polifonia, tipo facistol, proveniente do Convento de S. Francisco de Santarém.

205x307 mm, 70 + 2 br ff. Erros de foliação: uma folha a menos que o indicado na foliação a lápis. Em papel, três cadernos cosidos: 13 biff., 12 biff., 10 biff. + 2 ff. Em cada página, dez pautas

Notação mensural do século XVII m.: claves de Dó<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>3</sup> e de Fá<sup>4</sup>.

Encadernado com capas de folha de pergaminho escrito com texto de antifonário. Bastante bem conservado, mas com figuras musicais soltas por tinta ferrogálica.

No recto do f. 1: «Liuro da quaresma e Somana Santa». No fundo do f. 71: «Estas uesporas de Sanctis e nossa Sr<sup>a</sup> fes o Pe. Fr. Guilherme de saõ Diogo. Sendo morador neste conut<sup>o</sup> de S. Fr<sup>o</sup> de sanctarém aos 20 de setembro. 1665».

**Contém:**

- *Kyrie, Credo, Sanctus e Agnus* (ff. 1v-9);
- Missa de Feria (ff. 9v-11);
- «Tratus de quaresma (ff. 11v-12»;
- *Gloria laus* (ff. 12v-13);
- Turbas de Mt (Vd. ANEXO A, 31),
- Mc,
- Lc e Jo (ff. 13v-28), sendo a de Mt atribuída, por comparação, a António Carreira;
- Responsórios de Trevas (ff. 28v-51);
- *Asperges* (ff. 51v-52);
- *Vésperas de Sanctis* e de Nossa Senhora (incompletas) (ff. 52c-71).

**P-Cug MM 53**

CRISTO, D. Pedro de (c.1550-1618) e outros.

[Miscelânea polifónica: Bradados de Jo a 4, Ditos Vários da Paixão de Mc, Lc e Jo a 3, Ditos de Cristo de Jo a 3]

Cópia de finais do século XVI, 222x312 mm; [1 br], 133, [1] ff.; página com 10 pautas de cinco linhas a preto duas vezes indentadas.

Notação mensural arredondada daquela época.

Manuscrito em papel, encadernado com capas de pergaminho. A capa é um bifólio de um livro de facistol, com notação quadrada em pauta de cinco linhas a vermelho com um trecho do responsório de Trevas, [videbi] *tis turbam quae circumdabit me. Vos fugam capietis et ego vadam....* D. Santa Cruz, eventualmente autógrafo de D. Pedro em parte.

No recto da folha em branco, « Dom Gabriel de S. Joaõ» e em baixo «Aptista contrem.» No verso da mesma, o índice do volume. No verso da folha de guarda final, a ladaíinha *Jesus Redemptor, suscipe illam...*, de D. Francisco e Ant<sup>o</sup> Carreira.

Na página de rosto: «C 37 / Da Livraria do Noviciado de St<sup>a</sup> Cruz / Anno Domini 1816». Outro rosto: «Da Livraria do Noviciado de St<sup>a</sup> Cruz 1752 p<sup>a</sup> 1753».

**Contém:** – motetes, salmos, lamentações, partes de Missa, *Te Deum*, *Benedicamus Domino* e vilancicos com autoria declarada de D. Pedro de Cristo, António Carreira, D. Brás, Aires Fernandes, D. Bento, D. Francisco e outros.

- Bradados de Jo, ff. 110v-115 (Vd. ANEXO A, 32)
- Ditos Vários de Mc, ff. 115v-117. (Vd. ANEXO A, 33)
- Ditos Vários de Lc, 117v-120
- Ditos Vários de Jo, 121v-124.
- Ditos de Cristo de Jo, 125v-127, com apenas 4 frases.

#### **P-Cug MM 55**

[LUÍS Francisco, (Lisboa?-Lisboa 1693)]

[Texto de Mt e Jo [a 4 vv (SATB)?], incompleto: apenas a voz do A], clave de Dó<sup>3</sup>.

Sem título nem cabeçalho.

Cópia do século XVII 2d.

210x285 mm, [1br], 81, [1br.] pp. Página: sete pautas de cinco linhas a sépia.

Notação mensural branca, na polifonia, e negra redonda, no cantochão.

Manuscrito em papel, encadernado em pasta de papel coberto de pele castanha, lisa sem ornamentos, algo deteriorada. Indicações de tempo, em letra posterior e a lápis.

É uma parte de um Texto da Paixão com o cantochão correspondente aos personagens singulares e colectivos. Faltam páginas.

**Contém:** - Mt 1-47 pp.; - Jo 51-81 pp.

#### **P- Cug MM 56**

ANÓNIMO (c. 1580)

[Passionário misto: Ditos Vários de Mt e Jo a 3]

Pela sua importância, este livro de polifonia e cantochão da Semana Santa, referência central deste trabalho, é especialmente tratado nos capítulos 1 e 10, com o cotejo do manuscrito congénere de Guimarães.



#### 8.4 – Música da Paixão em Évora<sup>373</sup>

Os arquivos de Évora – Sé Catedral e Biblioteca Pública – são um testemunho histórico do que foi a música sacra nesta cidade. Acervo tão abundante como rico, nem por isso é significativo em espécies de música da Paixão. Este facto pode dever-se a uma tradição menos cuidada da liturgia da Paixão ou ao desaparecimento de manuscritos e fontes originais. A hipótese de um menor interesse por esta forma litúrgica na região Sul do país parece contradizer, no entanto, a abundância de outras rubricas de música de Semana Santa – v.c. responsórios do Ofício das Trevas, Lamentações, etc – e ainda a presença de música polifónica da Paixão em outras localidades alentejanas, tais como Elvas e Vila Viçosa. Fica, pois, a suspeita de que muita desta música tenha desaparecido ou, porventura, esteja ainda adormecida em recantos esconsos de igrejas ou casas senhoriais.

Chama a atenção, sobretudo, não haver nos arquivos de Évora exemplares anteriores ao século XVIII. Sabe-se, no entanto, que Francisco Martins – cuja obra é exímia nesta especialidade –, Estêvão Lopes Morago e Diogo Dias Melgás com obras significativas neste domínio, foram formados na escola da Sé de Évora.

O que hoje existe são cópias manuscritas do século XVIII, algumas das quais de compositores aparentemente estranhos ao Alentejo, como Francisco Luís e José Maurício. As restantes são de autores anónimos, eventualmente de origem exterior.

Da mesma maneira vale a pena referir que a maioria de espécies aqui representadas são Textos da Paixão, com apenas dois espécimes de Turbas, o qual, ilustrando a prática e o gosto do século XVIII, faz esquecer o que, de algum modo, foi mais genuíno nas composições específicas portuguesas: os Versos ou Ditos da Paixão.

---

<sup>373</sup> Bibliografia: Alegria 1973 (a); Alegria 1973 (b); Alegria 1977; Alegria 1985; Benton 1972.

## 8.5 – Música da Paixão em Faro<sup>374</sup>

228

O património musical da cidade de Faro está bem documentado no arquivo do Seminário de S. José e num pequeno núcleo ainda existente na Sé Catedral. A maior parte daquela documentação musical remonta aos séculos XVIII e XIX, ignorando-se quaisquer outras fontes musicais anteriores, pelas razões comuns a todo o território nacional, a saber, os estragos das invasões francesas e a implantação do Liberalismo e da Primeira República, admitindo-se ainda, no caso do Algarve, os graves prejuízos do saque de Faro pela armada do conde de Essex, em 1596, e os terramotos que frequentemente assolaram as terras algarvias.

Eis a razão para a existência de documentação musical relativamente tardia. Trata-se, de um modo geral, de cópias de composições conhecidas através de outras fontes nacionais. A abundância de material existente documenta, não obstante, uma prática musical intensa e de qualidade. O arquivo existente no Seminário reporta-se, certamente, ao reportório utilizado na Catedral, mas não se esgota ali. De facto, ele aparece com uma verdadeira reserva de material musical proveniente, ao que parece, de diversas instituições de Faro ou mesmo de outras cidades algarvias, e até de músicos colecionadores.

No que respeita a espécimes de Paixão, eles são geralmente cópias de Textos da Paixão, anónimas, embora algumas com concordâncias, o que demonstra a circulação de reportório que certamente existiu em todo o Portugal, sobretudo nos séculos XVIII e XIX.

## 8.6 – Música da Paixão em Guimarães<sup>375</sup>

Os numerosos conventos existentes em Guimarães desde a Idade Média e, sobretudo, a Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira criaram na população local

---

<sup>374</sup> Bibliografia: Cardoso s.d.

<sup>375</sup> Bibliografia: Cardoso 1996; Faria 1981; Jordan 1986.

um bom hábito de apreciação da música litúrgica. A biblioteca da Sociedade Martins Sarmento, o Arquivo Municipal Alfredo Pimenta e o Museu Alberto Sampaio, através dos seus documentos manuscritos, são testemunho suficiente dessa tradição.

É certo que muita documentação deve ter desaparecido através dos tempos, mas existem ainda restos de colecções manuscritas que um dia poderão ajudar a compreender a antiga vida musical do burgo vimaranense. Se é certo que alguns manuscritos de Guimarães foram salvos e integram o valioso fundo da Biblioteca Nacional, outros ficaram no local de origem como é o caso dos livros de cantochão da Real Colegiada na posse do Museu Alberto Sampaio, os manuscritos do Arquivo Municipal e ainda os fundos musicais doados à Sociedade Martins Sarmento. Não se sabe ao certo a origem do códice SL 11-2-4, considerado hoje uma preciosidade desta Instituição, mas é possível que, dado o seu parentesco com obras congéneres provenientes de Santa Cruz de Coimbra, tenha uma história análoga à dos Livros de Coro de Santa Clara de Guimarães, hoje existentes na Biblioteca Nacional.

### 8.6.1 - Sociedade Martins Sarmento

Quadro n.º 42 - Fontes com música da Paixão em Guimarães (Gs)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
Gs SL 11-2-4	ANÓNIMO	Ditos Vários de Mt e Jo a 3

#### P-Gs SL 11-2-4

ANÓNIMO (c. 1580)

[Passionário misto: Ditos Vários de Mt e Jo a 3]

Trata-se do Passionário misto par do P-Cug MM 56, cerne deste trabalho de investigação. Por esse motivo, remete-se para os capítulos 1 e 10, em que é tratado muito especialmente.

## 8.7 - Música da Paixão em Lisboa<sup>376</sup>

230

Apesar da desapareição da Biblioteca Real de Música, bem como de outros fundos arquivísticos, no terramoto de 1755, é ainda notável o acervo musical existente nos arquivos da capital portuguesa. No actual Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional avultam os fundos de importantes conventos extintos, sobressaindo a colecção valiosíssima dos Alcobacenses, o fundo do Seminário da Patriarcal, os fundos do Conde Redondo e do Conservatório Nacional, as colecções de Ernesto Vieira e de Ivo Cruz e um acervo imenso de manuscritos anónimos provenientes, por vezes indistintamente, de comunidades religiosas extintas em 1834 e 1910. No arquivo da Fábrica da Igreja da Sé Patriarcal, sobressaem ainda manuscritos e impressos preciosos desde o século XVI, alguns deles provenientes do Seminário Patriarcal de Santarém e ainda de igrejas do Patriarcado, como é o caso de manuscritos provenientes de Óbidos. A actividade litúrgico-musical na cidade de Lisboa, na época em estudo, repartia-se pela Capela Real, pela Sé Catedral e pelos numerosos conventos, motivando uma produção musical notável, de que a documentação ainda existente é testemunho bastante. Para além dos estragos desastrosos do mencionado terramoto, admite-se que existam ainda arquivos ignorados.

O que foi possível conhecer, no âmbito deste trabalho, no Seminário dos Olivais, no Museu Nacional de Arqueologia e na Igreja das Mercês é apenas o exemplo do muito que se poderá descobrir quando as vias de acesso aos mesmos se tornarem menos complicadas.

### 8.7.1 - Biblioteca Nacional

Quadro n.º 43 - Fontes com música da Paixão em Lisboa (Ln)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
Cod 5961 e 5962	COSTA, Francisco	Texto de Jo a 4? (inopl.ST)
Cod 5961 e 5962	[LUIS, Francisco]	Texto de Mt a 4? (inopl.ST)
L.C. 59	[CRISTO,D. Pedro de]	Bradados de Mt a 4, SATB
MM 76, 77, 78 e 79	[LUIS, Francisco]	Texto de Mt e Jo a 4, AATB

<sup>376</sup> Bibliografia: Alegria 1985; Alegria 1984; Alvarenga 1992; Benton 1972; Borges 1986; Cardoso 1993; Correia 1986; Latino 1993; Pereira 1904.

**P-Ln Cod 5961**

[LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)] e COSTA, Francisco da (+1667)

[Texto de Mt e Jo a 4, incpl, T]

240x345 mm, 16, [1]; 11, [2] ff.

Notação mensural do século XVII ex, com notação quadrada gregoriana para as frases dos personagens segundo o modelo tradicional português.

No fim de Mt, o rosto da Jo: «Texto a 4 da Sesta fr<sup>a</sup> Santa Do Pe. Me. Francisco da Costa Tenor». (Vd. ANEXO A, 34 e 35).

Encadernado com capas de pasta de papel revestida de pele decorada com frisos duplos quadrangulares a seco; no centro, e a ouro, «Do real conv.to de Palmela»; na lombada, decorada a ouro, «*Tenor*».

Iniciais de «*Passio*» decoradas com abundantes motivos vegetais.

Na primeira folha final não numerada, uma calenda em notação branca: «anno 1789 et 1800», com texto sucessivamente emendado nas datas. O mesmo, na folha acrescentada final com nova versão musical da calenda.

Determinação da autoria de Mt, para Francisco Luís, por comparação e análise.

**Contém** apenas a parte do *Tenor* do Texto de Mt de Francisco Luís e de Jo de Francisco da Costa a 4.

**P-Ln Cod 5962**

COSTA, Francisco da (+1667) e [LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

[Texto de Mt e Jo a 4, incpl, S]

240x345 mm, 18 + 11 [1] ff. (Vd. ANEXO A, 36)

Entre as duas Paixões, folha de rosto: «Texto a 4 da Sexta-Feira Santa do Pe. Me. Francisco da Costa Tiple».

Notação mensural do século XVII ex, com notação quadrada gregoriana para as frases dos personagens segundo o modelo tradicional português. Não há indicação original de *tempi*, mas aqui e ali surgem anotações posteriores para esse efeito: «devagar e brando», «brando», «devagar»...

Encadernação igual ao Cod 5961, com iguais sinais de deterioração. As mesmas inscrições nas capas; na lombada: «Tiple».

Na folha final, a música de uma calenda com a indicação «anno de 1790 e 1809», «Noveritis fratres carissimi...». Interior geralmente bem conservado.

Determinação da autoria de Mt por comparação e análise.

**Contém** a parte do Soprano do Texto de Mt de Francisco Luís e Jo de Francisco da Costa a 4.

#### **P-Ln LC 59**

[CRISTO, D. Pedro] e ANÓNIMOS (séc. XVII in).

[Miscelânea litúrgica: *Bradados* de Mt a 4 ]

Sem rosto.

Cópia do século XVII in, por várias mãos (vd. ANEXO A, 37). 275x415 mm, 69 ff. Página diferentemente configurada conforme as peças e os estilos de música.

Notação quadrada tradicional, para o cantochão, e mensural branca, para a polifonia. Algumas iniciais a várias cores e outras apenas a vermelho. Nas frases polifónicas, todas as iniciais em vermelho.

Em papel, encadernado em capas de pergaminho. Erros de foliação: faltam o primeiro e outros fólhos e alguns não aparecem numerados.

No f. 2r, ao fundo, o carimbo «S. Clara de Guimarães». Na contracapa, a lápis: «No gab. dos mss da Col. Pombalina».

Apresentação muito danificada e com perfurações abundantes de insectos e da tinta ferrogálica.

Proveniência: Convento de Santa Clara de Guimarães.

**Contém** uma miscelânea de composições litúrgicas de vários estilos.

Cantochão:

- Do Antifonário: festa de ?; festa de S. António: 7v-9; festa de Santa Clara: 9v-16; festa de S. Francisco...; outras festas de santos.
- Do Gradual: «Sabbato in albis» 16v-17v; outras Missas do Santoral e do Temporal.

Polifonia:

- Bradados integrais de Mt a 4: 34v-42v, faltando uma folha com

as partes de A e B das últimas frases. Escrita em estilo de livro e facistol.

**P-Ln MM 76/1**

[LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

[Texto de Mt a 4, AATB]

«*Alto Primo Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Mattheum Dominica Palmarum de Franc<sup>o</sup> da Costa*»

Cópia do século XVII 2d, em papel, 220x300 mm, 1-19 ff. Página: dez pautas em sépia. (Vd. ANEXO A, 38).

Notação da época, mensural para as partes polifónicas e quadrada (aqui arredondada) tradicional para as frases em cantochão. Clave de Dó<sup>2</sup> para a polifonia e de Fá<sup>3</sup> para o cantochão.

Indicações de tempo na parte polifónica: «Largo», «Devagar», «devagar e brando» [antes das palavras de Cristo], «brando»...

Cantochão tradicional português. Muita ornamentação em «*Eli, Eli...*», mas em polifonia, com indicação «devagar e brando», em «*Deus meus...*»

Encadernado, juntamente com MM 76/2, com pasta de papel revestido de pele castanha decorada com frisos geométricos a seco; capas deterioradas com perfuração de insectos.

No rosto, indicação de possuidores: «Prospero» e «De Ernesto Vieira»; cota antiga: 761/ms.

Atribuição de autor justificada por comparação e análise.

**Contém:** primeira voz, «Alto primo» do Texto de Mt a 4, 1v-19v; termina em «*sedentes contra sepulcrum*»; Jo 21v-39v, termina em «*videbunt in quem transfixerunt*»; copistas diferentes para cada Paixão.

**P-Ln MM 76/2**

[LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa +1693)]

[Texto de Jo a 4, AATB]

«*Alto Primeiro Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem Feria Sexta*»

Foliação e medida, como acima.

Cópia do século XVII 2d, em papel, 220x300 mm, 21-39v ff. Página: 10 pautas em sépia.

Embora no mesmo volume, copista diferente do anterior.

Encadernado junto com MM 76/1, clave de Dó<sup>2</sup> para a polifonia e de Fá<sup>3</sup> para o cantochão.

No rosto, indicações de posse: «Silva» e «Ernesto Vieira»; cota antiga, a lápis, 762/ms

Atribuição de autor justificada por comparação e análise.

**Contém** a primeira voz, «Alto Primeiro», do Texto de Jo a 4, 21-39v.

#### **P-Ln MM 77/1**

[LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa +1693)]

[Texto de Mt a 4, AATB]

«*Alto Secondo Passio Domini nostri Jesus Christi secundum Matheus [sic] Dominica Palmarum De Franc<sup>o</sup> da Costa*»

Cópia em papel do XVII 2d, 225x300 mm, clave de Dó<sup>3</sup> para a polifonia e de Fá<sup>3</sup> para o cantochão.

Encadernado junto com o MM 77/2, em capas de pasta de papel revestido de pele castanha decorada com frisos geométricos a seco.

No rosto, indicação de posses, «Prospero» e «Ernesto Vieira» e ainda, com letra de Ernesto Vieira e rasurado posteriormente, «Composição del Rei D. João IV»

Atribuição de autor justificada por comparação e análise.

**Contém** a segunda voz, «Alto Secondo», do Texto de Mt a 4 de Francisco Luís, 1-19 ff.

#### **P-Ln MM 77/2**

[LUIZ, Francisco (Lisboa? – Lisboa +1693)]

[Texto de Jo a 4, AATB]

«*Alto Segundo A 4 Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem Feria sexta in coena Domini [sic]*»

Cópia em papel do XVII 2d, 225x300 mm, clave de Dó<sup>3</sup> para a polifonia e de Fá<sup>3</sup> para o cantochão.



Encadernado junto com MM 77/1. No rosto indicação de posse «Silva», cota antiga 77/2/ms.

**Contém** a segunda voz do Texto de Jo a 4 de Francisco Luís, 21v-38v

235

**P-Ln MM 78/1**

[LUIs, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

[Texto de Mt a 4, AATB]

«*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matheum Dominica Palmarum De Franc<sup>o</sup> da Costa*»

Cópia do século XVII 2d, em papel, 225x302 mm, 1-19v ff, clave de Dó4 para a polifonia e clave de Fá3 para o cantochão.

Encadernado junto com MM 78/2 com capas de pasta de papel revestidas de pele castanha decorada com frisos geométricos a seco

No rosto, indicação de posse: «De Ernesto Vieira» e ainda «Composição de D. João IV» rasurado pelo mesmo Ernesto Vieira.

Atribuição de autor justificada por comparação e análise.

**Contém** a voz de *Tenor* do Texto de Mt a 4 de Francisco Luís, 1-19v ff.

**P-Ln MM 78/2**

[LUIs, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

[Texto de Jo a 4, AATB]

«*Tenor a 4 Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem Feria Sexta*»

Cópia e notação do século XVII 2d. em papel, 225x302 mm, 21v-36v ff., clave de Dó4 para polifonia e clave de Fá3 para o cantochão.

Encadernado junto com MM 78/1, com capas de pasta de papel revestidas de pele castanha decorada com frisos geométricos a seco.

No rosto, indicação da posse de «Silva» e «Ernesto Vieira».

**Contém** a voz de *Tenor* do Texto de Jo a 4 de Francisco Luís, 21v-36v ff.

**P-Ln MM 79/1**

[LUIs, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

[Texto de Mt a 4, AATB]

«*Basso Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matheum Dominica Palmarum De Franc<sup>o</sup> da Costa*»

Cópia e notação do século XVII 2d, em papel, 222x302 mm, 1-19 ff, clave de Fá4, página: dez pautas a sépia.

Encadernada junto com o MM 79/2, com capas de pasta de papel revestidas de pele castanha decorada cm frisos geométricos a seco.

No rosto, «De Ernesto Vieira» e «Composição de D. João IV» posteriormente rasurado, e ainda «Estas Paixões são as mesmas que vulgarmente se teem atribuido a D. João IV. São também as mesmas que existem na Sé, prefaciadas por uma curiosa dedicatória a Christo, e em que se dá por auctor Francisco Luiz»

Atribuição de autor justificada por comparação e análise.

**Contém** a voz de Baixo do Texto de Mt a 4 de Francisco Luis, 1-19 ff.

#### **P-Ln MM 79/2**

[LUIs, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

[Texto de Jo a 4, AATB]

«*Basso a 4 Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem. Feria Sexta.*»

Cópia e notação do século XVII 2d, em papel, 222x302 mm, 21v-36v ff., clave de Fá4, página: dez pautas, a sépia.

Encadernada junto com o MM 79/1, com capas de pasta de papel revestidas de pele castanha decorada com frisos geométricos a seco.

No rosto, indicação da posse de «Silva» e «Ernesto Vieira» e «Composição de D. João IV» riscada.

**Contém** a voz do Baixo do Texto de Jo a 4 de Francisco Luís, 21v-36v ff.

### 8.7.2 - Fábrica da Sé Patriarcal

Quadro n.º 44 - Fontes com música da Paixão em Lisboa (Lf)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
Lf 121/1 C-1	LUIs, Francisco	Texto de Mt, Mc, Lc e Jo a 4.
Lf FSVL 1P/H6	CARREIRA, António	Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4
Lf IPSP0-1 H-2	[CARREIRA, A.] e ANÓNIMOS	Proémio a 4; Bradados de Mc e Lc; Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4.

P-Lf 121/1 C-1

LUÍS, Francisco (Lisboa ? – Lisboa 1693)

[Texto de Mt, Mc, Lc e Jo a 4, SATB]

237

*Passio Domini Nostri / IESU CHRISTI / In numeros digesta / Alternisque vocibus quatuor decantanda / seu potius / deflenda / opus / FRANCISCI LUDOUICI / Musices praepositi / In Cathedrali Sede Ulysiptonensi studio Lucubratum / ad ejusdem sedis usum. / In quo non tam species musicas inuenies / sed in illis / inuenies sensum; / Ita ut, si praelibandum sit tibi acetum / non magis acre / si mel gustandum / non aequae dulce reperias.*<sup>377</sup> (Vd. ANEXO A, 39 e 40)

Obra em quatro volumes correspondentes a cada voz, SATB; encadernação em pasta de papel revestida de pele, decorada com friso único rectangular a seco, deteriorada pelo uso, sobretudo nas lombadas. Interior bem conservado. Manuscrito em papel, 210x300 mm, sem qualquer paginação original, bem conservado: vol. do Tiple, 90 ff.; vol. do Alto, 86 ff.; vol. do Tenor, 87 ff.; vol. do Basso, 86 ff.

O rosto de cada volume, estilisticamente decorado, é igual em todos os volumes. Têm especial interesse as folhas interiores separadoras e como rosto de cada uma das quatro Paixões, decoradas a preto e encarnado, com cercaduras e (ou) filigranas, iguais nos quatro volumes, bem como a interessante iluminura sobre o P de «*Passio*», a preto, diferente em cada uma das Paixões e em cada voz. No texto, muitas das maiúsculas são ainda tratadas com especial cuidado.

Nos ff. 2 e 2v, e em todos os vols. a mesma tão curiosa como original «Dedicatoria a Christo Senhor Nosso Crucificado», por isso mesmo transcrita no final deste apontamento. No verso do rosto, a recomendação: «*Inuenies aliquem lacrimis qui reddere possit / jucundas aures, et lacrimabile cor? / Adspice Franciscum Christi tormenta canentem, / gaudebis cantu materiaque fleas.*»<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo ordenada por números para ser cantada ou melhor deplorada por quatro vozes mistas, obra cuidadosamente feita por Francisco Luís Mestre de Capela na Sé Catedral de Lisboa e para uso da mesma. Na qual não encontrarás tanto a espécie musical como o sentido da mesma, de tal modo que, se tiveres que provar alguma coisa amarga, a possas achar igual ou não menos doce que o mel.

<sup>378</sup> «Pretendes encontrar alguém que possa alegrar os ouvidos e entristecer o coração até às lágrimas? Contempla Francisco a cantar os tormentos de Cristo e gozarás com o canto ao mesmo tempo que chorarás a matéria.»

O papel das folhas em branco com que se completam os volumes apresentam a marca de água com uma flor de liz dentro de um círculo sobre o qual aparece uma coroa, o que corresponde, segundo Briquet, a papel importado da Áustria ou da Itália por todo o século XVI.<sup>379</sup>

A música está escrita em notação do século XVII: mensural já arredondada, com algumas barras divisórias de compassos, mas não sistematicamente.

Polifonia nas partes correspondentes ao «Texto» e notação negra arredondada, correspondente ao cantochão, segundo o modelo tradicional português, das frases de Cristo e dos personagens da Paixão.

#### DEDICATORIA A CHRISTO Senhor NOSSO Crucificado

IEZVS Crucificado se por ser Sol das Luzes, soiz Apolo das Vozes: que sempre vossas Luzes nos dam vozes, e sempre vossas vozes forao Luzes: se soiz Orpheo Diuino, que cantando na Cithara da Cruz atrahistes a vos todaz as couzas: se na pauta das Vossas sinco Chagas temos as Regras mais direitaz da fée, e os espaços maiz largos da esperança onde assentou as Letras a escriptura, as figuras o velho testamento, e todaz suaz vozes os Prophetaz: se naz sete pallauras temos os sete Signos, que auemos de ajuntar da boca á mao, daz pallauras ás obras: se nos trez Crauos temos as trez Claves, que apontando o Lugar dos sinaes proprios, sao Deducoes das vozes que ensinaes: se o modo desta Morte aperfeiçoa as Máximaz da Vida, e as longas distancias da esperança: se no tempo da Cruz se fecha circulo, a duraçao maiz breue: se a ferida do Lado foy ponto, que puzestes sobre o tempo da vida pera seruir de prolaçã aos meritos della: se as quatro letras do titulo da Cruz mostraõ os quatro pontos; da augmentaçao, no nome de Jezus, da perfeiçao na flor de Nazareno, da alteraçao naz insignias de Rey, da diuizao no pouo dos judeos: se nos doze discipulos instituistes dose consonancias que vniformes nas vozes fizessem mais suave aos ouuidos a doutrina da Cruz: se naõ faltaraõ nella as dissonancias da ingraticdao, as falças das calumnias, o contraponto das contradicoes, a imitacao dos bons, e a clausula de tudo, que foi a quelle Consummatum est. Com razaõ Senhor meu se vos

---

<sup>379</sup> A única referência a esta marca de água - uma flor de Liz dentro de um círculo encimado por uma coroa - foi detectada em Briquet 1923 (t. II, p. 393), nºs 7110, 7112 e 7113, correspondendo respectivamente a papel de Viena de Áustria, 1525, Salerno, 1568-1575, e Ferrara, 1570.

deue offerecer este Passionario, que ainda qui indigno de vossos pees pello que tem de meu, he muy digno de vossaz maos pello que tem de vosso. A solfa he minha, mas a letra he vossa, nem desconhecereis vossas pallauras, nem com vossas pallauras podem desagradaruos minhas vozes. Este meu canto he o vosso pranto: nao canto o que gemestes por que me agrade mais minha harmonia, que os vossos gemidos: mas porque padecendo vos peraque nos gozemos vem a fazer muy boa consonancia vossos suspiros com nossos cantares. Mas nem por isso deixo de chorar isto mesmo que canto: que cantar penas he fazer galla do sentimento: pera o hir conseruando cantemos ambos, Senhor Meu, neste Liuro, que depois, que voz medistes com a Cruz alguma proporçaõ se pode achar da pallaura de Deos à vós dos homens. Esse instrumento nobre que vnio extremos tam distantes como glorias e penas, impassibilidade, e sentimentos; eternidade e morte; seja o meyo que vna as vozes com o espirito, e minha alma com Vosco, pera que cantando agora Vossa paixãõ com o deuido sentimento em os choros da terra, possa cantar despois com alegria entre os choros do Ceo. Dignus est Agnus qui occisus est accipere virtutem, et diuinitatem, et sapientiam, et fortitudinem, et honorem, et gloriam, et benedictionem, in saecula saeculorum. Amen».

#### P-Lf FSVL 1P/H6

CARREIRA, António; MAGALHÃES, Filipe de e outros.

*Livro do canto dorgao da Qvaresma*: [Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4 e 5 v].

Livro de facistol, 430x660 mm, 80 ff., página de 10 pautas duplamente indentadas. (Vd. ANEXO A, 41)

Faltam os dois primeiros fólios e, pelo menos, cinco finais, de que há vestígios na encadernação. Esta é original, com capas em pasta de madeira revestida de pele decorada com frisos a seco e com ferros protectores, havendo ainda restos de fechos metálicos. Deteriorada sobretudo na lombada, as capas ostentam ainda, de ambos os lados, a inscrição a oiro «Livro do canto dorgao da Qvaresma».

Cópia do século XVI ex., notação mensural da época, perfeita e muito bem conservada, a fazer lembrar a escrita dos Crúzios de Coimbra. Claves de Dó2, Dó3, Dó3 e de Fá4.

Tal como está, contém:

- espécies da Quarta-Feira de Cinzas, incompletas, ff. 3-4;
- as rubricas para a Bênção e Missa do Domingo de Ramos, inclusive o Ordinário de Filipe de Magalhães e Fr. Antonio Carreira e as Turbas de Mt de A. Carreira, ff. 4v-29;
- um Ordinário da Missa e as Turbas da Terça-Feira Santa, ff. 29v-37;
- as Turbas de Quarta-Feira Santa, ff. 37v-41;
- os responsórios de Matinas de Quinta-Feira Santa, com o *Christus* de Laudes, ff. 41v-54;
- a antífona de Lava-pés, *Domine, tu mihi lavas pedes?*, ff. 54v-55;
- os responsórios das Matinas de Sexta-Feira Santa e o *Christus* de Laudes, ff. 55v-73;
- as Turbas de Jo, ff. 73v-78;
- composições para a Adoração da Cruz, ff. 78v-80v.

#### P-Lf IPSPO-1 H-2

[CARREIRA, A.] e ANÓNIMOS, séculos XVI e XVII

[*Livro de Quaresma e Semana Santa de S. Pedro de Óbidos*: Turbas de Mt e Jo e *Bradados* de Mc e Lc e a 4]

Volume de 270 x 405 mm, do tipo facistol, em papel com 307 páginas. (Vd. ANEXO A, 42).

Paginação a lápis, recente, ignorando algumas folhas em falta. Página geralmente com 10 pautas duplamente indentadas, mas também com indentação vária em conformidade com as vozes ou inícios de frases.

Encadernação de origem com capas de pergaminho, muito deterioradas pelo uso. Interior muito danificado pelo uso e pela corrupção da tinta ferrogálica. Iniciais diversificadas: umas muito simples e outras iluminadas a sépia, com motivos vegetais, zoomórficos e antropomórficos, por vezes muito belas o que explica a mutilação existente nas primeiras folhas e no espaço das iniciais.

Cópia operada por vários e em diferentes épocas, desde o século XVI ex. até ao século XVIII. Notação mensural das épocas em causa para as espécies polifóni-

cas e notação quadrada ou arredondada negra para as espécies em cantochão.

Contém as seguintes espécies:

- Lamentações da Semana Santa, pp. 1-6, 113-122, 145-152;
- Proémio genérico da Paixão, pp. 7-8;
- *Asperges*, pp. 9-11 incl.;
- Antífonas para a Bênção dos Ramos, várias séries, com um Ordinário da Missa, pp.13-54;
- Turbas de Mt, atribuída a A. Carreira, pp. 55-62;
- *In monte Oliveti*, pp. 63-64;
- Turbas de Jo, pp. 65-70;
- Responsórios de Matinas, pp. 71-112, 123-139, 257-264,
- Bradados de Mc, pp. 157-164;
- Bradados de Lc, pp. 193-202;
- vários *Tractus* quaresmais, pp. 205-208, 237-257;
- várias espécies do Ordinário da Missa, pp. 209-236;
- Antífonas várias da festa da Purificação, pp. 275-294;
- peças em cantochão: invitatórios, hinos, etc, pp. 140-144, 182-191.

241

### 8.7.3 - Museu de Arqueologia

Quadro n.º 45 - Fontes com música da Paixão em Lisboa (Lar)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
MM s.c.	ANÓNIMO	Turbas a 4 de Mt e Jo

P-Lar MM s.c.

ANÓNIMO (séc. XVII)

[Livro de Quaresma e Semana Santa de S. Pedro de Óbidos: Turbas de Mt e Jo a 4]

Livro manual, cópia de 1646, escrita do tipo facistol, em papel, 225x320 mm., 116 ff. (Vd. ANEXO A, 43).

Encadernado em capas de pergaminho já amarelecido do tempo, deteriorado e foliado nos extremos. Na capa, «S. Pedro, 1646»; entre os algarismos da data o

escudo da Restauração de Portugal; vários rabiscos e ainda, a lápis, «junto com Documentos de S. Pedro de Óbidos». Vários rabiscos com figuras musicais e sinais confusos na última folha e na contracapa final, podendo ler-se a assinatura de «João Baptista Barbosa» e «João Baptista». Muito deteriorado.

Tem frequentemente uma paginação dupla. Falta uma folha inicial, que devia conter a antífona *Asperges*. Faltam outras folhas.

Notação do século XVII, bastante descuidada, fazendo pensar em trabalho amador ou então em simples livro de consulta.

**Contém:**

- Ofício incompleto de Completas, embora com peças duplicadas, ff. 2-28;
- *Missas de feria* e motetos da Quaresma, ff. 29-63;
- composições para a Semana Santa, inclusive as Turbas de Mt e Jo, ff. 64-126.

#### 8.7.4 - Seminário dos Olivais

Quadro n.º 46 - Fontes com música da Paixão em Lisboa (Lo)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
G5 E-28	ANÓNIMO	Turbas a 4 de Mt, Mc, Lc e Jo

**P-Lo G5 E-28**

ANÓNIMO (séc. XVII)

*Liuro da Somana Santa da Comonidade de S. Vicente de Fora*: [Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4]

Volume de polifonia, livro de facistol, em papel, 295x425 mm, [1] 48 ff., página de 10 pautas a sépia duplamente indentadas a corresponder a duas vozes. Mancha de escrita: 230x350 mm. (vd. ANEXO A, 44)

Encadernação aparentemente original com capas de pasta de papel revestida de pele decorada com frisos rectangulares e simbologia vegetal e variada, a seco, danificada pelo uso e perfurações de insectos.

Notação de meados do século XVII.



Iniciais a cores vivas, ou apenas a encarnado, muitas delas decoradas com elementos vegetais, zoo e antropomórficos.

Rosto: *Liuro da Somana Santa da Comonidade de S. Vicente de Fora*. Inscrição de possuidor: «Pe. Alexandre Antonio Duarte».

No f. 48, bela imagem da cores com duas sereias e a inscrição: «*Hic liber est divi Vincentii de Hebdomada sancta*». No f. 48v, a inscrição: «Este livro he dos padres vicentes e está na cella do Pe. D. Simão dos mártires He da somana santa».

**Contém:**

- algumas composições para a Bênção e Missa do Domingo de Ramos: *Asperges, Hossana, In monte Oliveti, Gloria laus*, o Ordinário da Missa e as Turbas de Mt, ff. 2v-18;
- Ordinário da Missa e Turbas de Terça-Feira Santa, ff. 18v-26;
- Ordinário da Missa e Turbas da Quarta-Feira Santa, ff. 26v-33;
- Turbas de Jo para a Sexta-Feira Santa, ff. 33v-37;
- várias composições para a Adoração da Cruz e para o Ofício: *Popule meus, Domine memento mei, Christus factus est, O vos omnes, Benedictus* e uma parte de música sem texto, ff. 37v-47.

## 8.8 – Música da Paixão em Óbidos

As fontes musicais referentes a Óbidos merecem o maior interesse, mas a verdade é que as notícias sobre a vida musical desta localidade são muito escassas. O que resta no arquivo da Igreja de S. Pedro deve relacionar-se com as colectâneas polifónicas manuscritas existentes em Lisboa: na Sé Patriarcal e no Museu de Arqueologia, onde aparece em frontispício o nome de «S Pedro de Óbidos». Em qualquer destas fontes a importância dada à música da Paixão revela o gosto e a prática da música litúrgica da Quaresma e Semana Santa, o que também é evidenciado pela maioria das espécies polifónicas que ainda existem no fundo da Igreja de S. Pedro. Curiosamente, aqui aparecem apenas manuscritos tardios e contendo Textos da Paixão.

## 8.8.1 - Arquivo da Igreja de S. Pedro de Óbidos

### Quadro n.º 47 - Fontes com música da Paixão em Óbidos (Op)

244

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
capa 32	[LUIS, Francisco]	Texto de Mc a 4

#### P-Op capa 32

[LUÍS, Francisco (Lisboa? – Lisboa 1693)]

Texto de Mc a 4, SATB.

Cópia em papel do século XVII ex., em quatro cadernos cosidos, 285x425 mm, com folhas de 10 pautas de cinco linhas. Notação da época com escrita a sépia. Inicial P filigranada.

«Tiple», 18 pp., clave de Dó2, caderno rasgado em toda a espessura, na parte inferior.

«Altus», 17 pp., clave de Dó3.

«Tenor», 17 pp., clave de Dó4.

«Baixo», 18 pp., clave de Fá4.

Todos os cadernos muito deteriorados pelo uso e pela humidade, alguns com manchas de água.

## 8.9 - Música da Paixão no Porto<sup>380</sup>

A falta de documentação musical referente às instituições eclesíásticas da cidade do Porto faz que ainda se mantenha relativamente obscura a sua história musical. Os arquivos da especialidade hoje ali existentes muito pouco contribuem para dar luz a este património portuense. Os livros de coro existentes no Seminário Maior do Porto não passam certamente de uma mostra do que terá sido a actividade musical relacionada com a Sé Episcopal. Sabe-se que a mesma Sé do Porto foi sede de escola de canto de órgão ainda na primeira metade do

<sup>380</sup> Bibliografia: Alvarenga 1988; Benton 1972; Cabral 1982; Llorens i Cisteró 1994.

século XVI e conhecem-se alguns nomes significativos na História da Música em Portugal, que dignificaram a tradição litúrgico-musical da mesma. Hoje por hoje, permanece a incógnita do paradeiro de uma documentação musical que deve ter sido adequada aos pergaminhos da tradição eclesiástica portuense. No acervo da Biblioteca Nacional figuram alguns manuscritos provenientes de conventos do Porto, mas isso também não é suficiente para se conhecer tudo quanto de valioso se terá produzido na esfera da vida religiosa desta cidade.

No que à música da Paixão se refere, é em Braga que se encontra uma referência interessante à actividade musical do Porto. Ali existem cópias (BRs s.c. [C] e BRc s.c.) das Paixões de Francisco Luís utilizadas na Sé portuense: *Passio Domini Nostri Jesus Christi... opus Francisci Ludovici musicae praefectus in Cathedrali Ulisiponensi studio lucubratum ad usum sedis Portuensis*. Nos arquivos do Porto, mais propriamente na Biblioteca e Arquivo Municipal, existem alguns documentos preciosos, mas o seu conteúdo pouco se relaciona com a temática específica deste trabalho e, mesmo assim, de proveniência duvidosa.

### 8.9.1 - Biblioteca e Arquivo Municipal do Porto

Quadro n.º 48 - Fontes com música da Paixão no Porto (Pm)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
MM 14	ANÓNIMO	Texto a ? vozes (só o B) de Mt e Jo.
MM 40	CARREIRA, A.	Proémio a 4; Bradados de Mt e Jo a 4; Turbas de Mt e Jo a 4..
MM 76-79 (16)	[CARREIRA, A.]	Proémio a 4.

#### P-Pm MM 40

CARREIRA, FONSECA, GAMBOA, e outros.

[Miscelânea polifónica: Proémio, Bradados e Turbas a 4 e 5]

Livro de facistol copiado nos finais do século XVI e princípios do XVII, 225x320 mm, [2], 1-59, 75-218, 220-236, 238-355, 365-370, 374-387 ff.: faltam as folhas indicadas. Em papel, página com 10 pautas, iniciais simples com ornamentos caligráficos.

Encadernação posterior à escrita, deteriorada, com capas protegidas com pele decorada com desenhos a seco. Denota sinais de muito uso e geralmente bem conservado.

Notação mensural branca quadrada e arredondada, do século XVI e XVII.

**Contém:** uma série de composições do Próprio da Missa de Miguel da Fonseca e Pero da Gamboa (ff. 10v-37); duas Missas de Francisco Guerrero, uma das quais *L'homme armé* (ff. 37v-59); sete Missas de Cristóbal Morales, entre as quais também uma de *L'homme armé* (ff. 75v- 141); uma série de *Alleluia* sem texto de vários autores: Franco Rei, André de Torres, Francisco Velez, Cosme Delgado, Bartolomeu Trosilho e Manuel Mendes e anónimos (ff. 141v-150); vários motetes de autoria declarada ou anónimos (ff. 150v-186); outra série de Missas de autoria anónima ou de Francisco Rodriguez, Manuel Mendes e Morales (ff. 186v-223); responsórios do Ofício de Defuntos de Bartolomeu Trosilho, Pero da Gamboa, Aires Fernandes e anónimos (ff. 223v-231); salmos das Vésperas e hinos respectivos (ff. 231v-246); uma série de *Magnificat* de Morales e anónimos (ff. 248v-292); vários *Benedicamus Domino* conclusivos (ff. 292v-297); Ofício de Completas anónimo (ff. 298v-312); composições várias de Semana Santa: Paixões, antífonas, responsórios, lamentações e cânticos evangélicos de Carreira, Palestrina, Pero Bernardez e anónimas (ff. 312-374); umas Ladaínhas dos santos, um *Te Deum* e um salmo *Dixit Dominus* (ff. 374v-387).

No que se refere a música da Paixão, contém:

- Proémio a 4: ff. 315v-316 (Vd. ANEXO A, 40)
- Bradados de Mt a 4 e 5: ff. 316v-325 (Vd. ANEXO A, 46)
- Bradados de Jo a 4 e 5: ff. 325v-332(Vd. ANEXO A, 47)
- Turbas de Mt a 4 e 5: ff. 332v-337 (Vd. ANEXO A, 48)
- Turbas de Jo a 4 e 5: ff. 337v-340(Vd. ANEXO A, 49)

As Turbas de Domingo de Ramos são atribuídas a Carreiro [António Carreira?], mas o seu início, *Non in die festo*, é muito semelhante aos dos *Bradados* completos do mesmo dia, o que leva a supor o mesmo autor. Semelhança clara também na frase *Reus est mortis* e ainda *Crucifigatur*. Em ambas as versões, escrita a 5 vozes em *Sanguis eius super nos* e *Vere Filius Dei erat iste*. Mais curioso é a distribuição dos naipes: a primeira frase citada está escrita para SATTB nas Turbas

e SSATB nos Bradados; por sua vez a segunda frase tem SATBB nas Turbas e SAATB nos Bradados. O que significa que, em qualquer uma das versões, o naipe em *divisi* é sempre diferente.

A mesma semelhança estilística verificada nas Turbas e Bradados de Mt, em que só aquelas têm autor atribuído, repete-se no caso das Turbas e Bradados de Jo.

Por outro lado, o estilo de escrita em fabordão é o mesmo que aparece nos livros de S. Vicente de Fora (Lf FSVL 1P/H-6). Todavia, a primeira frase dos Bradados-Turbas de S. Vicente é mais completa: *Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo*, o que faz pensar, pelo menos, em outra tradição litúrgica (cf. 9.4, a propósito das Turbas de António Carreira). A diferença entre Coimbra e S. Vicente é apenas a adaptação de uma mesma forma musical a tradições litúrgicas diferentes: Coimbra e Lisboa, embora a unidade de autor e de forma musical se explique pelo facto de tanto Santa Cruz como S. Vicente de Fora pertencerem à mesma ordem religiosa.

#### **P-Pm MM 76-79**

CARREIRA, A., MENDES, GAMBOA, e outros.

[Miscelânea litúrgica: Proémio genérico da Paixão a 4]

*Frey Victoriano de S.ta M.a*

Sec. XVI ex. Notação branca quadrada

Miscelânea polifónica de pequeno formato, para uso pessoal.

São quatro pequenos volumes, 140x100 mm, cada um para a sua voz, *tiplé*, *altus*, *tenor*, *bassus*, todos com o número 168 de páginas, com algumas folhas n.n., em papel. Encadernação original em capas de pasta de papel revestida de pele decorada com frisos a seco, deteriorada. Conteúdo algo danificado pela acidez e pela tinta ferrogálica.

Cópia do século XVII in., notação mensural normalmente quadrada com algumas páginas finais de notação arredondada.

Contém reportório variado para a Missa e Ofício, incluindo Missas completas, vésperas completas, salmos e antífonas variados, hinos, lamentações e responsórios. Na p. 118 (vol. 1<sup>o</sup>), o proémio da Paixão (igual a MM 40, 315v-316).

## 8.10 – Música da Paixão em Vila Viçosa<sup>381</sup>

248

O Arquivo/Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, hoje dependente da Fundação da Casa de Bragança, testemunha, através das suas espécies musicais, o papel que a Música desempenhou na mesma a partir do século XVI. Sendo o Ducado de Bragança um dos senhorios mais ricos do Reino, no que a património e rendimentos se refere, ele foi igualmente grande no papel concedido às artes em geral e à música em particular. Na capela ducal o serviço litúrgico-musical atingiu elevado nível de perfeição, como se pode deduzir de testemunhos da época e das próprias composições hoje do conhecimento público.

Para garantir a qualidade e continuidade dos seus músicos, D. Teodósio II criou em 1609 o Colégio dos Reis Magos, convidando mestres afamados para dirigir o ensino e a prática musical da sua capela, assim se explicando a formação de um verdadeiro centro de interesse musical em todo o território português, que terá chegado a emular os grandes centros já então constituídos de Coimbra, Évora e Lisboa. Assim se explica que ali tenham trabalhado, ou ali tenham surgido, nomes importantes da Música em Portugal, tais como Francisco Garro, António Pinheiro, Marcos Soares Pereira, João Lourenço Rebelo e o próprio Duque e futuro Rei D. João IV.

Um dos elementos que provam o alto nível atingido por aquela escola de música é certamente a sua biblioteca musical, na qual se empenharam especialmente o Duque D. Teodósio II e o próprio futuro Rei Restaurador.<sup>382</sup> Com a Restauração Nacional esta biblioteca vem para Lisboa, ficando instalada, segundo se crê, num importante torreão dos Paços da Ribeira. Como se sabe, ela foi uma das perdas irreparáveis causadas pelo terramoto de 1755. A notícia da sua envergadura é ainda hoje documentada pela publicação da *Primeira Parte do Index*, em 1649, o que ajuda a fazer ideia da sua extensão e qualidade.

---

<sup>381</sup> Bibliografia: Alegria 1989; Alegria 1983; Benton 1972; Branco 1956; Joaquim 1953; Nery 1990.

<sup>382</sup> «O primeiro núcleo da livraria que havia de ser mais tarde a célebre Biblioteca Real de D. João IV vinha... de D. Teodósio I, e fôra aumentada pelos Duques D. João I e D. Teodósio II...» (Branco 1956, p. 11).

Os manuscritos existentes ainda hoje no Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa são, em parte, um pequeno resto da antiga biblioteca constituindo um excelente testemunho da vida musical do Ducado de Bragança.

### 8.10.1 - Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa

Quadro n.º 49 - Fontes com música da Paixão em Vila Viçosa (VV)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
L 4	REBELO, João Lourenço	Turbas de Mt a 4
L 4	[REBELO, J. L.]	Turbas de Mc a 4
L 4	HERRERA, Cristóvão	Turbas de Lc a 4
L 4	[REBELO, J. L.]	Turbas de Jo a 4

#### P-VV L 4

CARDOSO, Manuel; REBELO, João Lourenço e outros

[Livro de Quaresma e Semana Santa: Turbas de Mt, Mc, Lc e Jo a 4]

Volume de polifonia específica do tempo da Quaresma e Semana Santa, 290 x 410 mm, 72 ff., mutilado, restaurado e com falta de folhas, século XVII 1d.

Foliação original deficiente, seguindo-se aqui a estabelecida por Manuel Joaquim. Encadernado em pergaminho, com número variado de pautas, até 10, algo irregulares, indentadas no começo de todas as frases polifónicas. Notação mensural elegante e muito clara da primeira metade do século XVII.

Iniciais a sépia, ornadas caligraficamente, em todas as frases.

Na folha 2: «*In hoc libro continentur fere omnia, quae cantantur a Dominica in palmis usque ad sabbathum sanctum*». Na folha 3, um índice parcial e algo confuso.

#### Contém:

- *Adjuva* nos, atribuído a D. João IV, f. colada no verso da capa e 1;
- *Asperges* e 2 Missas de Manuel Cardoso, ff. 4v-15;
- *Missa ferial* de Mateus Romero, ff. 15v- 18;
- *Missa ferial* e *Deo gratias* anónimos, ff. 19v-22;
- *Asperges* de João Lourenço Rebelo, ff. 23v-25;

- *Pueri Hebraeorum*, de T. L. Victoria, ff. 25v-28;
- Turbas de Mt, de João Lourenço Rebelo, ff. 27v-34 (vd ANEXO A, 50);
- *Tristis est* de Afonso Lobo de Borja, ff. 34v-37;
- *Deo gratias*, anónimo, ff. 37v-38;
- Turbas de Mc, anónimas, ff. 38v-43 (vd ANEXO A, 51);
- *O Domine Jesu Christe* de Palestrina, incpl, ff. 43v-44v;
- Turbas de Lc, de Herrera, incpl, ff. 45-45v;
- *Adoramus te Christe*, de Palestrina, incpl, ff. 46-47;
- *Panis Angelicus*, de J. Lourenço Rebelo, ff. 47v-52;
- *Deo gratias*, anónimo, ff. 52v-53;
- *Pange lingua* de palestrina, ff. 53v-59;
- Turbas de Jo, anónimas, ff. 59v-65 (vd ANEXO A, 56);
- *Popule meus*, de T.L. Victoria, ff. 65v-67;
- *Vexilla regis* de Palestrina, ff. 67v-70;
- *Aestimatus sum e Sepulto Domino* de Gines de Morata, ff. 70v-72.

Trata-se de um livro muito interessante, por revelar aspectos particulares da componente musical da Liturgia da Semana Santa, e muito provavelmente copiado no próprio Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa. Com autoria reconhecida de João Lourenço Rebelo para as Turbas de Mt, e de Herrera para as mutiladas de Lc, as Turbas de Mc e de Jo podem ser atribuídas ao mesmo Rebelo, o que, a ser comprovado por uma análise estilística mais profunda, denunciará neste MM composições exclusivas de mestres de compositores da Escola de Vila Viçosa.

### 8.11 – Música da Paixão em Viseu<sup>383</sup>

Que se saiba, a música litúrgica de Viseu encontra-se documentada nos Arquivo Distrital e no Arquivo da Sé Episcopal. Repete-se aqui o mesmo de outras localidades: vicissitudes várias levaram à dispersão dos livros e manuscritos

---

<sup>383</sup> Bibliografia: Alegria 1985; Benton 1972.



existentes que viriam a reunir-se na sua maior parte no actual Arquivo Distrital. Não terá acontecido a toda a documentação, uma vez que o arquivo da própria Sé possui ainda valiosos espécimes, que importa conhecer.

Não restam dúvidas de que a Sé de Viseu está na origem de toda esta valiosa documentação. De facto, à falta de outros dados mais consistentes à cerca da vida musical na Catedral, sabe-se que a música estava perfeitamente organizada a partir de 1570 e que Estêvão Lopes Morago, o mais importante dos polifonistas activos em Viseu, tomou conta do cargo de Mestre de Capela da mesma Sé no ano de 1599, tendo encontrado, um serviço bem organizado que terá merecido e possibilitado a execução de toda a sua notável obra litúrgica. É dela sobretudo, alguma ainda inédita, que transparece o gosto e a tradição da população viseense pela música da Paixão.

### 8.11.1 - Arquivo Distrital de Viseu

Quadro n.º 50 - Fontes com música da Paixão em Viseu (Va)

COTA	AUTOR	ESPÉCIE
Ms 3	MORAGO, Estêvão Lopes	Turbas de Mt a 4, Turbas de Jo a 4
Ms 11	MORAGO, Estêvão Lopes	Ditos de Cristo de Mt a 3, Ditos Vários de Jo a 3

#### P-Va Ms 3

MORAGO, Estêvão Lopes (1575-1630)

[Livro da Quaresma e Semana Santa: Turbas de Mt e Jo a 4]

Livro de Polifonia nº 3 «Livro da Coresma»

É um livro de facistol, 265x395 mm, [1] + 150 ff., em papel e com páginas de dez pautas de cinco linhas. Notação mensural branca arredondada do século XVII 1d.

Encadernado com capas de pasta de madeira coberta de pele decorada com frisos rectangulares e desenhos filigranados, a seco. Corte a vermelho. Fechos de metal e sinais de botões de metal. A encadernação é posterior à cópia original, como se pode ver na aparagem das folhas que oculta a foliação original. Livro restaurado e com sinais de muito uso. Iniciais simples a preto e vermelho.

No recto da folha n.n.: «Liuro da coresma», e, a lápis,: «nº 3». No verso desta folha inicial, a música de S e T do *Asperges* continuado no recto do f. 1, com as vozes do A e B. No topo do f. 1: «Stephanus Lopezius», nome que aparecerá repetidamente nas páginas do códice.

Apesar do título se referir apenas à Quaresma (parece apontamento posterior), o livro contém mais composições, como consta de um índice existente no f. 150, de que sobressai:

- *In dominicis Adventus: Asperges, Missa, Motecta*, ff. 1-12;
- *Ea quae decantantur Nocte laetissimi Nativitatis*, ff. 13-34;
- *In Purificatione*, f. 40;
- *Ea quae cantantur a Septuagesima usque ad feriam sextam maioris hebdomadae*, ff. 44-121;
- *Pro defunctis*, ff. 123 até ao fim.

As Turbas de Mt encontram-se nos ff. 74v-79 (vd. ANEXO A, 52) e as de Jo nos ff. 106v-109.

#### **P-Va Ms 11**

MORAGO, Estêvão Lopes (1575-1630)

[Miscelânea litúrgica: Ditos de Cristo de Mt e Ditos Vários de Jo a 3]

270x400 mm, 17 + 5 ff.

Manuscrito em papel, página: dez pautas de cinco linhas.

Notação quadrada branca para o cantochão e mensural branca redonda para a polifonia. Claves várias para o cantochão; na polifonia: clave de Dó4 para o [Tenor], de Dó3 para o «Altus» e de Fá4 para o «Bassus».

Cópia do século XVII in.

Faltam as primeiras folhas.

Encadernado em pasta de cartão revestido de pele castanha decorada com frisos rectangulares e com motivos florais, aparentemente original.

Iniciais a várias cores, mas simples e com motivos florais.

Folhas muito cansadas de uso e mesmo muito foliadas, com perda de notas musicais, colagens antigas.

**Contém:**

- Do Gradual, Missa e hino (original, *Benedictus es Domine Deus patrum nostrorum...*) do Sábado das Têmporas de Advento; id, das Têmporas de Pentecostes; id das Têmporas de Setembro; Missas da semana da Páscoa;
- do Antifonário, antífona ad *Magnificat e Benedictus* de S. Tomás de Villa no[va]; antífonas de Vésperas do Corpus Christi, outras antífonas sem identificação possível, no final os Ditos de Cristo.
- ff. 3v-4 (parte final do ms): polifonia a 3 (SAB) para os cinco Ditos de Mt: proémio e quatro Ditos de Cristo (vd ANEXO A, 53). No topo da página: «*Ex Rdo Estephano lopesio dign[?] capillae magistro huius Visensis ecclesiae*»
- ff. 4v-5 «Inferia 6ª», os seis Ditos de Jo: proémio, quatro Ditos de Cristo e um verso do Narrador.

(Página deixada propositadamente em branco)

## CAPÍTULO 9

### ESPÉCIES CONTEMPLADAS: SERIAÇÃO E ANÁLISE

Na sequência do capítulo anterior, de conteúdo essencialmente descritivo, pretende-se agora submeter a documentação musical ali considerada a uma seriação lógica e a uma observação analítica que possibilitem uma visão de conjunto e, na medida do possível, uma valoração objectiva da música litúrgica da Paixão produzida em Portugal na época em estudo.

Antes, porém, da abordagem das espécies documentadas seja lícito referir outras que, até ao momento, não são mais que notícia ou referência bibliográfica. São Paixões anotadas desde a primeira hora, na expectativa de que algum arquivo confirmasse a sua existência ou alguma nota as identificasse de entre os numerosos anónimos. Aqui fica a sua referência (Quadro nº 51) para que conste que a prática da música da Paixão foi mais vasta do que a própria documentação musical evidencia.

Quadro n.º 51 - Espécimes referidos mas não documentados

AUTOR	ESPÉCIE	REFERÊNCIA
COSTA, Fr. André [+1685]	Texto de Mt a 4	Nery 1984, 68
	Texto de Jo a 4	
COSTA, Francisco da	Texto de Mt	Vieira 1900, I, 319
CRISTO, Fr. João [+1654]	Texto de Mt a 4	Nery 1984, 80-81
	Texto de Jo a 4	
CRISTO, Fr. Luís [+1693]	[Texto?] de Mt a 4	Nery 1984, 81
	[Texto?] de Mc a 4	
	[Texto?] de Lc a 4	
	[Texto?] de Jo a 4	

FROUVO, João Álvares [1608-1682],	Texto de Mt a 4 Texto de Jo a 4	Nery 1984, 101
REGO, Pedro Vaz [1670-1736]-	Textos de ? a 4	Nery 1984, 203
ROCHA, Fr. Francisco da [+ 1720]	Texto de Mt a 4 Texto de Mc a 4 Texto de Lc a 4 Texto de Jo a 4	Nery 1984, 206
SILVA, Fr. Francisco da Costa e [+ 1727]-	Texto de Mc a 4 Texto de Lc a 4	Nery 1984, 220

Apresenta-se, depois (Quadro nº 52), a série completa de todas as espécies de música da Paixão aqui tratadas, i. e., cuja observação foi possível quer através de fontes manuscritas quer através de edições modernas. Entre aquelas é necessário salientar dois espécimes que, não pertencendo a fundos arquivísticos portugueses e, por isso mesmo, não tendo aparecido na inventariação do capítulo 8, são obra de um notável compositor português activo como Mestre de Capela na Capela Real de Granada: Manuel Leitão de Avilez (+Granada 1630).

Na seriação de todos estes documentos musicais, e superando conscientemente o rigor de uma listagem informatizada, segue-se uma ordem constituída pela autoria, pela tipologia e pela origem documental. Na individualização das várias espécies, e no respeitante aos conteúdos, privilegia-se, em prejuízo da alfabetização, a lógica da ordem sequencial litúrgica: Mt - Mc - Lc - Jo e também a lógica da estrutura: Proémio - Texto - Versos - Bradados. Fica assim explicado por que é que Proémio aparece antes de Versos da Paixão, ou estes antes de Bradados. De acordo com a tipologia adoptada para o estudo da Paixão polifónica portuguesa (cf. 7.2), a seriação dos espécimes far-se-á pela seguinte ordem: Proémio - Texto - Ditos de Cristo - Ditos Vários - Bradados Integrais - Turbas, completando-se, naturalmente, através da autoria e da Paixão respectiva: Mt, Mc, Lc ou Jo.

Quadro n.º 52 - Inventário total das espécies documentadas

ORDEM	AUTOR	ESPÉCIE	FONTE
01	ANÓNIMO	Ditos vários Mt a 3	Cug MM 56
02	ANÓNIMO	Ditos vários Mt a 3	Cug MM 32
03	ANÓNIMO	Ditos vários Mt a 3	Gs SL 11-2-4
04	ANÓNIMO	Ditos vários Jo a 3	Cug MM 56
05	ANÓNIMO	Ditos vários Jo a 3	Gs SL 11-2-4
06	ANÓNIMO	Turbas Mt a 4	BRp Ms 1004
07	ANÓNIMO	Turbas Mt a 4	Cug MM 26, 26v-35
08	ANÓNIMO	Turbas Mt a 4	Lar s.c, 79-81
09	ANÓNIMO	Turbas Mt a 4	Lo G5 E-28, 8v-14
10	ANÓNIMO	Turbas Mc a 4	BRp Ms 1004
11	ANÓNIMO	Turbas Mc a 4	Cug MM 26, 35v-38
12	ANÓNIMO	Turbas Mc a 4	Lo G5 E-28, 17v-22
13	ANÓNIMO	Turbas Lc a 4	BRp Ms 1004
14	ANÓNIMO	Turbas Lc a 4	Cug MM 26, 38v-43
15	ANÓNIMO	Turbas Lc a 4	Lo G5 E-28, 25v-29
16	ANÓNIMO	Turbas Jo a 4	BRp Ms 1004
17	ANÓNIMO	Turbas Jo a 4	Lar s.c, 83-85
18	ANÓNIMO	Turbas Jo a 4	Lo G-5 E-28, 31v-35
19	[AVILEZ, Manuel Leitão de]	Turbas Mt a 4	E-GRcr Ms 1, 55v-59
20	[AVILEZ, Manuel Leitão de]	Turbas Jo a 4	E-GRcr Ms 1, 59v-62
21	BRITO, Estêvão	Turbas Mt a 4	PM 30, 49-54
22	CARREIRA, António	Turbas Mt a 4	Lf FSVL 1P/H-6,14v-21
23	CARREIRA, António	Turbas Mt a 4	Pm MM 40, 332v-337
24	CARREIRA, António	Turbas Jo a 4	Pm MM 40, 337v-340
25	[CARREIRA, A.]	Proémio a 4	Lf IPSPO, p. 7-8
26	[CARREIRA, A.]	Proémio a 4	Pm MM 40, f.315v-316
27	[CARREIRA, A.]	Proémio a 4	Pm MM 76-79, p. 118
28	[CARREIRA, A.]	Bradados Mt a 4	Pm MM 40, 316v-325
29	[CARREIRA, A.]	Bradados Mc a 4	Lf IPSPO, p. 157-164
30	[CARREIRA, A.]	Bradados Lc a 4	Lf IPSPO, p. 193-202
31	[CARREIRA, A.]	Bradados Jo a 4	Pm MM 40, 325v-332
32	[CARREIRA, A.]	Turbas Mt a 4	Cug MM 47, f. 13v-19
33	[CARREIRA, A.]	Turbas Mt a 4	Lf IPSPO, p. 55-62
34	[CARREIRA, A.]	Turbas Mc a 4	Cug MM 47, f. 19v-22
35	[CARREIRA, A.]	Turbas Mc a 4	Lf FSVL 1P/H6,32v-37
36	[CARREIRA, A.]	Turbas Lc a 4	Cug MM 47, f. 22v-25

ORDEM	AUTOR	ESPÉCIE	FONTE
37	[CARREIRA, A.]	Turbas Lc a 4	Lf FSVL 1P/H6,37v-41
38	[CARREIRA, A.]	Turbas Jo a 4	Cug MM 47, f. 25v-28
39	[CARREIRA, A.]	Turbas Jo a 4	Lf FSVL 1P/H6,73v-78
40	[CARREIRA, A.]	Turbas Jo a 4	Lf IPSPO, p. 65-70
41	COSTA, Francisco da	Texto Jo a 4 (ST)	Ln cod. 5961/62
42	[CRISTO, D. Pedro de]	Ditos de Cristo Jo a 3	Cug MM 53, 125v-127
43	CRISTO, D. Pedro de	Ditos vários Mc a 3	Cug MM 53, 115v-117
44	[CRISTO, D. Pedro de]	Ditos vários Lc a 3	Cug MM 53, 117v-120
45	[CRISTO, D. Pedro de]	Ditos vários Jo a 3	Cug MM 53, 121v-124
46	CRISTO, D. Pedro de	Bradados Jo a 4	Cug MM 53, 110v-115
47	CRISTO, D. Pedro de	Turbas Mt a 4	Cug MM 18, 30v-34
48	CRISTO, D. Pedro de	Turbas Mc a 4	Cug MM 18, 34v-38
49	[CRISTO, D. Pedro]	Bradados Mt a 4	Ln LC 59, f. 34v-52v
50	HERRERA, Cristóvão	Turbas Lc a 4 (fragm.)	VVp L. 4, fol 45-45v.
51	LUÍS, Francisco	Texto Mt a 4	BRC s.c., f. 2-13
52	LUÍS, Francisco	Texto Mt a 4	BRs s.c.
53	LUÍS, Francisco	Texto Mt a 4	Lf 121/1 C-1
54	LUÍS, Francisco	Texto Mc a 4	BRC s.c., f. 17-31
55	LUÍS, Francisco	Texto Mc a 4	BRs s.c.
56	LUÍS, Francisco	Texto Mc a 4	Lf 121/1 C-1
57	LUÍS, Francisco	Texto Lc a 4	BRC s.c., f. 31v-49v
58	LUÍS, Francisco	Texto Lc a 4	BRs s.c.
59	LUÍS, Francisco	Texto Lc a 4	Lf 121/1 C-1
60	LUÍS, Francisco	Texto Jo a 4	BRC s.c., f. 46-56
61	LUÍS, Francisco	Texto Jo a 4	BRs s.c.
62	LUÍS, Francisco	Texto Jo a 4	Lf 121/1 C-1
63	[LUÍS, Francisco]	Texto Mt a 4	Ln Cod 5961/62
64	[LUÍS, Francisco]	Texto Mt a 4	Ln MM 76, 77, 78 e 79
65	[LUÍS, Francisco]	Texto Mt [só A]	Cug MM 55, 1ss
66	[LUÍS, Francisco]	Texto Mc a 4	Op capa 32
67	[LUÍS, Francisco]	Texto Jo a 4	Ln MM 76, 77, 78 e 79
68	[LUÍS, Francisco]	Texto Jo [só A]	Cug MM 55, 51ss
69	MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo Mt a 3	PM 50, 38-44
70	MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo Mc a 3	PM 50, 58-63
71	MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo Lc a 3	PM 50, 64-70
72	MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo Jo a 3	PM 50, 167-171
73	MARTINS, Francisco	Turbas Mt a 4	PM 50, 45,57



ORDEM	AUTOR	ESPÉCIE	FONTE
74	MARTINS, Francisco	Turbas Jo a 4	PM 50, 172-180
75	MELGÁS, Diogo Dias	Turbas Mt a 4	PM 32, 56-65
76	MELGÁS, Diogo Dias	Turbas Mc a 4	PM 32, 66-73
77	MELGÁS, Diogo Dias	Turbas Lc a 4	PM 32, 73-79
78	MELGÁS, Diogo Dias	Turbas Jo a 4	PM 32, 80-86
79	MORAGO, E. Lopes	Ditos de Cristo Mt a 3	Va L. 11
80	MORAGO, E. Lopes	Ditos vários Jo a 3	Va L. 11
81	MORAGO, E. Lopes	Turbas Mt a 4	Va L. 3º, f. 74v-79
82	MORAGO, E. Lopes	Turbas Jo a 4	Va L. 3º, f. n.n.
83	REBELO, João Lourenço	Turbas Mt a 4	VVp Ms 4, fol 27v-34
84	[REBELO, João Lourenço]	Turbas Mc a 4	VVp L. 4, f. 38v-43
85	[REBELO, João Lourenço]	Turbas Jo a 4	VVp L. 4, f. 59v-65
86	VILALOBOS, M. de Sousa	Texto Mt a 4	CBs 198-a
87	VILALOBOS, M. de Sousa	Texto Mc a 4	CBs 198-c
88	VILALOBOS, M. de Sousa	Texto Lc a 4	CBs 198-b
89	VILALOBOS, M. de Sousa	Texto Jo a 4	CBs 198-d

Após a visão global de todos os espécimes de música da Paixão que foi possível observar, importa aprofundar sistematicamente os vários tipos em causa. Para esse efeito, cada categoria específica é precedida de um quadro cronológico de autores. A apresentação de cada espécie em particular supõe a notícia descritiva da fonte correspondente, localizável por arquivos de documentação no capítulo 8 – para o qual se remete em cada caso – e completa-se com a lista de concordâncias e referências bibliográficas.

### 9.1 - Proémio da Paixão

A - [CARREIRA, António (c.1530 – Lisboa 1594?)]

[Proémio da Paixão a 4, SATB]

P-Lf IPSPo, pp. 7-8. Descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 2.

*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum N. [In illo tempore.]*

Claves de Dó2, Dó3, Dó4 e Fá4. Autoria atribuída a partir do espécime do

MM 47 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, umas Turbas de Mt que, através da concordância com as Turbas de Mt de Lf FSVL, se atribuem a António Carreira (cf. *infra*, 9.4.2.1, H e G).

Sem que haja uma dependência evidente do *CF* gregoriano, este não deixa de se fazer sentir através do seu fraseado e ainda da sua cláusula final, no Tenor. A falta de rasgo melódico em toda a frase é compensada por um marcado interesse pela consonância homófona, onde se percebem influências da técnica de faborção, mas onde é perceptível o interesse pela variedade harmónica, v.c., logo na primeira palavra «*Passio*», cuja nota pedal (Fá) é sucessivamente apoiada pelas tríadas formadas sobre Fá-Ré-Sib. O aproveitamento da cláusula em Sib é novamente utilizada, contribuindo para a solenidade que a homofonia e a cláusula final, quase clássica – IV-V-I, conferem convenientemente ao proémio da Paixão.

**Conc.:** Cug MM 47, ff. 13v-14; Pm MM 40, ff. 315v-316; Pm MM 76 (p. 118) -79.

**B - [CARREIRA, António (c.1530 – Lisboa 1594?)]**

[Proémio da Paixão a 4, SATB]

P-Pm MM 40, ff. 315v-316. Descrição documental, cf. *supra*, cap. 8. 9. 1.

No topo das páginas, fora da mancha: «*Dominica in ramis palmarum*».

*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum N. In illo tempore.*

Claves de Dó2, Dó3, Dó3 e Fá3. Ligeiras variantes em relação à versão de Lf IPSPO. Análise formal, cf. *supra*.

**Ref. Bibl.:** Cabral 1982, pp. 28-34.

**Conc.:** Cug MM 47, ff. 13v-14; Lf IPSPO, pp. 7-8; Pm MM 76-79 (p. 118).

**C - [CARREIRA, António (c.1530 – Lisboa 1594?)]**

[Proémio da Paixão a 4, SATB]

P-Pm MM 76-79; p. 118 do MM 76. Descrição documental, cf. *supra*, cap. 8. 9. 1.

Ligeiras diferenças em relação aos espécimes congéneres acima. Análise musical, cf. *supra*.

**Ref. Bibl.:** Cabral 1982, pp. 62-65.

**Conc.:** Cug MM 47, ff. 13v-14; Lf IPSPO, pp. 7-8; Pm MM 40, ff. 315v-316.

## 9.2 - Texto da Paixão

### 9.2.1 - Texto da Paixão segundo S. Mateus

Quadro n.º 53 - Textos da Paixão de Mt

MT	AUTOR	VOZES	FONTES E CONCORDÂNCIAS
A	LUÍS, Francisco	SATB	P-Lf 121/1 C-1
B	VILALOBOS, M. Sousa	SATB	P-CBs MM 198-a

A - LUÍS, Francisco (Lisboa ? – Lisboa 1693)

[Texto de Mt a 4, SATB]

P-Lf 121/1 C-1, ff. 3-27 (S)

*Passio Domini Nostri / Iesu Christi / In nummeros digesta ...*

Descrição documental: cf. *supra*, 8.7.2.

Polifonia nas partes correspondentes ao «Texto» e cantochão tradicional português nas frases de Cristo e dos restantes personagens da Paixão.

Na polifonia, notação mensural da época, por vezes com barras divisórias de compassos, aparentemente de colocação tardia, e claves de Dó<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>4</sup> e de Fá<sup>4</sup>. A notação do cantochão é negra arredondada e corresponde ao modelo tradicional português, com alguma liberdade a respeito dos quatro Passionários impressos conhecidos, embora sempre dentro da sua linha. O mesmo cantochão é o *CF* da escrita polifónica, aparecendo sistematicamente nas frases (números) de uma forma recorrente em todas as vozes, pressupondo uma gramática harmónica ambígua entre a modalidade do *CF* e a tonalidade emergente. Não é possível determinar ao certo qual o Passionário utilizado por Francisco Luís na composição do seu Texto. Na verdade, se o Proémio de Mt acusa a linha adoptada pelo *Passionarium* de Manuel Cardoso ou até pelo *Liber Passionum* de Fr. Manuel Pousão – nunca a versão de Fr. Estêvão – a primeira frase de cantochão – *Scitis quia post biduum Pascha fiet et Filius Hominis tradetur ut crucifigatur* (f. 4) – seguindo de perto os cantochanistas mencionados, adopta todavia uma versão definitiva independente, o que aliás parece normal entre os compositores

da época, a julgar pelo comprovado gosto da *varietas* dentro inclusivamente de um mesmo manuscrito (cf. Cug MM 56, no referente ao simples Proémio das quatro Paixões).

O estilo polifónico praticado por Francisco Luís segue geralmente a técnica do fabordão, mas adopta também o estilo contrapontístico em frases inteiras, como é o caso do Proémio. O sentido harmónico é notório no emprego sistemático de tríades no começo e fim de frases, no emprego de acordes de quinta diminuta e sétima da dominante, no uso da semitonía em ordem a uma definição tonal e ainda na exploração acórdica de uma nota tenor, como no caso *Deus meus, Deus meus*, (f. 24v). As cadências mais praticadas são de II-I, V-I, IV-I e IV-V-I.

Em geral o Texto polifónico de Francisco Luís, como convém a um discurso longo, obedece a um claro sentido declamatório, com grande aproveitamento da prosódia na ordenação do ritmo musical. O que não impede que apareçam algumas frases com maior interesse melódico e expressivo, como o caso de *Hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me e Jesus autem clamans voce magna emisit spiritum* (f. 24v-25). Relevo especial ao relato da negação de Pedro: *gallus cantavit e flevit amare* (f. 16v-17), o que não acusa tanto a tradição portuguesa como a espanhola. Apontamentos de estilo melismático aparecem em algumas frases que introduzem Ditos de Cristo, especialmente quando o nome de Jesus é expresso, e na parte final da Paixão: *sedentes contra sepulcrum* (f. 27).

As cópias numerosas existentes em vários arquivos portugueses acentuam aspectos estilísticos que ressaltam liminarmente na cópia, aparentemente original, da Sé Patriarcal de Lisboa, tais como: barras divisórias de compassos e as indicações expressivas «devagar», «devagar e brando», «brando e devagar», «brando» e «brandinho».

As Paixões de Francisco Luís evidenciam um caso invulgar de popularidade e apreço generalizado. Na realidade encontram-se cópias da mesma do Norte ao Sul do país, como se pode comprovar pela concordância documentada – onde, aliás, não consta a localização das cópias existentes no Brasil. É curioso o teor do rosto do exemplar de Braga (P-BRs MM s.c.) – aliás a única cópia verdadeiramente completa do exemplar da Sé de Lisboa, com destaque para a célebre dedicatória – em que se declaram as composições de Francisco Luís, Mestre de Capela da Sé

de Lisboa, para uso da Sé Portuense. Para além da circulação do manuscrito através das mais importantes catedrais, fica bem expressa a adesão do cabido do Porto à composição do Mestre de Capela lisboeta. A hipótese de que o Ms bracarense tenha pertencido previamente ao Cabido do Porto é menos válida se for tida em conta a existência de outro exemplar, datado de 1746 e em excelente estado de conservação na Irmandade de Santa Cruz da mesma cidade de Braga (P-BRc s.c.), onde se declara a mesma relação da obra com a Sé Portuense. Pelos vistos o Porto, também para a música litúrgica, serviu de entreposto cultural entre o Norte e o Sul do país.

Outro elemento a considerar é a diferença de qualificação de efectivos utilizados (SATB e AATB) e ainda a redução dos mesmos a 3 vozes (ATB), como se vê em outro P-BRs MM s.c.. No caso de P-BRc e de P-BRs, embora as cópias falem de *Altus1* e *Altus2*, as claves respectivas são as mesmas do Ms de P-Lf, em que é clara a atribuição das vozes convencionais de SATB. O MM 55 de Cug, com apenas a cópia de *Altus*, não permite julgar definitivamente se essa parte pertenceria a uma versão de 3 ou 4 vozes, o que, *in dubio pro communi*, autoriza a sua inclusão neste grupo de espécies.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 10.

**Conc.:** P-BRc MM s.c.; P-BRs MM s.c.; P-Cug MM 55; P-Ln Cod 5961, 5962; P-Ln MM 76<sup>1</sup>, 77<sup>1</sup>, 78<sup>1</sup>, 79<sup>1</sup>. Outra Conc. em cópias tardias em P-BRs, P-CBs, P-EVc e P-Ln.

**Ref. Bibl.:** Vasconcellos 1870, I, p. 203; Vieira 1900, II, p. 43; Sampaio 1934, pp. 24-25; Mazza 1944, pp. 25, 70-71; Nery 1984, pp. 155-156.<sup>386</sup>

---

<sup>386</sup> Os autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*, referem apenas as Paixões de Mt e Jo. Barbosa Machado, a quem Vasconcellos e Vieira seguem escrupulosamente, salienta a popularidade destas Paixões (cf. Nery 1984, p.156). Apenas Gonçalo Sampaio (1934, pp. 24-25) e José Augusto Alegria (in Mazza 1944, pp.70-71) reconhecem as quatro Paixões de Francisco Luís, embora nem um nem outro tenham descrito verdadeiramente o Ms s.c. da Igreja de Santa Cruz de Braga, onde, juntamente com o Texto de Francisco Luís, existem outras espécies de música da Paixão, anónimas, correspondentes aos 4 Evangelistas.

B - VILALOBOS, Matias de Sousa (fl. séc. XVII 2d)

P-CBs 198-a

[Texto de Mt a 4, SATB]

*Texto p<sup>a</sup> se cantar / Na Dominga de Ramos / Mathias de Souza Villa Lobos.*

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 2.

Notação mensural da época do compositor, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica e outras indicações: «Bradado» no momento em que deviam entrar as Turbas, e «Xto» nas entradas de Cristo.

O compositor utiliza geralmente o estilo de fabordão de uma forma muito elementar, salvaguardando maximamente o sentido declamatório do texto. O seu discurso musical é tranquilo, baseando-se em consonâncias tradicionais e em cláusulas naturais do tipo de IV-I e V-I.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 11A e 11B.

**Ref. Bibl.:** Castilho 1992.<sup>387</sup>

### 9.2.2 - Texto da Paixão Segundo S. Marcos

Quadro n.º 54 - Textos da Paixão de Mc

MC	AUTOR	VOZES	FONTES E CONCORDÂNCIAS
A	LUIZ, Francisco	SATB	P-Lf 121/1 C-1
B	VILALOBOS, M. Sousa	SATB	P-CBs MM 198-c

A - LUÍS, Francisco (Lisboa ? - Lisboa 1693)

[Texto de MC a 4, SATB]

P-Lf 121/1 C-1, ff. 29-49 (S)

*Passio Domini Nostri / Iesu Christi / In nummeros digesta ...*

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 7. 2.

Polifonia nas partes correspondentes ao «Texto» - claves de Dó2, Dó3, Dó4 e Fá4 - e notação negra arredondada - clave de Fá3 -, correspondente ao cantochão, segundo o modelo tradicional português, dos Ditos de Cristo e dos personagens da Paixão.

<sup>387</sup> As obras clássicas de referência - Mazza 1944, Nery 1984, Vasconcellos 1870, Vieira 1900, falando embora da obra do autor, ignoram esta composição.

Aspectos estilísticos e analíticos semelhantes ao *Texto* de Mt (*Vd. supra*, 9. 2. 1). Sobressai o interesse conferido à negação de Pedro (ff. 41-42) e às frases que relatam os últimos momentos de Cristo na cruz: *Deus meus, Deus meus* (f. 47v) e *emissa voce magna expiravit* (f. 48).

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 12.

**Conc.:** P-BRc MM s.c.; P-BRs MM s.c.; P-Op capa 32.

**Ref. Bibl.:** Sampaio 1934, pp. 24-25; Mazza 1944, pp. 70-71.<sup>388</sup>

**B - VILALOBOS, Matias de Sousa** (fl. séc. XVII 2d)

[*Texto* de Mc a 4, SATB]

P-CBs 198-c

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 2.

Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica. «devagar», «Ad<sup>o</sup>» e «All<sup>o</sup>» (aparentemente Adagio e Allegro) e outras indicações: «Bradado» no momento em que deviam entrar as Turbas, e «Xto» na entradas de Cristo.

Utilização sistemática do *CF* tradicional português, de uma forma recorrente. Esta dependência do cantochão verifica-se também no tratamento polifônico das cláusulas, cuja linha melismática se aproxima das mais desenvolvidas do cantochão.

Escrita geralmente em estilo fabordão com alternância de trechos contrapontísticos, aqui visíveis no Proêmio e, especialmente, nas cláusulas. Neste sentido, há distância em relação à composição congénere de Mt.

Influência da tonalidade na adopção da semitonia, de acordes mais ousados, como sétima da dominante (c. 2, 9, 11, 15), quinta diminuta (c. 16) intervalos diminutos, etc. Cadências finais com uso da tríade mas através de graus conjuntos (cc. 16-17 e 23-24).

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 13.

**Ref. Bibl.:** Castilho 1992<sup>389</sup>

<sup>388</sup> Em Mazza 1944, é a nota 82 de José Augusto Alegria que se refere ao *Texto* de Mc, embora de uma forma indefinida, sem melhorar a informação de Sampaio 1934.

<sup>389</sup> Cf. *supra*, nota 394.

### 9.2.3 - Texto da Paixão Segundo S. Lucas

266

Quadro n.º 55 - Textos da Paixão de Lc

LC	AUTOR	VOZES	FONTES E CONCORDÂNCIAS
A	LUIS, Francisco	SATB	P-Lf 121/1 C-1
B	VILALOBOS, M. Sousa	SATB	P-CBs MM 198-b

**A - LUÍS, Francisco** (Lisboa ? – Lisboa 1693)

[Texto de LC a 4, SATB]

P-Lf 121/1 C-1, ff. 50-71v (S)

*Passio Domini Nostri / IESU CHRISTI / In nummeros digesta ...*

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 7. 2.

Notação do século XVII: mensural arredondada, com algumas barras divisórias de compassos, não sistematicamente.

Polifonia nas partes correspondentes ao «Texto» – claves de Dó<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>4</sup> e de Fá<sup>4</sup> – e notação negra arredondada – clave de Fá<sup>3</sup> -, correspondente ao cantochão, segundo o modelo tradicional português, dos ditos de Cristo e dos personagens da Paixão.

Aspectos estilísticos semelhantes aos do «Texto» de Mt, *Vd. supra*, 9. 2. 1. Outros apontamentos polifónicos são dignos de nota, como a escrita musicalmente simbólica, da elevação ou descida melódica conforme se trate de «céu» ou «terra» (f. 58) ou ainda da melancolia da frase *dormientes prae tristitia* (f. 58v).

**Transc.:** *Vd. ANEXO B*, 14.

**Conc.:** P-BRc MM s.c.; P-BRs MM s.c.]

**Ref. Bibl.:** Sampaio 1934, pp. 24-25, 24-25; Mazza 1944, pp. 70-71.<sup>390</sup>

**B - VILALOBOS, Matias de Sousa** (fl. séc. XVII 2d)

P-CBs 198-b

[Texto de Lc a 4, SATB]

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 2.

<sup>390</sup> Cf., *supra*, nota 393.



Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica. «devagar», «devagar e brando», «Ad<sup>o</sup>» e «All<sup>o</sup>» (aparentemente Adagio e Allegro) e outras indicações: «Bradado» no momento em que deviam entrar as Turbas, e «Xto» nas entradas de Cristo.

Utilização de *CF* e escrita em paralelismo com a composição congénere de Mc, cf. *supra*, 9. 2. 2.

Transc.: *Vd.* ANEXO B, 15.

Ref. Bibl.: Castilho 1992

#### 9.2.4 - Texto da Paixão Segundo S. João

Quadro n.º 56 - Textos da Paixão de Jo

JO	AUTOR	VOZES	FONTES E CONCORDÂNCIAS
A	COSTA, Francisco da	S[A]T[B]	P-Ln cod. 5961/2
B	LUIS, Francisco	SATB	P-Lf 121/1 C-1
C	VILALOBOS, M. Sousa	SATB	P-CBs MM 198-d

**A - COSTA, Francisco da (+ 1667)**

[Jo a 4, incl, S(A)T(B)]

P-Ln Cod 5961, ff. 1-11v; Cod. 5962, ff. 1-11v.

«Texto a 4 da Sesta fr<sup>a</sup> Santa Do Pe. Me. Francisco da Costa Tenor». «Texto a 4 da Sesta feira santa do Pe. Me. Francisco da Costa Tiple».

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 7. 1.

Notação mensural do século XVII, com notação quadrada gregoriana para as frases dos personagens (modelo tradicional português). Claves de Dó4 e Dó2, para o T e S, clave de Fá3 para a notação do cantochão. Encadernada junto com Texto de Mt de Francisco Luís.

Utilização do *CF* tradicional português.

Estilo contrapontístico em partes mais importantes, como o Proémio e algumas cadências. De resto parece predominar o estilo de fabordão.

Análise dificultada pela falta das vozes de A e B.

É o único espécime, mesmo assim incompleto, de uma Paixão de Francisco da Costa.<sup>391</sup>

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 16.

**Ref. Bibl.:** Vieira 1900, I, p. 319.<sup>392</sup>

**B - LUÍS, Francisco** (Lisboa ? – Lisboa 1693)

[Texto de JO a 4, SATB]

P-Lf 121/1 C-1, ff 73-90 (S).

*Passio Domini Nostri / Iesu Christi / In nummeros digesta ...*

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 7. 2.

Notação do século XVII: mensural arredondada, com algumas barras divisórias de compassos, não sistematicamente.

Polifonia nas partes correspondentes ao «Texto» – claves de Dó2, Dó3, Dó4 e de Fá4 – e notação negra arredondada – clave de Fá na 3ª linha –, correspondente ao cantochão, segundo o modelo tradicional português, dos Ditos de Cristo e dos personagens da Paixão.

Aspectos de análise estilística semelhantes ao Texto de Mt – *Vd.* 9. 2. 1. Acentua-se o interesse em torno das intervenções de Pedro: *dixit Jesus Petro* (f. 76), *et statim gallus cantavit* (f. 79) e também as frases que antecedem a morte de Cruz.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 17.

**Conc.:** P-BRc MM s.c.; P-BRs MM s.c.; P-Cug MM 55; P-Ln MM 76<sup>2</sup>, 77<sup>2</sup>, 78<sup>2</sup>, 79<sup>2</sup>. Outras conc. em P-BRs, P-CBs, P-EVc e P-Ln.

**Ref. Bibl.:** Vasconcellos 1870, I, p. 203; Vieira 1900, II, p. 43; Sampaio 1934, pp. 24-25; Mazza 1944, pp. 25, 70-71; Nery 1984, pp. 155-156.<sup>393</sup>

<sup>391</sup> Alguns manuscritos da Biblioteca Nacional, e o próprio Ernesto Vieira em apontamentos por vezes sobrepostos, atribuem a autoria de Francisco da Costa a cópias de Francisco Luís. É o caso de Ln MM 75, MM 76-79 e MM 80. Em Ln MM 79/1, em cujo rosto consta a autoria de Francisco da Costa, aparecem as seguintes anotações manuscritas: «De Ernesto Vieira», «Composição de D. João IV» e ainda: «Estas Paixões são as mesmas que existem na Sé, prefaciadas por uma curiosa dedicatória a Cristo, e em que se dá por auctor Francisco Luiz.» Neste caso Vieira analisou as composições e acertou.

<sup>392</sup> Embora Vasconcellos 1870, I, p.62, e Mazza 1944, p. 24, na senda dos autores da Biblioteca Lusitana (*apud* Nery 1984, pp. 70-71) fale de «dois volumes de música» de Francisco da Costa, Vieira é o único a referir-se a umas «Paixões», cuja autoria ele próprio teve dificuldade em atribuir nos MMs da Biblioteca Nacional.

<sup>393</sup> Cf. *supra*, nota 393.

C - VILALOBOS, Matias de Sousa (fl. séc. XVII 2d)

P-CBs 198-d

[Texto de Jo a 4, SATB]

*Texto para se cantar / Na Sexta f.<sup>a</sup> de Paixão / De Mathias de Souza Villa Lobos.*

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 2.

Notação mensural do século XVII 2d, sem notação de cantochão.

Indicações de agógica. «devagar»..., correcções e rasuras.

Estado deteriorado.

Transc.: *Vd.* ANEXO B, 18.

Ref. Bibl.: Castilho 1992.

### 9.3 - Versos da Paixão

Quadro n.º 57 - Painel sinóptico dos Versos da Paixão

AUTOR	ESPÉCIE	VOZES	FONTE E CONCORDÂNCIAS
MT			
A ANÓNIMO	Ditos vários	TBB	P-Cug MM 32, f. 11v-12
B ANÓNIMO	Ditos vários	ATB	P-Cug MM 56, f. 1-17v P-Gs SL 11-2-4, f. 19v
C ANÓNIMO	Ditos vários	ATB	P-Gs SL 11-2-4, p.1-38 P-Cug MM 56, f. 1-17v
D MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo	ATB	PM 50, II, p. 38-44
E MORAGO, E. Lopes	Ditos de Cristo	ATB	P-Va Ms. 11, f. 3v-4
MC			
A CRISTO, D. Pedro de	Ditos vários	ATB	P-Cug MM 53, f. 115v-117
B MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo	ATB	PM 50, II, p. 58-63
LC			
A [CRISTO, D. Pedro de]	Ditos vários	ATB	P-Cug 53, f. 117v-120
B MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo	ATB	PM 50, II, p. 64-70
JO			
A ANÓNIMO	Ditos vários	ATB	P-Cug MM 56, f. 41-49v P-Gs SL 11-2-4, p. 82-103
B ANÓNIMO	Ditos vários	ATB	P-Gs SL 11-2-4, ff. 42v-53 P-Cug MM 56, ff.?-49v
C [CRISTO, D. Pedro de]	Ditos de Cristo	ATB	P-Cug MM 53, f. 125v-127
D [CRISTO, D. Pedro de]	Ditos vários	ATB	P-Cug MM 53, f. 121v-124
E MARTINS, Francisco	Ditos de Cristo	ATB	PM 50, II, p. 167-171
F MORAGO, E. Lopes	Ditos vários	SAB	P-Va L. 11, f. 4v-5

### 9.3.1 - Versos de Mt

Quadro n.º 58 - Versos de Mt segundo as fontes

270

Mt	Ditos vários			Ditos de Cristo	
	A	B	C	D	E
Versos: C (Cronista), + (Cristo)					
1 C - <i>Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthaеum. In illo tempore</i>	*	*	*	*	*
2 + - <i>Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est</i>				*	
3 + - <i>Accipite et comedite: hoc est corpus meum</i>		*	*	*	*
4 + - <i>Amen dico tibi, quia in hac nocte antequam gallus cantet, ter me negabis</i>				*	
5 + - <i>Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic et vigilate mecum</i>		*	*	*	*
6 + - <i>Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu</i>		*	*	*	*
7 + - <i>Pater mi, si non potest hic calix transire nisi ut bibam illum, fiat voluntas tua</i>		*	*	*	
8 + - <i>Dormite jam et requiescite: ecce appropinquavit hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum. Surgite eamus: ecce appropinquat qui me tradet.</i>				*	
9 + - <i>Amice, ad quid venisti?</i>				*	
10 + - <i>Tu dicis.</i>				*	
11 C - <i>Clamavit Jesus voce magna dicens.</i>					
12 + - <i>Eli, Eli, lamma sabacthani?</i>	*	*	*	*	*
13 (C - <i>Hoc est:</i> ) + - <i>Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?</i>	*	*	*		
14 C - <i>(Jesus autem iterum clamans voce magna) Emisit spiritum</i>		*	*		
15 C - <i>Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.</i>	*	*	*		
Número total de versos	4	9	9	11	5

A - ANÓNIMO (séc. XVI m)

[Ditos Vários de Mt a 3, TTB]

P-Cug MM 32, ff. 11v-12; descrição documental, cf. *supra*, 8.3.1.

«Livro da Comunidade de Santa Cruz».

Inseridos numa colectânea de música litúrgica polifónica, destinada a fins didácticos<sup>394</sup> mais que a uso no coro, cópia de meados do século XVI, notação mensural quadrada, claves de Dó4 (+Fá2), Dó4 (+Fá3) e Fá5. É curioso o emprego destas claves, a indicarem a execução inequívoca dos três diáconos que deviam cantar a Paixão, todavia ainda sem o carácter de contraltos que assumirão as composições congêneres posteriores. Importante ainda é a dependência que estas frases acusam do modelo tradicional português. Este está muito claro na voz do Tenor do Proémio, embora em transposição à quinta, mas aparece também nas restantes frases.

A escrita é contrapontística e segue de perto o *CF* mesmo nos longos vocalizos originais do mesmo.

A semitonía não é definida, o que confirma a ligação muito forte com o sistema modal antigo e ainda a prática evidente da *musica ficta*, como explicação de algumas cláusulas. Estas aparecem com alguma tendência para a progressão II-I, mas são frequentes os movimentos de Baixo por quartas e quintas.

Não há ainda qualquer ideia de tríada e as cláusulas resolvem normalmente em oitavas com uma terceira ou quinta e até com todas as vozes a resolverem em unísono e oitava.

Quanto ao conteúdo, e para além do Proémio, estes Versos reduzem-se apenas às palavras de Cristo na Cruz, na sua dupla versão, hebraica e latina, e à frase final da Paixão, imediatamente antes da parte que dizia pelo tom do Evangelho, *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum*. São três frases do Cronista e uma de Cristo, embora a tradução latina de *Eli, Eli...*, seja tratada por este

---

<sup>394</sup> «Perhaps it served a teaching function, as a source from which the members of the capella learned their repertory» (Rees 1995, p. 224).

compositor, a exemplo aliás de cantochanistas e compositores da época, não como uma tradução do narrador mas como uma repetição das palavras do próprio Cristo.

Uma composição de Versos da Paixão com apenas estas frases pressupõe obviamente um interesse especial no âmbito celebrativo da Liturgia de Quinhentos. Se o Proémio e a frase final, executados polifonicamente pelos diáconos da Paixão, dotavam o canto da mesma de um enquadramento mais solene – acentuando-se a sua importância-, o canto polifónico das últimas palavras de Cristo na cruz não deixava de causar profunda impressão em todos os participantes naquela celebração.

Pela datação deste manuscrito e pela sobriedade quase experimental desta composição com apenas quatro Versos da Paixão, poder-se-á concluir o seu carácter pioneiro na liturgia de Santa Cruz – e até mesmo nas igrejas portuguesas, pelo menos enquanto não aparecerem espécimes anteriores. Pela mesma razão, os Versos polifónicos anónimos do MM 56 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e outros de autoria atribuída, não serão mais que uma ampliação desta versão original e confirmação do seu interesse no estilo celebrativo da época.

Versos polifónicos: quatro.

**Transc.:** vd ANEXO B, 19.

**Ref. Bibl.:** Joaquim s.d.; Rees 1995, pp. 215-227

#### **B - ANÓNIMO** (c. 1580)

[Ditos Vários de Mt a 3, ATB]

P-Cug MM 56, ff. 1-17v.

Cópia de c. 1580, notação mensural da época, inserida em restante notação quadrada tradicional de Santa Cruz, claves de Dó3, Dó4 e Fá4. Inserido num livro específico de Semana Santa, muito deteriorado, está acompanhado pelo cantochão das partes restantes da Paixão, embora de uma forma fragmentária. Códice geminado com o Ms P-Gs SL 11-2-4 que, sendo menos belo, tem a particularidade de conter o cantochão na sua integridade. A monodia gregoriana é, essencialmente, a mesma tradicional portuguesa, havendo indícios de seguir concretamente o modelo do *Passionarium* de Diogo Fernandes Formoso (1543).

As frases polifónicas adoptam um estilo contrapontístico, baseando-se claramente no *CF* cuja escrita aparece no mesmo livro.

Para outros elementos de informação e análise, cf. capítulos 1 e 10.

Frases em polifonia: nove, quatro do Texto, cinco do Cristo.

**Conc.:** P-Gs SL 11-2-4

**Transc.:** *Vd.* ANEXO C, 1-10.

**Ref. Bibl.:** Fischer 1962, pp. 180-185; Göllner 1975, pp. 68-69; Joaquim s.d.

**C - ANÓNIMO** (c. 1580)

[Ditos Vários de Mt a 3, ATB]

P-Gs SL 11-2-4, ff. 1-19v.

Espécie geminada com Cug MM 56, *supra* referida, cuja descrição e análise são objecto de especial consideração nos capítulos 1 e 10.

**Conc.:** P-Cug MM 56

**Transc.:** *Vd.* ANEXO C, 1-10.

### 9.3.1.2 – Ditos de Cristo de Mt

**D - MARTINS, Fancisco** (1625?-1680)

*Ditos de Christo a 3* [de Mt]

PM 50, II, pp. 38-44 (transcrição moderna do Ms da Biblioteca Pública de Elvas, s. XVII 2d).

São 11 frases polifónicas, todas sobre as falas de Cristo, excepto a primeira que é o Proémio. A sua escrita é geralmente contrapontística ao estilo do motete. Não há um *CF* de contornos definidos embora se detectem elementos próximos do modelo monofónico tradicional. Estes elementos podem ver-se no começo das frases em que o A começa normalmente em FÁ – a nota inicial das frases correspondentes monofónicas – e no final das mesmas, com um acorde final de FÁ, como que a nivelar o discurso musical por um sentido tonal e a preparar a entrada do Cronista.

As linhas melódicas apresentam-se com a independência característica do contraponto. A cadência final é certamente o elemento mais unificador do estilo,

uma vez que aparece da mesma maneira em quase todas as frases: sequência de acordes perfeitos sobre os graus IV-I (este sempre em estado fundamental e aquele em estado fundamental ou na 1ª inversão), descida da voz do Alto por graus conjuntos em direção ao Dó e retardo do Tenor sobre o IV grau com resolução no III.

De resto, é visível o sentido harmónico desta música: as consonâncias assumem naturalmente a dimensão acórdica ao serviço da expressão e do fraseado. São frequentes os acordes de sétima da Dominante, embora na situação de incompletos (apenas 3 vozes) e as quintas diminutas: aqueles geralmente em processo de modulação, estes mais em função expressiva. Ocorre algumas vezes o passo com uma voz em pedal, ao mesmo tempo que as outras progridem em variedade acórdica, e durante a qual o retardo é regra constante. Outras cadências: IV-V-I, V-I e II-I. A expressividade, que nesta composição não deixa de acusar a teoria da *Affektenlehre* característica do Barroco musical, aparece em passos característicos maneiristas, como na repetição acórdica da palavra «ter» em *ter me negabis* (frase III, cc. 62-64).

Frases polifónicas: 11, sendo uma do Cronista e as restantes do Cristo.

**Transc.:** *Vd. Alegria* 1991, II, pp. 38-44.

**Ref. Bibl.:** Vasconcellos 1870, I, pp. 226-227; Vieira 1900, II, p. 66; Mazza 1944-45, pp. 25 e 72-76; Alegria 1991, I, pp. XI-XII.

**E - MORAGO, Estêvão Lopes** (Vallecas c. 1575 – Viseu p.1630)

[Ditos de Cristo de Mt a 3]

P-Va Ms. 11, ff. 3V-4 (finais); descrição documental, cf. *supra*, 8. 11. 1.

«*Ex Rd<sup>o</sup>. Estephano Lopesio dign. capillae magistro huius Visensis ecclesiae*»

Cópia do século XVII in.

Faz parte de uma pequena miscelânea com cantochão para missas e ofícios; polifonia a 3 (ATB) para os Ditos.

Escrita em contraponto simples, silábico, com alguma tendência modulante, sem relação aparente com algum *CF*. Sem que haja propriamente um estilo fabor-dão, não deixa de o evocar com a utilização de uma escrita em que duas vozes



são frequentemente emparelhadas em terceiras paralelas. Cadências tendencialmente de II-I, embora algumas vezes de V-I. Acordes finais preferencialmente de 5ª e 8ª e apenas duas vezes em 3ª e 5ª.

Frases polifônicas: cinco, sendo uma do Cronista e quatro de Cristo.

Transc.: *vd* ANEXO B, 20.

Ref. Bibl.: Joaquim 1944, p. 79<sup>395</sup>

Quadro n.º 59 – Sinopse dos Versos de MT

MT	AUTOR	VOZES	CF	ESTILO
A	ANÓNIMO	TBB	Trad. português	Contraponto
B	ANÓNIMO	ATB	Trad. português	Contraponto
C	ANÓNIMO	ATB	Trad. português	Contraponto
D	MARTINS, Francisco	ATB	Indefinido	Contraponto
E	MORAGO, E. Lopes	ATB	Indefinido	Contraponto

### 9.3.2 – Versos de Mc

Quadro n.º 60 – Versos de Mc segundo as fontes

MC	Versos: C (Cronista), + (Cristo)	Ditos vários	
		A	B
1	<i>C Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Marcum. (In illo tempore).</i>	*	*
2	<i>+ Amen dico vobis, quia unus ex vobis tradet me, qui manducat mecum</i>		*
3	<i>+ Sumite, hoc est corpus meum.</i>	*	*
4	<i>+ Amen dico tibi, quia tu hodie in nocte hac antequam gallus bis vocem dederit, ter me es negaturus</i>		*
5	<i>+ Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate (mecum).</i>	*	*
6	<i>+ Dormite jam et requiescite. Sufficit venit hora et Filius hominis tradetur in manus peccatorum. Surgite, eamus: ecce qui me tradet prope est.</i>		*
7	<i>+ Eloi, Eloi, lamma sabacthani?</i>	*	**
8	<i>+ Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?</i>	*	
9	<i>+ Jesus autem emissa voce magna exspiravit</i>		
10	<i>C (Et ministrabant ei) Et aliae multae quae simul cum eo ascenderant Jerosolymam</i>	*	
Número total de versos		6	8

<sup>395</sup> O autor revela os Versos de Mt e Jo, valorizando-os da seguinte maneira: «Trata-se, em meu entender, de duas Paixões, reduzidas à mais simples forma musical.» (*ibid.*)

### 9.3.2.1 – Ditos Vários de Mc

A – Cristo, D. Pedro de (? – Coimbra 1618)

[Ditos Vários de Mc a 3, ATB]

P-Cug MM 53, ff. 115v-117; descrição documental, cf. *supra*, 8.3.1.

*feria 3 maioris hebdomadae*

Composição integrada numa miscelânea sacra, com obras de vários compositores, copiada nos finais do século XVI. Notação arredondada da época, escrita de tipo facistol, claves de Dó3, Dó4 e F44.

Contém seis frases, das quais apenas três são propriamente de Cristo, sendo as restantes do Cronista: primeira e última frases e ainda, na interpretação de vários passionários, a tradução latina *Deus meus*.

Dependência do *CF* tradicional português visível, embora dispersamente, no Proémio, na 2ª frase *Sumite...* e na frase final *et aliae multae...* que, sendo a continuação de uma frase monódica, começa rigorosamente com as mesmas notas iniciais em estilo fabordão, só depois assumindo um estilo contrapontístico. Escritas na base de um modelo monódico, estas frases adoptam, todavia, um contraponto muito rico, o qual, mais que justificar o sentido do texto (*Vd.* a repetição de *In illo tempore*, na frase do Proémio), afirma a técnica e a mestria no campo da música pura. Em frases tão pequenas, o compositor utiliza frequentemente motivos imitativos. O uso da semitonía é assumido, mas vale-se da modulação do Mib tal como aparece já nas versões monódicas do tempo.

As cláusulas finais são algumas vezes em acorde perfeito e outras em consonância de quinta, procedendo umas vezes por IV-I e outras por II-I.

Frases polifónicas: seis, sendo duas do Texto e quatro do Cristo.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 21.

**Ref. Bibl.:** Joaquim s. d.; Rees 1995, pp. 283-295.

## 9.3.2.2 – Ditos de Cristo de Mc

**B – MARTINS, Francisco** (Évora 1625?- Elvas 1680)

Ditos de Cristo [de Mc] a 3.

PM 50, II, pp. 58-63 (transcrição moderna do Ms da Biblioteca Pública de Elvas, s. XVII 2d).

São versos polifónicos com escrita contrapontística ao estilo do motete. Não há uma dependência directa de um *CF* conhecido. As linhas melódicas apresentam-se com a independência característica do contraponto. No entanto, alguns elementos de ligação podem ver-se no começo das frases, todas em acorde perfeito de FÁ, a corresponder à cláusula anterior do Cronista. Ao contrário da composição congénere de Mt, as frases terminam ora no acorde perfeito de FÁ, ora no acorde perfeito de RÉ, neste caso sempre com a cadência maior picarda. Nestes casos a cadência final é sempre de II-I. Nos restantes casos, as cadências são as habituais, como ficou acima referido. A expressividade, obtida através das técnicas já antes mencionadas, parece mais explorada nestas frases, onde se nota ainda o gosto pelo cromatismo e a escrita de vozes paralelas, podendo esta lembrar o *biccinium* renascentista e eventualmente – porque não? – uma tendência tradicional do canto alentejano.

Frases polifónicas: oito, sendo uma do Texto (Proémio) e as restantes de Cristo (a última duplicada).

**Transc.:** *Vd.* Alegria 1991, II, pp. 58-63.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.1.2), para os Ditos de Mt.

Quadro n.º 61 – Sinopse dos Versos de Mc

MC	AUTOR	VOZES	CF	ESTILO
A	CRISTO, D. Pedro de	ATB	Trad. português	Contraponto
B	MARTINS, Francisco	ATB	Indefinido	Contraponto

### 9.3.3 - Versos de Lc

Quadro n.º 62 - Versos de Lc segundo as fontes

278

LC	Ditos vários A	Ditos de Cristo B
Versos: C (Cronista), + (Cristo)		
<i>C Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam</i>	*	*
+ <i>Euntes parate nobis pascha, ut manducemus</i>		*
+ <i>Accipite et dividite inter vos. Dico enim vobis, quod non bibam de generatione vitis, donec regnum Dei veniat.</i>	*	*
+ <i>Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem.</i>	*	
+ <i>Quando dimisi vos sine sacco et pera et calceamentis, nunquid aliud defuit vobis?</i>		*
+ <i>Satis est</i>		*
+ <i>Pater (si vis) transfer calicem istum a me: verumtamen non mea voluntas sed tua fiat</i>	*	*
+ <i>Filiae Jerusalem nolite flere super me sed super vos ipsas flete et super filios vestros. Quoniam venient dies in quibus dicent: Beatae steriles, et ventres qui non genuerunt et ubera quae non lactaverunt. Tunc incipient dicere montibus: Cadite super nos, et collibus: operite nos. Quia si in viridi ligno haec faciunt, in arido quid fiet?</i>		*
+ <i>Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso.</i>	*	*
+ <i>Pater, in manus tuas commendo spiritum meum</i>	*	
C ( <i>Et hoc dicens</i> ) <i>Expiravit.</i>	*	
C <i>Stabant autem (omnes) noti ejus a longe, et mulieres quae secutae eum erant a Galilaea, haec videntes.</i>	*	
Número total de versos	8	8

### 9.3.3.1 – Ditos Vários de Lc

A - [Cristo, D. Pedro de (? – Coimbra 1618)]

[Ditos Vários de Lc a 3 ATB]

P-Cug MM 53, ff. 117v-120; descrição documental, cf. *supra*, 8.3.1.

«*feria 4. maioris hebdomadae*»

Composição integrada numa miscelânea sacra, com obras de vários compositores, copiada nos finais do século XVI. Notação arredondada da época, escrita de tipo facistol, claves de Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>4</sup> e Fá<sup>3</sup> (Fá<sup>4</sup>).

Sem indicação de autoria, esta deduziu-se por análise e comparação estilística com os Versos de Mc do mesmo MM: tratamento semelhante do *CF* tradicional português, tendência contrapontística para alternar motivos de uma voz singular contra motivos em *biccinium*, musicalização paralela de expressões como *In illo tempore* (1<sup>o</sup> frase), etc.

São 8 frases musicais das quais apenas cinco são de Cristo, sendo as restantes do Cronista. A sua dependência do modelo monódico português, bem como a sua escrita definem-se da mesma maneira que a composição congénere de Mc do mesmo compositor, cf. *supra*, 9.3.2.1. Chama a atenção, porventura, a mais acentuada dimensão imitativa do contraponto e até um certo barroquismo, v.c., na repetição de *In illo tempore* na primeira frase, que chega a 4 vezes na voz do Tenor. O uso da semitonia é assumido, mas vale-se da modulação do Mib tal como aparece já nas versões monódicas do tempo.

As cláusulas finais são algumas vezes em acorde perfeito e outras em consonância de quinta, procedendo umas vezes por IV-I e outras por II-I.

Frases polifónicas: oito, sendo todas de Cristo excepto as da abertura e conclusão e ainda a que declara a morte de Cristo, *Expiravit*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B 22.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.2.1), para os Ditos de Mc.

### 9.3.3.2 – Ditos de Cristo de Lc

**B – MARTINS, Francisco** (Évora 1625?- Elvas 1680)

*Ditos de Christo* [de Lc] a 3.

280

PM 50, II, pp. 64-70 (transcrição moderna do Ms da Biblioteca Pública de Elvas, s. XVII 2d.)

São oito frases polifónicas: sete sobre as falas de Cristo e uma, a primeira, sobre o Proémio de Lc. A sua escrita é geralmente contrapontística ao estilo do motete. Não há uma dependência directa de um *CF* conhecido. As linhas melódicas apresentam-se com a independência característica do contraponto. Outros elementos de análise, cf. *supra* nas composições congêneres do mesmo compositor. Uma frase especial, pela sua extensão, mas também pelo seu interesse composicional, é a 6<sup>a</sup> do editor, *Filiae Jerusalem*, na qual se verificam praticamente todos os processos estilísticos já abordados: contraponto de duas vozes em oposição a uma (cf. especialmente os cc. 180-190), variedade de acordes, de cadências, notas em pedal, retardos, expressividade no tratamento textual, no cromatismo, etc.

Frases polifónicas: oito, sendo todas de Cristo excepto o Proémio do Texto:

**Transc.:** *Vd.* Alegria 1991, II, pp. 64-70.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.1.2), para os Ditos de Mt.

Quadro n.º 63 - Sinopse dos Versos da Paixão de Lc

LC	AUTOR	VOZES	CF	ESTILO
A	[CRISTO, D. Pedro de]	ATB	Trad. português	Contraponto
B	MARTINS, Francisco	ATB	Indefinido	Contraponto

### 9.3.4 - Versos de Jo

Quadro n.º 64 - Versos de Jo segundo as fontes

JO	Ditos vários			Ditos de Cristo		
	A	B	C	D	E	F
1 <i>C Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem. (In illo tempore).</i>		*	*	*	*	*
2 + <i>Quem quaeritis?</i>					*	
3 + <i>Ego sum</i>					*	
4 + <i>Quem quaeritis?</i>					*	
5 + <i>Dixi vobis quia ego sum: si ergo me quaeritis sinite hos abire</i>	*	*	*		*	*
6 + <i>Si male locutus sum testimonium perhibe de malo: si autem bene, quid me caedis?</i>	*	*	*		*	*
7 + <i>A temetipso haec dicis, an alii dixerunt tibi de me?</i>					*	
8 + <i>Non haberes potestatem aduersum me ullam, nisi tibi datum esset desuper. Propterea qui me tradidit tibi, majus peccatum habet.</i>	*	*	*			*
9 + <i>Mulier, ecce filius tuus.</i>	*	*	*	*	*	
10 + <i>Ecce mater tua.</i>	*	*	*	*	*	
11 + <i>Sitio.</i>				*	*	
12 + <i>Consumatum est.</i>	*	*	*	*	*	
13 <i>C (Et inclinato capite) tradidit spiritum.</i>	*	*	*			
14 <i>C Videbunt in quem transfixerunt.</i>	*	*	*	*		
Número total de versos	8	9	9	6	11	4

#### 9.3.4.1 – Ditos Vários de Jo

A - ANÓNIMO (c. 1580)

[Ditos Vários de Jo a 3, ATB]

P-Cug MM 56, ff. 41-49v.

Cópia de c. 1580, notação mensural da época, inserida em restante notação quadrada tradicional de Santa Cruz, com o cantochão correspondente de quase toda a Paixão e ainda com as peças mais importantes da Liturgia de Semana Santa.

Falta a primeira e parte da segunda frase polifónica (só existe a voz do Baixo), por falta de folhas respectivas.

Estudo especial deste MM, cap. 1 e 10.

Frases polifônicas: oito, entre as quais duas do Texto.

**Conc.:** P-Gs SL 11-2-4

**Transc.:** *Vd.* ANEXO C, 11-18.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.1.1), em Mt.

#### B - ANÓNIMO (c. 1580)

[Ditos Vários de Jo a 3, ATB]

P-Gs SL 11-2-4, ff. 42v-53

Estudo especial deste manuscrito, cf. cap. 1 e 10.

**Conc.:** P-Cug MM 56, ff. 41-49v

**Transc.:** *Vd.* ANEXO C, 11-18.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.1.1), em Mt

#### C - [Cristo, D. Pedro de (? – Coimbra 1618)]

[Ditos Vários de Jo a 3, ATB, versão A]

P-Cug MM 53, ff. 121v-124; descrição documental, cf. *supra*, cap. 8 (8.3).

*«feria sexta in parasceve»*

Composição integrada numa miscelânea sacra, com obras de vários compositores, copiada nos finais do século XVI. Notação arredondada da época, escrita de tipo facistol, claves de Dó3, Dó4 e Fá3.

Sem indicação de autoria, esta deduziu-se por análise estilística e comparação com os Versos de Mc e Lc do mesmo MM: tratamento semelhante do *CF* tradicional português, tendência contrapontística para alternar motivos de uma voz singular contra motivos em *biccinium*, musicalização semelhante de expressões como *Passio, secundum, In illo tempore* (1º frase), etc.

São nove frases musicais das quais apenas seis são de Cristo, sendo as restantes do Cronista. A sua dependência do modelo monódico português, bem como a sua escrita definem-se da mesma maneira que a composição congénere de Mc e Lc do mesmo compositor (cf. *supra*, 9.3.2.1 e 9.3.3.1). Chama a atenção, porventura, a mais acentuada dimensão imitativa do con-



traponto e até um certo barroquismo, v.c., na repetição de *In illo tempore* na primeira frase.

O uso da semitonía é assumido, mas vale-se da modulação do Mib tal como aparece já nas versões monódicas do tempo.

As cláusulas finais são algumas vezes em acorde perfeito e outras em consonância de quinta, procedendo umas vezes por IV-I e outras por II-I. As cláusulas intermédias concluem geralmente em sobreposição de quinta e oitava, em movimentos de VII-I e VI-I.

Frases polifónicas: nove no total, sendo três do Cronista

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 23.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.2.1), para Mc.

**D - MORAGO, Estêvão Lopes** (Vallecas c. 1575 – Viseu p.1630).

[Ditos Vários de Jo a 3]

P-Va L. 11, ff. 4v-5; descrição documental, cf. *supra*, 8. 11. 1

«Inferia 6<sup>a</sup>»

Cópia do século XVII in.

Faz parte de uma pequena miscelânea com cantochão para missas e ofícios, ff. 4v-5 (finais): polifonia a 3 (SAB) para os Ditos.

Escrita em contraponto simples, silábico, com certa tendência modulante (cf. a frase nº V, *Consumatum est*), sem relação aparente com algum *CF*. Sem que haja propriamente um estilo fabordão, não deixa de o evocar com a utilização de uma escrita em que duas vozes são frequentemente emparceiradas em terceiras paralelas. Cadências preferencialmente de II-I, embora algumas vezes de V-I. Acordes finais preferencialmente de 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e apenas duas vezes em 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>.

Frases polifónicas: seis, sendo duas do Cronista e quatro de Cristo.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 24.

**Ref. Bibl.:** Joaquim 1944, p. 79<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> Cf. Nota 403.

## 9.3.4.2 – Ditos de Cristo de Jo

E - MARTINS, Francisco (Évora 1625?- Elvas 1680).

*Ditos de Christo* [de Jo] a 3.

PM 50, II, pp. 167-171 (transcrição moderna do Ms da Biblioteca Pública de Elvas, séc. XVII 2d)

As frases polifónicas, dez das quais pertencem a falas de Cristo, apresentam uma escrita geralmente contrapontística ao estilo do motete.

Ao contrário das composições congêneres do mesmo compositor, no Proémio há evidência do *CF* tradicional português repartido entre as vozes do T e do A. As linhas melódicas apresentam-se com a independência característica do contraponto. Outros elementos de análise, cf. *supra* nas composições congêneres do mesmo compositor.

Frases polifónicas: onze, das quais só a primeira pertence ao Texto.

**Transc.:** cf. Alegria 1991, II, pp. 167-171.

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.1.2), para Mt.

F - [Cristo, D. Pedro de (? – Coimbra 1618)]

[Ditos de Cristo de Jo a 3, ATB, versão B]

P-Cug MM 53, ff. 125v-127; descrição documental, cf. *supra*, 8.3.1.

«*feria sexta in parasceve*»

Composição integrada numa miscelânea sacra, com obras de vários compositores, copiada nos finais do século XVI. Notação arredondada da época, escrita de tipo facistol, claves de Dó3, Dó4 e Fá3.

Sem indicação de autoria, esta deduziu-se facilmente por análise estilística e comparação com os Versos de Mc e Lc e sobretudo com o Proémio dos Versos de Jo (ff. 121v-124) do mesmo MM: tratamento semelhante do *CF* tradicional português, tendência contrapontística para alternar motivos de uma voz singular contra motivos em *biccinium*, musicalização semelhante de expressões como *Passio, secundum, In illo tempore* (1<sup>o</sup> frase), etc.

São apenas quatro frases musicais: o Proémio e três ditos de Cristo. A hipótese de uma eventual falta das restantes frases ou Versos está fora de causa, uma vez

que o verso do f. 127 está ocupado por um vilancico *Oi se manda apregonar*, não havendo indícios de compensação em outros fólios.. A sua dependência do modelo monódico português, bem como a sua escrita definem-se da mesma maneira que as composições congêneres antes citadas do mesmo compositor (cf. *supra*). Continua a preferência por uma escrita marcadamente contrapontística e imitativa com apontamentos de barroquismo em repetições de palavras e expressões.

O uso da semitonía é aqui ignorado, podendo, no entanto, assumir-se a técnica da *musica ficta*, mas vale-se da modulação do Mib tal como aparece já nas versões monódicas do tempo.

As cláusulas finais são algumas vezes em acorde perfeito e outras em consonância de quinta, procedendo umas vezes por IV-I e outras por II-I. As cláusulas intermédias concluem geralmente em sobreposição de quinta e oitava, em movimentos de VII-I e VI-I.

Frases polifónicas: quatro, das quais apenas a primeira pertence ao papel do Cronista.

**Transc.:** *Vd. ANEXO B, 25.*

**Ref. Bibl.:** cf. *supra* (9.3.2.1) para Mc.

Quadro n.º 65 - Sinopse dos Versos de Jo

JO	AUTOR	VOZES	CF	ESTILO
A	ANÓNIMO	ATB	Trad. português	Contraponto
B	ANÓNIMO	ATB	Trad. português	Contraponto
C	[CRISTO, D. Pedro de]	ATB	Trad. português	Contraponto
D	[CRISTO, D. Pedro de]	ATB	Trad. português	Contraponto
E	MARTINS, Francisco	ATB	Indefinido	Contraponto
F	MORAGO, E. Lopes	ATB	Indefinido	Contraponto

## 9.4 – Bradados da Paixão

286

### 9.4.1 – Bradados integrais

Quadro n.º 66 – Sinopse dos Bradados integrais

AUTOR	FONTE
MT	
A [CARREIRA, António]	P-Pm MM 40, ff. 316v-325
B [CRISTO, D. Pedro de]	P-Ln LC 59, ff. 34v-42v
MC	
A [CARREIRA, António]	P-Lf IPSPO, pp. 157-164
LC	
A [CARREIRA, António]	P-Lf IPSPO, pp. 193-202
JO	
A [CARREIRA, António]	P-Pm MM 40, ff. 325v-332
B CRISTO, D. Pedro de	P-Cug MM 53, ff. 110v-115

#### 9.4.1.1 – Bradados Integrais de Mt

Quadro n.º 67 – Frases dos Bradados de Mt

MT	A	B
Frases musicais: SS - colectivas, S – singulares		
1 SS. <i>Non in die festo, [ne forte tumultus fieret in populo]</i>	*	*
2 SS. <i>Ut quid perditio haec? Potuit enim unguentum istud venundari multo et dari pauperibus.</i>	*	*
3 S. <i>Quid vultis mihi dari et ego eum vobis tradam?</i>	*	*
4 SS. <i>Ubi vis paremus tibi comedere Pascha?</i>	*	*
5 SS. <i>Nunquid ego sum, Domine?</i>	*	*
6 S. <i>Nunquid ego sum, Rabbi?</i>	*	*
7 S. <i>Etsi omnes scandalisati fuerint in te ego nunquam scandalisabor.</i>	*	*
8 S. <i>Etiam si oportuerit me mori tecum non te negabo.</i>	*	*
9 S. <i>Quemcunque osculatus fuero, ipse est: tenete eum.</i>	*	*
10 S. <i>Ave, Rabbi.</i>	*	*
11 SS. <i>Hic dixit: Possum destruere templum Dei et in triduum reaedificare illud.</i>	*	*
12 S. <i>Nibil respondis ad ea quae isti adversum te testificantur?</i>	*	*

13	S. <i>Adjuro te per Deum vivum ut dicas si tu es Christus Filius Dei.</i>	*	*
13	S. <i>Blasphemavit: quid adhuc egemus testibus? ecce nunc audistis blasphemiam: quid vobis videtur?</i>	*	*
14	SS. <i>Reus est mortis.</i>	*	*
15	SS. <i>Prophetiza nobis, Christe, quis est qui te percussit?</i>	*	*
16	S. <i>Et tu cum Jesu Galilaeo eras.</i>	*	*
17	S. <i>Nescio quid dicis.</i>	*	*
18	S. <i>Et hic erat cum Jesu Nazareno.</i>	*	*
19	SS. <i>Vere et tu ex illis es: nam et loquela tua manifestum te facit.</i>	*	*
20	S. <i>Peccavi tradens sanguinem justum.</i>	*	*
21	SS. <i>Quid ad nos? Tu videris.</i>	*	*
22	SS. <i>Non licet eos mittere in carbonam: quia pretium sanguinis est.</i>	*	*
23	S. <i>Tu es Rex Judeorum?</i>	*	*
24	S. <i>Non audis quanta adversum te dicunt testimonia?</i>	*	*
25	S. <i>Quem vultis dimittam vobis: Barabbam an Jesum qui dicitur Christus?</i>	*	*
26	S. <i>Nihil tibi et justo illi: multa enim passa sum hodie per visum propter eum.</i>	*	*
27	S. <i>Quem vultis vobis de duobus dimitti?</i>	*	*
29	SS. <i>Barabbam.</i>	*	*
30	S. <i>Quid igitur faciam de Jesu, qui dicitur Christus?</i>	*	*
31	SS. <i>Crucifigatur.</i>	*	*
32	S. <i>Quid enim mali fecit?</i>	*	*
33	SS. <i>Crucifigatur.</i>	*	*
34	S. <i>Innocens ego sum a sanguine justis hujus: vos videritis.</i>	*	*
35	SS. <i>Sanguis ejus super nos et super filios nostros.</i>	*	*
36	SS. <i>Ave, Rex Judeorum</i>	*	*
37	SS. <i>Vab, qui destruis templum Dei et in triduo illud reaedificas: salva temetipsum. Si Filius Dei es, descende de cruce.</i>	*	*
38	SS. <i>Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere: Si Rex Israel est descendat de cruce et credimus ei. Confidit in Deo, liberet nunc si vult eum; dixit enim: Quia Filius Dei sum.</i>	*	*
39	SS. <i>Eliam vocat iste.</i>	*	*
40	SS. <i>Sine videamus an veniat Elias liberans eum.</i>	*	*
41	SS. <i>Vere Filius Dei erat iste.</i>	*	*
Número total de frases		41	41

A - [CARREIRA, António (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)]

[Bradados de Mt a 4 e 5 v, SATB, SSATB, SAATB]

P-Pm MM 40, ff. 316v-325

Descrição documental, cf. *supra*, 8.9.1.

Cópia do século XVI 2d, notação mensural da época (transição de quadrada para redonda), claves de Dó1, Dó3, Dó3 e Fá3.

Dedução da autoria pela comparação com as Turbas de Mt (P-Pm MM 40, ff. 332v-337, com a indicação de «Carreiro»): frases comuns como – *Non in die festo, Hic dixit, Reus est mortis, Crucifigatur...* – são genericamente iguais e o estilo é o mesmo. Esta identidade é confirmada pelas primeiras frases das Turbas (*ibid.* ff. 337v-340, com a mesma indicação de «Carreiro») e Bradados de Jo (*ibid.* ff. 325v-326), *Jesum Nazarenum*: a primeira frase dos Bradados de Jo é uma contrafactura musical da primeira frase dos Bradados de Mt do mesmo MM 40. Compare-se, a este respeito, as duas frases de *Jesum Nazarenum* e o seu parentesco com as duas versões de *Non in die festo* acima referidas.

A comum autoria de ambas as composições – Turbas e Bradados – aparece também na possível complementaridade de ambas, uma vez que as Turbas omitem algumas frases convencionais – *Ut quid perditio haec, Ubi vis paremus tibi e Nunquid ego sum, Domine* – que são tratadas normalmente pela versão dos Bradados.

As frases polifónicas são geralmente a 4 vv., mas aparecem duas frases a 5: *Sanguis eius super nos* (SSATB) e *Vere Filius Dei erat iste* (SAATB). Também aqui aparece uma correspondência com as Turbas da mesma autoria, uma vez que as frases são tratadas a 5 vv., embora com música e distribuição diferentes: SATTB e SATBB.

Os Bradados de Carreira constam de 41 frases correspondentes ao que acima foi definido como esta espécie de música de Paixão, *i.e.* todas as frases dos personagens singulares ou colectivos cantadas na corda vocal aguda. Por outras palavras, a espécie Bradados da Paixão compreende todas as frases das Turbas (personagens colectivas) às quais se acrescentam outras que lhe são próprias (personagens singulares) justificando a rotulação de “integrals”.

Neste caso é notória a dependência do *CF* tradicional português, e certamente na versão de Diogo Fernandes Formoso, pela mesma razão já apontada (*Vd. infra* Turbas

de Mt – Pm MM 40, 9. 4. 2. 1), o que leva a uma datação mais aproximada da sua composição: antes de 1575. A apresentação do *CF* aparece no T, sempre com alguma liberdade, mas a sua dependência do modelo monofónico verifica-se nas cláusulas mediante e final, constituindo um forma recitativa muito próxima da fórmula salmódica.

O estilo polifónico é geralmente o típico do fabordão. Mais interesse contrapontístico verifica-se nas frases a 5 vv.

As cláusulas finais adoptam o esquema IV-V-I, mas frequentemente outros esquemas mais arcaicos e mais dependentes do recitativo em fabordão: I-V-I, V-IV-I, VII-I, etc.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 26.

**Conc.:** P-Pm MM 40 ff. 332v-337 (*partim*); Lf IPSPO, pp. 55-62 (*partim*); Lf FSVL (*partim*); Cug MM 47 (*partim*).

**Ref. Bibl.:** Cabral 1982, pp. 28-34; Vasconcellos 1870, I, pp. 37-38; Vieira 1900, I, pp. 224-225; Mazza 1944/45, p. 15; Doderer 1989, p. 14; Nery 1984, pp. 58-59; Nery 1992, pp. 405-430.<sup>397</sup>

**B - [CRISTO, D. Pedro de (? – Coimbra 1618)]**

[Bradados de Mt a 4, SATB]

Sem título nem cabeçalho.

P-Ln LC 59, ff. 34v-42v.

Descrição documental: cf. *supra*, 8. 7. 1.

Cópia da época, descuidada e com correcções. Autoria deduzida por análise estilística a partir das Turbas de Mt, P-Cug MM 18.

Notação mensural redonda, irregular, escrita na forma dos livros de facistol. Claves: Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4.

As frases musicais apresentam dois sinais convencionais: uma cruz (+) nas frases dos personagens colectivos (Turbas) e uma cruz com um S (S.+) nas frases dos personagens singulares.

---

<sup>397</sup> Nenhum destes autores alude à música de Paixão de António Carreira, excepto Doderer 1989 (l.c.) e Nery 1992, pp. 416, 423.

Utilização do *CF* da tradição monódica portuguesa, de uma forma livre e geralmente no tenor.

290

Escrita polifónica ao estilo de fabordão, intencionalmente declamatória. Cláusulas de II-I, IV-I, V-I e IV-V-I, geralmente sobre tríades e com a fundamental como baixo.

**Transc.:** *Vd. ANEXO B, 27.*

**Ref. Bibl.:** Cardoso 1996.

#### 9.4.1.2 – Bradados Integrais de Mc

Quadro n.º 68 – Frases dos Bradados integrais de Mc

MC	A
Frases musicais: SS - colectivas, S - singulares	
1 SS. <i>Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo.</i>	*
2 SS. <i>Ut quid perditio ista unguenti facta est? Poterat enim unguentum istud, uenundari plus quam trecentis denariis, et dari pauperibus.</i>	*
3 SS. <i>Quo uis eamus, et paremus tibi, ut manduces pascha?</i>	*
4 S. (Petrus) <i>Et si omnes scandalizati fuerint, sed non ego</i>	*
5 S. (Petrus) <i>Et si oportuerit me simul commori tibi, non te negabo</i>	*
6 SS. <i>Quoniam nos audiuimus eum dicentem: ego dissolvam templum hoc manufactum, et post triduum aliud non manufactum aedificabo.</i>	*
7 SS. <i>Prophetiza.</i>	*
8 S. (Petrus) <i>Neque scio, neque novi quid dicas.</i>	*
9 SS. <i>Vere ex illis es: nam et galilaeus es.</i>	*
10 SS. <i>Crucifige eum.</i>	*
11 SS. <i>Crucifige eum.</i>	*
12 SS. <i>Ave Rex Iudeorum</i>	*
13 SS. <i>Vah, qui destruis templum Dei, et in tribus diebus reedificas: saluum fac temetipsum descendens de cruce.</i>	*
15 SS. <i>Alios saluos fecit, se ipsum non potest saluum facere. Christus rex israel descendat nunc de cruce, ut uideamus, et credamus.</i>	*
16 SS. <i>Ecce Eliam vocat.</i>	*
17 SS. <i>Vere hic homo filius Dei erat.</i>	*
Número total de frases	16



A - [Carreira, António (Lisboa c.1530-Lisboa 1594?)]

[Bradados de Mc a 4 e 6 v, SATB, SSAATB]

Lf IPSP0-1 H-2, pp. 157-164

Descrição documental, cf. *supra*, 8.7.2.

Copista diferente (posterior?): notação arredondada Claves: Dó1, Dó2, Dó3 e Fá3. A autoria de António Carreira deduz-se pelo facto de *o incipit* ser igual a composições atribuídas, como é o caso das Turbas de Mt do mesmo manuscrito e das versões correspondentes de P-Pm 40.

São as frases normais das Turbas mais as três falas de Pedro, o que não deixa de ser um caso singular (compostas para uso da Igreja de S. Pedro de Óbidos?).

Frases musicais a 4, SATB, excepto *Vere Filius Dei erat iste* a 6, SSAATB. Baseado no *CF* tradicional português, geralmente no T, de uma forma livre. Estilo declamatório, misto de fabordão e contraponto. Cláusulas finais IV-V-I e IV-I. Especial ênfase na frase final, a 6 vv, com escrita contrapontística.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 28.

#### 9.4.1.3 – Bradados Integrais de Lc

Quadro n.º 69 – Frases dos Bradados integrais de Lc

LC	A
Frases musicais: SS - colectivas, S - singulares	
1 SS. <i>Ubi vis paremus</i>	*
2 S. (Petrus) <i>Domine, tecum paratus sum et in carcerem et in mortem ire.</i>	*
3 SS. <i>Nihil</i>	*
4 SS. <i>Domine ecce gladii duo hic.</i>	*
5 SS. <i>Domine si percutimus eum gladio.</i>	*
6 S. (Petrus) <i>Mulier, non novi illum.</i>	*
7 S. (Petrus) <i>O homo, non sum.</i>	*
8 S. (Petrus) <i>Homo, nescio quid dicis.</i>	*
9 SS. <i>Prophetiza quis est qui te percussit.</i>	*
10 SS. <i>Si tu es Christus dic nobis</i>	*
11 SS. <i>Tu ergo es filius Dei?</i>	*
12 SS. <i>Quid adhuc desideramus testimonium; ipsi enim audivimus de ore eius.</i>	*
13 SS. <i>Hunc invenimus subvertentem gentem nostram: et prohibentem tributa dari Caesari; et dicentem se Christum regem esse.</i>	*
14 SS. <i>Commovit populum docens per universam Judeam, incipiens a Galilaea usque huc</i>	*

LC	A
Frases musicais: SS - colectivas, S - singulares	
15 SS. <i>Tolle hunc et dimitte nobis Barabbam</i>	*
16 SS. <i>Crucifige eum</i>	*
17 SS. <i>Alios salvos fecit: se salvum faciat, si hic est Christus Dei electus</i>	*
18 SS. <i>Si tu es rex Judeorum: salvum te fac</i>	*
19 S. ( <i>Latro</i> ) <i>Domine, memento mei cum veneris in regnum tuum.</i>	*
20 SS. <i>Vere hic homo iustus erat</i>	*
Número total de frases	20

A - [Carreira, António (Lisboa c.1530-Lisboa 1594?)]

[BRADADOS DE Lc a 4, SATB]

Lf IPSP0- 1 H-2, pp. 193-202

Descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 2.

Copista inicial do livro com notação mensural quadrada. Claves: Dó1, Dó2, Dó3, Fá3 e também Dó1, Dó3, Dó4 e Fá3. Além das frases polifónicas acima inventariadas o Ms aponta também duas frases monódicas, correspondentes às tradicionais frases da *ancilla*: *Et hic cum illo erat*, na voz do Soprano, e *Vere et hic cum illo erat: nam et galilaeus est*, na voz do Tenor. Estas são exemplo evidente da utilização do *CF* tradicional português.

Tudo frases a 4 vv, SATB, à excepção das frases da *ancilla*.

São as frases normais das Turbas mais as quatro falas de Pedro, o que, tratando-se de um Ms originário da igreja de S. Pedro de Óbidos, não deixa de ser significativo, e ainda a fala do bom ladrão: *Domine, memento mei dum veneris in regnum tuum*. Estilo misto de fabordão e contraponto.

Cláusulas finais com o B em IV-V-I e IV-I.

Transc.: *Vd.* ANEXO B, 29.

## 9.4.1.4 – Bradados Integrais de Jo

Quadro n.º 70 – Frases dos Bradados integrais de Jo

JO		A	B
Frases musicais: SS - colectivas, S - singulares, C - frase do Texto			
1	SS. <i>Jesum Nazarenum.</i>	*	*
2	SS. <i>Jesum Nazarenum.</i>	*	*
3	S. <i>Nunquid et tu ex discipulis es hominis istius?</i>	*	*
4	S. <i>Non sum.</i>	*	*
5	S. <i>Sic respondis pontifici?</i>	*	*
6	S. <i>Nunquid et tu ex discipulis ejus es?</i>	*	*
7	S. <i>Non sum.</i>	*	*
8	S. <i>Nonne ego te vidi in borto cum illo?</i>	*	*
9	S. <i>Quam accusationem affertis adversus hominem hunc?</i>	*	*
10	SS. <i>Si non esset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum.</i>	*	*
11	S. <i>Accipite eum vos et secundum legem vestram judicate eum.</i>	*	*
12	SS. <i>Nobis non licet interficere quemquam.</i>	*	*
13	S. <i>Tu es Rex Judeorum?</i>	*	*
14	S. <i>Nunquid ego judaeus sum? Gens tua et pontifices tradiderunt te mihi: quid fecisti?</i>	*	*
15	S. <i>Ergo rex es tu?</i>	*	*
16	S. <i>Quid est veritas?</i>	*	*
17	S. <i>Ego nullam invenio in eo causam. Est autem consuetudo vobis, ut unum dimittam vobis in Pascha: vultius ergo dimittam vobis Regem Judeorum?</i>	*	*
18	SS. <i>Non hunc, sed Barabbam.</i>	*	*
19	SS. <i>Ave, Rex Judeorum.</i>	*	*
20	S. <i>Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis quia nullam invenio in eo causam.</i>	*	*
21	S. <i>Ecce homo.</i>	*	*
22	SS. <i>Crucifige, crucifige eum.</i>	*	*
23	S. <i>Accipite eum vos, et crucifigite: ego enim non invenio in eo causam.</i>	*	*
24	SS. <i>Nos legem habemus et secundum legem debet mori, quia Filium Dei se fecit.</i>	*	*
25	S. <i>Unde es tu?</i>	*	*
26	S. <i>Mibi non loqueris? Nescis quia potestatem habeo crucifigere te, et potestatem habeo dimittere te?</i>	*	*
27	SS. <i>Si hunc dimittis non es amicus Caesaris. Omnis enim qui se regem facit contradicit Caesarem.</i>	*	*
28	S. <i>Ecce rex vester.</i>	*	*
29	SS. <i>Tolle, tolle crucifige eum.</i>	*	*
30	S. <i>Regem vestrum crucifigam?</i>	*	*
31	SS. <i>Non habemus regem nisi Caesarem.</i>	*	*
32	SS. <i>Noli scribere, Rex Judeorum, sed quia ipse dixit: Rex sum Judeorum.</i>	*	*
33	S. <i>Quod scripsi, scripsi.</i>	*	*
34	SS. <i>Non scindamus eam, sed sortiamur de illa cujus sit.</i>	*	*
35	C. <i>Tradidit spiritum</i>		*
Número total de frases		33	34

A - [CARREIRA, António (Lisboa c1530 – Lisboa 1594?)]

[Bradados de Jo a 4 e 5 v, SATB, SSATB, SAATB]

P-Pm MM 40, ff. 325v-332.

Descrição documental, cf. *supra*, 8. 9. 1.

Cópia do século XVI 2d, notação mensural da época (transição de quadrada para redonda), claves de Dó1, Dó3, Dó3 e Fá3.

Dedução da autoria pela comparação com as Turbas homónimas de Carreiro (id MM 40, ff. 337v-340): frases comuns como – *Jesum Nazarenum, Si non esset hic malefactor, Nos legem habemus...* – são genericamente iguais e o estilo geral é o mesmo. O facto desta diversidade de tratamento musical para as mesmas frases de duas composições do mesmo autor parece corresponder ao sentido da variedade próprio dos polifonistas, como se pode ver, aliás, na diferente versão musical das duas primeiras frases, que são iguais, das correspondentes Turbas: *Jesum Nazarenum*. Compare-se, a este respeito, as duas frases de *Jesum Nazarenum* e o seu parentesco com as duas versões de *Non in die festo* acima referidas.

As frases polifónicas são geralmente a 4 vv., mas aparece pelo menos uma frase a 5: *Crucifige eum* (SSATB).

Os Bradados de Carreira constam de 33 frases (as Turbas contêm apenas 14) correspondentes rigorosamente ao que acima foi definido como espécie típica desta música de Paixão, *i.e.* todas as frases dos personagens singulares ou colectivos cantadas na corda vocal aguda. Por outras palavras, a espécie Bradados da Paixão compreende todas as frases das Turbas (personagens colectivas) às quais acrescenta outras que lhe são próprias (personagens singulares).

Neste caso é notória a dependência do *CF* tradicional português, e certamente na versão de Diogo Fernandes Formoso, pela mesma razão já apontada (*Vd. infra* Turbas de Mt – Pm MM 40, 9. 4. 2. 1), o que leva a uma datação mais aproximada da sua composição: antes de 1575. A apresentação do *CF* aparece no T, sempre com alguma liberdade, mas a sua dependência do modelo monofónico verifica-se nas cláusulas mediante e final, constituindo uma forma recitativa muito próxima da fórmula salmódica.

O estilo polifónico é geralmente o típico do fabordão. Mais interesse contrapontístico verifica-se na frase a 5 vozes.

As cláusulas finais adoptam o esquema IV-V-I, mas frequentemente outros esquemas mais arcaicos e mais dependentes do recitativo em fabordão: I-V-I, V-IV-I, VII-I, etc.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 30.

**Conc.:** Pm MM 40, ff. 337v-340 (*partim*); Lf IPSPO-1 H-2, pp. 65-70 (*partim*); Lf FSVL 1P/H6, ff. 73v-78 (*partim*).

**Ref. Bibl.:** *Vd. supra*, em Mt, 9.4.1.1.

**B – Cristo, D. Pedro de** (? – Coimbra 1618).

[Bradados de Jo, c/ *tradidit spiritum*, a 4 e 5 vv. SATB/SSATB]

P-Cug MM 53, ff. 110v-115

«*feria 6. in parasceve*».

Descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

Parte de um livro de polifonia, escrita tipo facistol. Folha 10 pautas de 5 linhas a preto. Claves de Dó1, Dó2, Dó3 e Fá3. Notação mensural branca arredondada finais do século XVI.

São 34 frases com os ditos dos personagens colectivos e singulares, à excepção de Cristo, aos quais se junta a frase do Evangelista: *tradidit spiritum*. Escritas a 4, SATB, com excepção da frase *Noli scribere* a 5. SSATB, sobre o *CF* tradicional português, verificado livremente no Tenor Cláusulas com predomínio da sequência do B IV-V-I, embora também II-I e outras. Ambiguidade na definição da semitonia.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 31.

**Ref. Bibl.:** Pinho 1981, pp. 176-184; Rees 1995, pp. 283-295.

Quadro n.º 71 – Sinopse dos Bradados integrais

296

AUTOR	VOZES	CF	ESTILO
MT			
A [CARREIRA, António]	SATB e SSATB/ SAATB	Tradicional português	Contraponto e Fabordão
B [CRISTO, D.Pedro de]	SATB	Tradicional português	Fabordão
MC			
A [CARREIRA, A.?	SATB e SSAATB	Tradicional português	Contraponto e Fabordão
LC			
A [CARREIRA, A.?	SATB	Tradicional português	Contraponto e Fabordão
JO			
A [CARREIRA, António]	SATB e SSATB/ SAATB	Tradicional português	Contraponto e Fabordão
B CRISTO, D. Pedro de	SATB e SSATB	Tradicional português	Contraponto e Fabordão

#### 9.4.2 – Turbas da Paixão

##### 9.4.2.1 – Turbas de Mt

Quadro n.º 72 – Frases das Turbas de Mt segundo as fontes<sup>398</sup>

Turbas de MT	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
<i>0. Passio Domini...</i>								*							
<i>1. Non in die festo</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>2. Ut quid perditio haec...</i>		*	*	*			*	*	*		*	*		*	*
<i>3. Ubi vis paremus...</i>		*	*	*	*	*	*	*	*		*			*	*
<i>4. Nunquid ego sum...</i>							*								
<i>5. Hic dixit...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>6. Reus est mortis</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>7. Prophetiza nobis...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>8. Vere et tu ex illis es...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>9. Quid ad nos?...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>10. Non licet eos mittere...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>11. Barabbam.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>12. Crucifigatur.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>13. Crucifigatur.</i>	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*
<i>14. Sanguis eius</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

<sup>398</sup> Frases completas, cf. *supra* 9.4.1.1.

Turbas de MT	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
15. <i>Ave Rex Judeorum.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
16. <i>Vah qui destruis...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
17. <i>Alios salvos fecit...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
18. <i>Eliam vocatiste</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
19. <i>Sine videamus...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
20. <i>Vere Filius Dei erat iste.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Número total de frases	17	19	19	19	18	19	19	20	19	17	19	19	17+	18	18

+ Com duas frases monofônicas para a *Ancilla*. ++ Frase com duas versões polifônicas

#### A - ANÓNIMO (séc. XVII)

[Turbas de Mt a 4...]

P-Lar MM s.c. ff. 79-81; descrição documental, cf. *supra*, 8.7.3.

Cópia do século XVII 1d, em papel, tipo facistol, notação da época, claves de Dó1, Dó3, Dó3 e Fá3.

Contém 17 frases musicais com as Turbas de Mt. Sem Proêmio e a 4 vv, tem o *CF* tradicional português no Tenor, tendo seguido o passionário de F. Formoso (cf. a cadência de *Non in die festo*). Estilo declamatório sobre a base de fabordão. Cadências: V-I; VI-V-I [sic].

Modo: VI. *Tritus plagal*.

Transc.: *Vd.* ANEXO B, 32.

Ref. Bibl.: Cardoso 1993, pp. 43-52.

#### B - ANÓNIMO (séc. XVII)

[Turbas de Mt a 4, SATB]

*Dominica in palmis – Passio secundum Matbaeum*

P-Lo G5 E-28, ff. 8v-16; descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 4.

Cópia do século XVII m, em papel, 295x425 mm, 10 pautas duplamente inden-tadas, claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4.

Contém 19 frases convencionais de Mt, sem Proêmio, a 4 vv, *CF* tradicional português, segundo no máximo Manuel Cardoso (*Non in die festo* à maneira dele e já não à maneira arcaica de Formoso). Estilo declamatório, tipo fabordão.

Cláusulas III-IV-I (Metrum), IV-V-I (Finalis).

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 33.

298

**C - ANÓNIMO** (séc. XVI ex)

[Turbas de Mt a 4 e 5, SATB, SSATB].

P-Cug MM 26, ff. 26v-33v (34v-41v); descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

Cópia do séc. XVI 2d e XVII 1d, faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, com peças várias para a Quaresma (ff. 1-12) e Semana Santa (ff. 12v-63). Notação mensural da época, com algumas correções originais e diferenciada. Claves de Dó1, Dó2, Dó3 e de Fá3. Falta um fólio (34-34v) com a música das vv. AB das últimas frases.

Consta de 19 frases musicais, sem Proémio, a 4 vv. Sem *CF* definido. Estilo declamado, fabordão ornado. Cláusulas: IV-V-I. Especial interesse contrapontístico nas frases 11 e 13, *Crucifigatur* e *Sanguis eius super nos*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 34.

**Ref.Bibl.:** Joaquim s. d., Cug. MM 26; Rees 1995, pp. 205-211.

**D - Anónimo** (séc. XVII in)

[Turbas de Mt a 4, SATB]

P-BRp Ms 1004, ff. 1v-9; descrição documental, cf. *supra*, 8. 1. 1.

*Dominica Palmarum*

Cópia do século XVII in, notação mensural da época em escrita de livro de facistol. Claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4. Algarismos (indicativos de tempos?) nas ligaduras. Algumas indicações de agógica, v.c. «Devagar».

Com as frases de Mt, contém também as Turbas das restantes Paixões: Mc 10v-17; Lc 18v-24; Jo 25v-32.

São 19 frases musicais, sem Proémio, a 4 v. Utiliza o *CF* da tradição portuguesa, embora com alguma liberdade e dentro de uma perspectiva tonal: o *metrum* é feito através da sensível, com o intuito de uma cadência intermédia bem vincada. Embora de sentido declamatório, o estilo é claramente harmónico. Na realidade a procura de uma cadência mediante não é mais do que o aprovei-



tamento da cadência à Dominante, devidamente preparada através da Sensível. Sentido modulante acentuado, com um plano harmónico: FÁ-DÓ-dó-Mib-DÓ-SOL7-DÓ-FÁ, na 2ª frase *Ut quid perditio haec*. Cadências: V-I e II-V-I. Relevo especial nas duas frases *Crucifigatur*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 35.

**E - [AVILEZ, Manuel Leitão de (Portalegre ? – Granada 1630)]**

[Turbas de Mt a 4 e 5 v, SATB, SSATB]

E-GRcr Ms 1, ff. 55v-59.

Faz parte de um livro de facistol, Ms. nº 1, da Capela Real de Granada, onde Avilez foi activo como Mestre de Capela. Notação mensural redonda do princípio do século XVII. Claves: Sol2, Dó2, Dó3, Fá3.

São 18 frases polifónicas, quase todas a 4vv, excepto as seguintes a 5 vv: *Reus est mortis*; *Crucifigatur* (2º); *Vere Filius Dei*. Não se vê um CF determinado, sendo, pois, uma composição livre e original. Nota-se, todavia, o cuidado de iniciar as frases sobre a nota ou o acorde de Lá, o que deve ter em vista um modelo de cantochão utilizado em Espanha, e nomeadamente em Granada, ao tempo em que esta composição se compôs. O estilo de escrita é declamatório, em que as palavras são bem salientadas pelo discurso musical; no entanto, o compositor desenvolve uma técnica contrapontística evidente em várias frases, sobretudo naquelas que estão escritas a 5 vozes. Cadências de IV-V-I nas partes finais, mas também simplesmente V-I e VII-I. A semitonia é utilizada normalmente.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 36.

**Ref. Bibl.:** Nery 1984, p. 49; López-Calo 1993, I, p. 23.

**F - BRITO, Estêvão de (Serpa ? – Málaga 1641)**

[Turbas de Mt a 4, SATB]

PM 30, II, pp. 49-54, correspondente ao Ms IX da Catedral de Málaga, ff. 29v-36.

*In Dominica Palmarum Passio a 4.*

Com as referências apenas do impresso moderno, sabemos que as claves originais eram de Dó1, Dó2, Dó4 e Fá4.

De resto são as 19 frases convencionais das Turbas de Mt, às quais se junta uma frase inesperada sobre as palavras de Cristo na cruz: *Deus meus ut quid dereliquisti me?* Se esta se apresenta em contraponto, porventura sobre um *CF* tradicional, as restantes frases estão escritas sobre o *CF* tradicional do canto das lições de Matinas, normalmente no T, embora também no S. O estilo musical utilizado é basicamente o do tipo fabordão. Embora dependente do sabor modal do *CF*, afirma-se já o sentido da tonalidade com a conversão da semitonia em direcção das sensíveis tonais. As cláusulas são algo variadas: aparecem com frequência as arcaicas de II-I, e também as de V-I, IV-I e IV-V-I. O sentido de expressividade é mais notório, obviamente, na frase em contraponto *Deus meus...*

**Transc.:** *Vd.* PM, 30, II, pp. 49-54.

**Ref. Bibl.:** Querol Gavaldà 1976, p. XII; Nery 1984, p. 52; Doderer 1989, p. 13.

**G - CARREIRA, António** (Lisboa c.1530 – Lisboa 1594?)

[Turbas de Mt a 4 e 5, SATB, SATTB, SATBB]

P-Lf FSVL 1P/H-6, ff. 14v-21; descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 2.

*Dominica in palmis*

Do *Livro do canto dorgao da Quaresma* de S. Vicente de Fora, cópia do século XVI ex., em pergaminho, página com 10 pautas com indentação correspondente a 2 vozes. Notação mensural da época, bem desenhada, claves de Dó2, Dó3, Dó3 e F44.

No original, anotação de «I Antonius C.». A atribuição deste nome a António Carreira, o Velho, e não Fr. António Carreira fez-se por identificação estilística com P-Pm MM 40, onde consta o nome de Carreiro e onde se conclui ser esta composição anterior a 1575, dificilmente compatível com a idade do Frade Eremita de Santo Agostinho.

Contém 19 frases musicais a 4 e 5 vozes, *CF* tradicional português no Tenor. Estilo declamatório/fabordão na maior parte das frases; polifónico/contrapontístico nas frases nº 10, *Barabbam*, nº 11, *Crucifigatur*, nº 13, *Sanguis eius...*, e nº 19, *Vere filius Dei...* Cláusulas: IV-I e IV-V-I.

Modo VI. *Tritus plagal.*

Frases especiais: as referidas como escritas em contraponto, especialmente as

duas últimas, a 5 vv, por esse mesmo facto: *Sanguis eius super nos...* (nº 13) e *Vere filius Dei...* (nº 19).

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 37.

**Conc.:** P-Cug MM 47, ff. 13v-19;

P-Lf FSVL 1P/H-6 (partim: ff. 32v-33);

P-Lf IPSP0-1 H-2, pp. 55-62;

P-Pm MM 40, ff. 316v-325 (*partim*) + ff. 332v-337

**Ref. Bibl.:** Cabral 1982, pp. 28-34; Nery 1992, p. 416ss.

**H - [CARREIRA, António (Lisboa c.1530 – Lisboa 1594?)]**

[Turbas de Mt a 4, SATB]

P-Cug MM 47, ff. 13v-19; descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

«*Dominica Palmarum*»

Composição inserida num Livro de Quaresma e Semana Santa, livro de polifonia tipo facistol, copiado em meados do século XVII e proveniente do Convento de S. Francisco de Santarém. Notação mensural da época, mas em escrita personalizada e amadora. Além das Paixões de Mt (de autoria reconhecida por cotejo estilístico com Lf FSVL), Mc, Lc e Jo, contém missas, motetes, responsórios e salmos, sendo declarada a autoria de Fr. Guilherme de São Diogo.

Às frases das Turbas, o compositor/copista juntou a polifonia do Proémio aberto (para todas as Paixões) de Pm MM 40, ff. 215v-316, o que vem identificar também a autoria deste.

É inteiramente igual a Mt de Lf FSVL, excepto na redução a 4 das frases que este apresenta a 5 vozes: Cug MM 47 apresenta vestígios de uma quinta voz rasurada, mas é importante salientar que a redução a 4 não é uma simples eliminação de uma das vozes, mas sim uma elaboração diferente, resultado de mão profissional,<sup>399</sup> a partir das restantes versões, consequentemente anteriores. Fica assim

---

<sup>399</sup> Veja-se a frase a 4 vv. *Sanguis eius super nos*, ff. 16v-17 do MM 47, onde o *CF* é inicialmente apresentado na voz do contralto sendo concluído na voz do tenor, como substituição da versão a 5 de Lf FSVL, onde o *CF* é inteiramente apresentado na voz do primeiro tenor.

explicada a atribuição de autoria, uma vez que Lf FSVL é comprovadamente de António Carreira, o Velho (cf. *supra*).

Contém 19 frases, inclusive o Proémio. Elementos de análise musical, vd *supra* em Lf FSVL 1P/H-6, ff. 14v-21.

**Transc.:** Vd. ANEXO B, 38

**Conc.:** P-Lf FSVL 1P/H-6, ff. 14v-21 + ff. 32v-33;

P-Lf IPSP0-1 H-2, pp. 7-8 + pp. 55-62;

P-Pm MM 40, ff. 315v-316 + 316v-325 (*partim*) + ff. 332v-337;

P-Pm MM 76-79, p. 118 (apenas o Proémio).

I - [CARREIRA, António (Lisboa c.1530 – Lisboa 1594?)]

[Turbas de Mt a 4 e 5, SATB, SSATB, SAATB]

P-Lf IPSP0-1 H-2, pp. 55-62; descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 2.

*Passio Domini in Dominica Palmarum*

Cópia do século XVI ex. ou XVII 1d., parte de um livro de polifonia e canto-chão, obra de vários copistas e épocas sucessivas até ao século XVIII. Notação do século XVI ex., claves de Dó1, Dó3, Dó3 e Fá3. Atribuição de autoria por análise estilística e por concordância.

Contém 19 frases musicais a 4 e 5 vv. incompletas: falta uma folha com as partes de A e B (recto) das seguintes frases: *Prophetiza, Vere tu ex illis es, Quid ad nos, Non licet, Barabbam, Crucifigatur, Crucifigatur* e as partes de ST (verso) de *Sanguis eius* e *Ave rex Judeorum*. Frases a 5: *Sanguis eius* (SSATB), *Vere filius Dei* (SAATB).

Utiliza o *CF* tradicional português, servindo-se, ao menos em parte, da versão monofónica de Fernandes Formoso (*Non in die festo*). Muito importante a sua primeira frase numa perspectiva de crítica interna. Efectivamente a primeira secção desta frase, correspondente ao texto *Non in die festo*, é igual à frase completa dos Bradados de Mt (P-Pm MM 40, ff. 316v-317) e praticamente igual à frase correspondente das Turbas de Mt (*ibid.* ff. 332v-333, esta com a indicação de «Carreiro»), com a particularidade de o *CF* utilizado ser ainda o mesmo de Fernandes Formoso na sua forma conclusiva sobre aquelas palavras. Afirma-se aqui, implicitamente, a

utilização de uma versão musical mais antiga (anterior a 1575) à qual se justapôs simplesmente, talvez por exigência da Contra-Reforma e da edição de Manuel Cardoso, o complemento musical para a segunda secção desta primeira frase das Turbas de Mt. Ante isto, parece verosímil datar esta composição pelos anos imediatamente seguintes a 1575, num momento em que o compositor, deparando-se com a necessidade de alterar o seu texto musical, adoptou na íntegra a parte já existente, em vez de criar, para o mesmo texto, uma música completamente nova, como fará com as espécies, igualmente suas, de Lf FSVL ff. 14v-21 e de Cug MM 47 ff. 13v-14. Este espécime ocupa, assim, um lugar intermédio na datação de vários manuscritos com espécies ligeiramente diferenciadas mas todas atribuídas ao mesmo A. Carreira, o Velho.

Estilo declamatório, tipo fabordão. Cadências IV-V-I.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 39.

**Conc.:** P-Cug MM 47, ff. 13v-19;

Pm MM 40, ff. 315v-316 + ff. 316v-325 (*partim*) + 332v-333;

Lf FSVL 14v-21 + 32v-33.

**J - CARREIRA, António** (Lisboa c.1530 – Lisboa 1594?)

[Turbas de Mt a 4 e 5 v, SATB, SATTB; SATBB]

*Dominica in ramis palmarum.*

P-Pm MM 40, ff. 332v-337; descrição documental, cf. *supra*, 8.9.1.

De um volume tipo facistol copiado nos finais do século XVI e princípios do XVII, em papel, página com dez pautas.

Notação mensural branca quadrada e arredondada, dos séculos XVI e XVII, claves de Dó<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>3</sup> e Fá<sup>4</sup>.

As Turbas de Mt são atribuídas a «Carreiro». Este dado identifica também os Bradados da mesma Paixão (Pm MM 40, ff. 316v-317), uma vez que a primeira frase musical de *Non in die festo* é muito semelhante, o mesmo sucedendo nas frases *Reus est mortis* e *Crucifigatur*. Da mesma forma, em ambas as versões – Turbas e Bradados –, aparece a escrita a 5 vozes em *Sanguis eius super nos* e *Vere Filius Dei erat iste*, com a curiosidade de uma interessante distribuição dos

naipes: a primeira frase citada está escrita para SATTB, nas Turbas, e SSATB, nos Bradados; por sua vez a segunda frase tem SATBB nas Turbas e SAATB nos Bradados. O que significa que, em qualquer das versões, o naipe em *divisi* é sempre diferente: o autor quis variar formalmente o que era essencialmente igual.

É importante ainda a relação de dependência entre as Turbas de Mt nos MMs de FSVL e Pm. A autoria declarada do autor em Pm MM 40, ff. 332v-337, embora apenas com o nome de «Carreiro», não deixa dúvidas de se tratar do mesmo «Antonius Carreira» constante em FSVL: as frases musicais são as mesmas, embora só a partir da 4ª frase. É certo que na primeira frase, *Non in die festo* [sic],<sup>400</sup> chama a atenção a utilização de texto litúrgico diferente:

A discrepância na utilização de um texto sagrado por parte de um mesmo compositor só pode depender de uma causa exterior, que podia ser, por exemplo, uma tradição ou um rito diferente. Mas há um dado que pode explicar esta duplicidade: os passionários impressos vigentes no tempo do compositor. Com efeito o *Passionarium* de Fernandes Formoso (1543) apresenta a versão *Non in die festo*,<sup>401</sup> como frase completa (seguindo, aliás, uma tradição literária vinda de longe<sup>402</sup>). Por sua vez, o *Passionarium* de Manuel Cardoso (1575), que pretendeu corrigir aquele dentro do espírito novo do Concílio de Trento,<sup>403</sup> dá a frase completa, mais conforme com o sentido real do texto evangélico: *Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo*.<sup>404</sup> Sendo aquelas duas versões polifónicas atribuídas explicita e implicitamente ao mesmo compositor, a explicação para a

<sup>400</sup> A adopção deste fraseado na perícopa litúrgica da Paixão remonta à Idade Média e parece ter-se corrigido na reforma do Missal ordenada pelo Concílio de Trento. A colocação de um ponto final, ou pelo menos, a separação de significantes nesta frase suficientemente homogênea só se pode explicar por um erro pontual, seguidamente imitado pelos copistas de gerações sucessivas.

<sup>401</sup> Não no dia da festa.

<sup>402</sup> Cf. *infra*, 10.2. A mesma tradição de atribuir ao S apenas *Non in die festo*, deixando o resto da frase para o C, encontra-se também nos seguintes livros litúrgicos: Missale 1522, f. 63v, Missale 1545, f. 56, Missale 1564, f. 58v, para Mt, f. 62, para Mc. O caso especial do Missal Bracharense 1498, apresenta em Mt, f. 51v, a versão lógica, i.e., S - *Non in die festo ne forte tumultus fieret in populo*, mas em Mc, f. 55v, a versão tradicional errada: S - *Non in die festo*. C - *Ne forte tumultus fieret in populo*. A prova da correcção operada pelo espírito de Trento aparece na primeira edição do Missal tridentino: Missale 1570, f. 77, para Mt, e f. 81, para Mc, com a versão nova: S - *Non in die festo ne forte tumultus fieret in populo*.

<sup>403</sup> Veja-se o texto do Concílio de Lisboa, segundo o qual o Pe. Manuel Cardoso é incumbido de escrever um novo passionário (*Passionarium*... f. [2v]).

<sup>404</sup> Não no dia da festa para que o povo não se amotine.

discrepância só pode estar no facto de ter composto a primeira antes de 1575 e a segunda versão, depois desta data. Ora António Carreira foi cantor da capela de D. João III e Mestre de Capela de D. Sebastião, *i.e.*, foi activo como compositor no período de vigência do *Passionarium* de Formoso: ao compor as Turbas para a Paixão de S. Mateus, naturalmente baseado na versão monofónica corrente e oficial na Capela Real, era aquele texto que ele devia utilizar. Consequentemente, após a publicação de um novo livro de Paixões, em 1575, da autoria de Manuel Cardoso, e com a intenção expressa de assumir o espírito da Contra-Reforma, e onde concretamente aquela frase foi emendada, era sobre ele que o mesmo compositor deveria escrever de futuro, emendando ou compondo de acordo com a nova rubrica textual. A ser assim, ficaria explicada a diferente versão polifónica do mesmo compositor e ficaria também identificado, rigorosamente, o autor destas composições: ele seria António Carreira, o Velho, também conhecido por «Carreiro», o primeiro dos três Carreiras até hoje conhecidos e ainda envolvidos em problemas de identificação.<sup>405</sup>

Esta composição consta de 17 frases musicais, a 4 e 5 vozes, *CF* tradicional português no Tenor. Estilo declamatório/fabordão e também polifónico. Cláusulas: IV-I e IV-V-I. Modo *Tritus*. Frases especiais: as de 5 vv, por esse mesmo facto, *i.e.*, *Sanguis eius super nos* (SATTB) e *Vere filius Dei* (SATBB).

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, doc. 40.

**Conc.:** Cug MM 47, ff. 13v-19 (este com o Proémio de Pm MM 40, ff. 315v-316, id Pm MM 76-79, p. 118, id Lf IPSP0);

Lf IPSP0-1 H-2, pp. 55-62;

Lf FSVL 1P/H6, ff. 14v-21;

Pm MM 40, ff. 316v-325 (*partim*).

**Ref. Bibl.:** Cabral 1982, pp. 28-34

---

<sup>405</sup> Cf. Nery 1992, pp. 405-430.

**K - CRISTO, D. Pedro de** (? – Coimbra 1618)

[Turbas de Mt a 4, SATB]

P-Cug MM 18, ff. 30v-34; descrição documental, cf. *supra*, 8.3.1.

«*Dominica in ramis palmarum. Dono Petro*»

Autógrafo (?) do século XVII in. Faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, «Livro de diuersa musica do Pe. Dom Pedro Conego Regular de S. Augustino». com notação mensural da época – claves de Dó1, Dó2, Dó3 e Fá3 – e com uma escrita personalizada, informal, de Santa Cruz de Coimbra, em que também existem missas, salmos, motetes, hinos, e as Turbas de Mc.

Consta de 19 frases, sem Proémio, a 4 vv.

Utiliza o *CF* tradicional português – versão M. Cardoso ou posterior – embora de uma forma ornamentada como era normal na técnica do fabordão ornado, cujo estilo declamatório se segue nesta composição. As cadências são normalmente de III-IV-I para cláusula mediante e IV-V-I para a final.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 41.

**Ref. Bibl.:** Rees 1995, pp. 195-200.

**L - MARTINS, Francisco** (Évora 1625?- Elvas 1680)

[Turbas de Mt a 4 e 5 v., SATB e SSATB]

PM 50, II, pp. 45-57 (correspondente ao Livro da Quaresma... 1655 da Biblioteca de Elvas, ff. 19-22).

Consta de 19 frases polifónicas baseadas no *CF* tradicional português. Este aparece muito claro no Tenor ou no Soprano, na sua totalidade ou com alternância de membros da frase em questão. A escrita processa-se geralmente dentro de um estilo de fabordão, embora com trechos desenvolvidos em contraponto, como no caso das últimas frases. Ambiguidade no uso da semitonía: o que significa ainda uma ligação com o modalismo antigo, mas um interesse crescente pelo sentido tonal. Nas cadências afirma-se sobretudo o esquema de IV-V-I, mas também VI-V-I e I-V-I. Relevo especial para as frases em textura de 5 v.: *Sanguis eius* (nº 12) e *Vere Filius Dei* (nº 18).

**Transc.:** *Vd.* PM, 50, II, pp. 45-57



**Ref. Bibl.:** Mazza 1944, pp. 72-76; Alegria 1984, pp. 101-105; Doderer 1989, p. 20; Alegria 1991, I, pp. 12-13.

**M - MELGÁS, Diogo Dias** (Cuba 1638 – Évora 1700)

[Turbas de Mt a 4, SATB]

PM 32, pp. 56-65 (Do Códice Manuscrito nº 9 – *Livro da Semana Santa* – da Sé de Évora com notação da época e claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4).

São 17 frases polifónicas e duas a solo correspondentes às da *Ancilla*. Escritas em estilo contrapontístico, frequentemente imitativo, baseia-se no *CF* tradicional português, exposto com liberdade, mas claramente perceptível nas frases monofónicas da *ancilla*. A repetição de palavras e o seu contraponto, por vezes em *biccinium* acusam nestas frases uma dimensão dramática, v.c. na frase *Prophetiza*, as palavras *quis est* sucessivamente expostas; da mesma maneira a triple repetição homofónica de *Vab* na frase começada da mesma maneira. Linguagem claramente tonal com cadências bem definidas nesse sentido e utilização de acordes a condizer como o acorde de 7ª da dominante nas cadências finais e até acordes de 7ª maior e menor no discurso musical.

**Transc.:** *Vd.* PM, 32, pp. 56-65

**Ref. Bibl.:** Alegria 1973, p. 16; Alegria 1978, p. XXIV; Nery 1984, pp. 166-168; Doderer 1989, p. 21.

**N - MORAGO, Estêvão Lopes** (Vallecas c.1575 – Viseu p.1630)

[Turbas de Mt a 4, SATB]

P-Va L. 3º, ff. 74v-79; descrição documental, cf. *supra*, 8. 11. 1.

Faz parte do «Livro de coresma» do Arquivo Distrital de Viseu. Em notação mensural da época, com claves de Dó1, Dó3, Dó4 e de Fá3, são 18 frases polifónicas compostas sobre o *CF* da tradição monofónica portuguesa. Este *CF* aparece sistematicamente no Tenor de quase todas as frases de uma forma do tipo salmódico com o *metrum* e o *punctus versus*, com a particularidade de esse esquema se repetir nas frases mais longas. O estilo musical é o do tipo fabordão, embora muito sóbrio. A semitonia é considerada em ordem à definição de cadências.

IV-V-I sistematicamente para a final e quase sempre IV-I para a mediante. Frase mais interessante, por expressiva, é a última *Vere Filius Dei*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 42.

**Ref. Bibl.:** Joaquim 1940, p. 4; Joaquim 1944, p. 75; Doderer 1989, p. 22

**O - REBELO, João Lourenço** (Caminha 1610 – Lisboa 1661)

[Turbas de MT a 3, 4 e 6 v, SAT, SATB, SSATTB]

PM 42, IV, Apêndice pp. 4-18 (Correspondente a P-VV L 4, ff. 38v-43)

Consta de 18 frases polifônicas, baseadas no modelo monofônico tradicional português. Este é bem claro no Tenor da primeira frase, a lembrar porventura a versão de Fernandes Formoso pelo tratamento do primeiro membro da frase, mas aparece também, embora mais livre e disperso, em outras frases. O estilo musical apresenta-se diversificado, desde o fabordão da primeira frase até ao contraponto mais complexo de várias outras frases, sobressaindo a textura adensada de 6 v. de *Sanguis eius* (n.º 12) e rarefeita de 3 v. de *Sine videamus* (n.º 17). Afirmação de sentido harmónico no domínio da modulação e das cadências, estas quase sempre IV-V-I, embora também I-V-I e VII-I (nas interrogações). De resto utilização de acordes de 7ª e de 5ª diminuta, embora quase sempre em situações de retardo. A semitonía é utilizada ainda com muita ambiguidade.

**Transc.:** *Vd.* PM., 42, IV, Apêndice pp. 4-18

**Ref. Bibl.:** Joaquim 1953, p. 110; Alegria 1982; Nery 1984, pp. 197-200; Alegria 1989, p. 14.

Quadro n.º 73 - Painei sinóptico das Turbas de Mt

	MT	Proé- mio	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláusu- las	Especial
A	ANÓNIMO P-Lar MM s.c.	Não	17	4	Trad. port. no Tenor	<i>Declamatório / fabordão</i>	VI-V-I	
B	ANÓNIMO P-Lo G5 E-28	Não	19	4	Trad. port. no Tenor	<i>Declamatório / fabordão</i>	III-IV-I (M), IV-V-I (F).	

	MT	Proé- mio	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláusu- las	Especial
C	ANÓNIMO P-Cug MM 26	Não	19	4 e 5	Trad. port, dif, no Tenor	<i>Declamatório / fabordão</i>	IV-V-I	
D	ANÓNIMO P-BRp 1004	Não	19	4	Trad. port. no Tenor	<i>Declamatório, harmônico</i>	IV-I, V-I e II-V-I.	Frases 12 e 13: <i>Crucifi- gatur</i>
E	AVILEZ, M. L. E-GRcr	Não	18	4 e 5	livre	<i>Contraponto</i>	IV-V- I; V-I; VII-I	<i>Reus est mortis, Cruci figatur., Vere Filius Dei</i>
F	BRITO, E. PM 30	Não	20	4	Tradicio- nal	<i>fabordão / contraponto</i>	II-I; IV- I; V-I; IV-V-I	<i>Deus meus</i>
G	CARREIRA, A. P-Lf FSVL	Não	19	4 e 5	Trad. port. no Tenor	<i>Declamató- rio/fabordão e polifônico</i>	IV-I e IV-V-I	Frases nº 11, 13 e 19
H	[CARREIRA, A.] P-Cug MM47	Sim	= Lf FSVL	4 (!)				
I	[CARREIRA, A.] P-Lf IPSPO	Não	19	4 e 5	Trad. port. no Tenor	<i>Declamatório / fabordão</i>	IV-V-I	Frases nº 13 e 19
J	CARREIRA, A. P-Pm MM 40	Não	17	4, 5	Trad. port. no Tenor	<i>Declamatório / fabordão</i>	IV-I; IV-V-I	<i>Sanguis eius e Vere Filius Dei</i>
K	CRISTO, D. P. P-Cug MM 18	Não	19	4	Trad. port. no Tenor	<i>Declamatório / fabordão</i>	III-IV-I (M); IV-V-I (F)	
L	MARTINS, F. PM 50	Não	19	4 e 5	Trad. port. no Tenor e Sopr.	<i>Contraponto</i>	IV-V-I; VI-V-I	<i>Sanguis eius, Vere Filius Dei</i>
M	Melgás, D. D. PM 32	Não	17+	4	Trad. port.	<i>Contraponto</i>	IV-V-I	<i>Vab qui destruis, Crucifige, Ave Rex...</i>
N	Morago, E. L. P-Va L. 3º	Não	18	4	Trad. port. no Tenor	<i>fabordão ornado</i>	IV-V-I	<i>Vere Filius Dei</i>

MT	Proé- mio	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláusu- las	Especial
O Rebelo, J. L. PM 42	Não	18	3, 4 e 6 v	Trad. Port. no Tenor e Soprano	<i>Fabordão e contraponto</i>	IV-V-I; I-V-I; VII-I	<i>Sanguis eius, Sine videamus</i>

## 9.4.2.2 – Turbas de Mc

Quadro n.º 74 – Frases das Turbas de Mc segundo as fontes<sup>406</sup>

Frases musicais	A	B	C	D	E	F	G	H
1. <i>Non in die festo</i>	*		*	*	*	*	*	*
2. <i>Ut quid perditio ...</i>	*		*	*	*	*	*	*
3. <i>Quo uis eamus...</i>	*	*	*	*	*	*		*
4. <i>Nunquid ego?</i>			*					
5. <i>Quoniam nos audivimus ...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*
6. <i>Prophetiza.</i>	*	*	*		*	*	*	*
7. <i>Vere ex illis es...</i>	*	*	*		*	*	*	*
8. <i>Crucifige eum.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*
9. <i>Crucifige eum.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*
10. <i>Ave Rex Judeorum</i>	*	*		*	*			*
11. <i>Vab, qui destruis templum Dei...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*
12. <i>Alios saluos fecit...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*
13. <i>Ecce Eliam vocat.</i>	*	*	*	*	*	*	*	*
14. <i>Sinite videamus ...</i>			*					
15. <i>Vere bic homo filius Dei erat.</i>			*			*		
Número total de frases	12	10	14	10	12	12	11	12

<sup>406</sup> Frases completas, Cf. *supra* 9.4.1.2.

**A - Anónimo** (séc. XVII in)

[Turbas de Mc a 4, SATB]

P-BRp Ms 1004, ff. 10v-17; descrição documental, cf. *supra*, 8.1.1.*Feria 3<sup>a</sup> maioris hebdomadae.*

Cópia do século XVII in, notação mensural da época em escrita de livro de facistol.

Com as frases de Mc, contém também as Turbas das restantes Paixões: Mt 1v-9; Lc 18v-24; Jo 25v-32.

Nas 12 frases musicais de Mc, a 4 vezes, utiliza-se como *CF* o modelo tradicional português, tal como se vira antes nas Turbas de Mt, com estilo, linguagem e cadências semelhantes. Tratamento especial, contrapontístico, da frase nº 9, *Ave Rex Judeorum*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 43.

**B - ANÓNIMO** (séc. XVI ex.).

[Turbas de Mc a 4 e 5, SATBB].

P-Cug MM 26, ff. 35 (43) -38 (47); descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

Cópia do século XVI 2d e XVII 1d, faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, com peças várias para a Quaresma (ff. 1-12) e Semana Santa (ff. 12v-63).

Notação mensural da época, diferenciada e com algumas correcções originais. Faltam dois fólhos com as frases últimas de Mt e as primeiras de Mc, que seria o ff. 34 e 35 de uma foliação original. É, pois, errada a foliação a partir do f. 35, que contém as frases 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> apenas nas partes do *Altus* e *Bassus*: esse seria o original f. 36. Especial interesse na frase *Crucifige eum* a 5 v.

Existem apenas 10 frases incompletas, sem Proémio, a 4 e 5 vv, sem um *CF* evidente, com um estilo declamativo mas frequentemente contrapontístico sobretudo no final de frases: cadências e modalidade, *Vd. supra*, Turbas de Mt, 9. 4. 2. 1.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 44.

**Ref. Bibl.:** Joaquim, s. d.; Rees 1995, pp. 205-214.

C - ANÓNIMO (séc. XVII)

[Turbas de Mc a 4, SATB]

*Feria 3<sup>a</sup>*

P-Lo G5 E-28., ff. 18v-26; descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 4.

Cópia do século XVII, em papel, 10 pautas duplamente indentadas, claves de Dó1, Dó3, Dó4 e de Fá4.

Consta de 14 frases, mais do que o habitual em composições similares, sem Proémio, com o *CF* da tradição monofónica portuguesa fielmente conservada em quase todas as frases. Estilo, linguagem e cláusulas, vd, *supra* turbas de Mt.

Tratamento especial nas frases 8 e 9 *Crucifige eum*, por sinal iguais.

**Transc.:** Vd. ANEXO B, 45.

D - [CARREIRA, António (Lisboa c.1530- Lisboa 1594?)]

[Turbas de Mc a 4, SATB]

P-Cug MM 47, ff. 19v-22; descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

«*Feria 3<sup>a</sup>*»

Composição inserida num Livro de Quaresma e Semana Santa, livro de polifonia tipo facistol, copiado em meados do século XVII, em papel com páginas de 10 pautas só uma vez indentadas, e proveniente do Convento de S. Francisco de Santarém.

Autoria deduzida por análise estilística e concordância, nomeadamente da primeira frase.

Além das Paixões de Mt e Mc (da autoria deduzida de Fr. António Carreira), Lc e Jo, este Ms contém missas, motetes, responsórios e salmos, sendo declarada a autoria de Fr. Guilherme de São Diogo.

Consta de 10 frases musicais a 4 v, com o *CF* tradicional português bastante livre no Tenor, estilo declamatório do tipo fabordão. Cadências: IV-V-I, I-V-I.

**Conc.:** *Incipit* da 1<sup>a</sup> frase parecido à frase respectiva de Lf FSVL, ff. 32v-33 (António Carreira) e Lo G5 E-28., ff. 19v-20, e muito semelhante a Cug MM 47 13v-14 (Turbas de Mt).

Ref: Bibl.: *Vd.* ANEXO B, 46

Conc.: Lf FSVL 1P/H6, ff. 32v-37; Lf IPSPO-1 H-2, pp. 157-164 (*partim*)

313

E - [CARREIRA, António (Lisboa c. 1530 – Lisboa1594?)]

[Turbas de Mc 4, SATB]

P-Lf FSVL 1P/H-6, ff. 32v-37; descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 2.

[*Feria tertia*]

Do *Livro de canto dorgao da Quaresma*, cópia do século XVI ex, em pergaminho, com 10 pautas por página duplamente indentadas.

Autoria deduzida por comparação estilística com as Turbas de Mt (*Vd. supra*, 9.4.2.1): primeira frase musical, inteiramente igual; segunda frase, com texto ligeiramente diferente e o mesmo estilo musical, como se pode verificar:

Quadro n.º 75 - Analogia de espécimes em P-Lf FSVL 1P/H-6

Mt A. Carreira ff. 14v-21 (ANEXO B, 37)		Mc [A. Carreira] ff. 32v-37 (ANEXO B, 47)	
texto	música	texto	música
1. <i>Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo</i>	cc. 1-7 Igual a Mc	<i>Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo</i>	cc. 1-7 Igual a Mt
2. [A] <i>Ut quid perditio haec?</i>	[a] cc. 8-10: CF, <i>metrum</i> ; Fá-Dó; alargamento cadencial em <i>haec</i> .	[A] <i>Ut quid perditio ista unguenti facta est?</i>	[a] cc. 9-14 CF, <i>metrum</i> ; Fá-Dó; alargamento cadencial em <i>facta est</i> .
[B] <i>Potuit enim unguentum istud venundari multo</i>	[a'] cc. 11-16: CF, <i>metrum</i> ; Fá-Fá; tratamento dactílico de <i>potuit enim unguentum istud</i> .	[B] <i>Poterat enim unguentum istud venundari plusquam trecentis denariis</i>	[a'] cc. 14-21; CF, <i>metrum</i> ; Fá-Dó tratamento dactílico de <i>poterat enim unguentum istud</i> .
[C] <i>et dari pauperibus.</i>	[b] cc. 16-19: CF, <i>punct.versus</i> ; Dó-Fá; ênfase métrica em <i>et dari</i> ; ênfase melismática na cláusula de <i>pauperibus</i> .	[C] <i>et dari pauperibus.</i>	[b] cc. 22-25; CF, p. <i>versus</i> ; Dó-Fá; Id. ênfase métrica em <i>et dari</i> ; Id. ênfase melismática na cláusula de <i>pauperibus</i> , contraponto substancialmente igual.

Uma outra frase comum a Mt e Mc, *Ave Rex Judeorum*, apresenta escrita musical idêntica. Outras frases, ligeiramente diferentes no seu texto, como *Vab qui destruis...* e *Alios salvos fecit...*, são-no também na escrita musical; mantendo, pois, uma escrita igual ou ligeiramente diferente, permitem a atribuição global desta composição a um mesmo autor, neste caso a António Carreira, tal como consta na composição de Mt.

Notação mensural da época, muito bem desenhada, claves de Dó2, Dó3, Dó3 e Fá4.

Contém 12 frases musicais. Sem Proémio, a 4 vozes, a primeira das quais é exactamente igual à das Turbas de Mt do mesmo Ms, ff. 14v-15. *CF* tradicional português no Tenor. Estilo declamatório/fabordão, com apontamentos contrapontísticos em várias cláusulas. Cláusulas: IV-I e IV-V-I. Modo *Tritus*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 47.

**Conc.:** FSVL 1P/H-6, ff. 14v-21 (*partim*); Cug MM 47, ff. 19v-22; Cug MM 47, ff. 13v-19 (*partim*); Lf Lf IPSP0-1 H-2, pp. 55-62 (*partim*); Pm MM 40 fol. 332v-337(*partim*).

**Ref. Bibl.:** como em Mt (9.4.2.1, G).

**F - Cristo, D. Pedro de** (? – Coimbra 1618)

[Turbas de Mc, SATB]

P-Cug MM 18, ff. 34v-38; descrição documental, cf. *supra*, 8.3.1.

*feria tertia* «*Domni Petri. Can. S. +*»

Autógrafo (?) do século XVII in. Faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, «Livro de diuersa musica do Pe. Dom Pedro Conego Regular de S. Augustino», com notação mensural da época e com características de Santa Cruz de Coimbra, em que também existem missas, salmos, motetes, hinos e as Turbas de Mc.

São 11 frases, sem Proémio a 4 v. Utilização de *CF*, estilo, linguagem e cadências semelhantes ao verificado nas Turbas de Mt (vd *supra*). Tratamento especial da frase nº 15 (11 desta composição), *Vere hic homo filius Dei erat*, em que o texto é repetido por três vezes.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 48

**Ref. Bibl.:** Rees 1995, pp. 195-200.



G - MELGÁS, Diogo Dias (Cuba 1638 – Évora 1700)

[Turbas de Mc a 4, SATB]

PM 32, pp. 66-73 (Do Códice Manuscrito nº 9 – *Livro da Semana Santa* – da Sé de Évora com notação da época e claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4).

São 11 frases polifónicas e uma a solo da *Ancilla*. Escritas em linguagem contrapontística – tipo motete clássico com secções homófonas, imitativas e em *biccinium* –, baseia-se no *CF* tradicional português, exposto com liberdade, mas claramente perceptível na frase monofónica da *ancilla*. Expressividade frequente através de cromatismo e harmonias ousadas e também algum dramatismo no tratamento de algumas frases, tais como *Crucifige*. A triple repetição acórdica de *Vab* na frase começada da mesma maneira é um exemplo desse dramatismo. Linguagem claramente tonal com cadências bem definidas nesse sentido e utilização de acordes a condizer como o acorde de 7ª da dominante nas cadências finais e até acordes de 7ª maior e menor no discurso musical.

**Transc.:** Vd PM 32, pp. 66-73

**Ref. Bibl.:** Alegria 1973, p. 16; Alegria 1978, p. XXIV; Nery 1984, pp. 166-168; Doderer 1989, p. 21

H - [REBELO, João Lourenço (Caminha 1610- Lisboa 1661) (?)]

[Turbas de Mc a 4 v, SATB]

P-VV L 4, ff. 38v-43; descrição documental, cf. *supra*, 8. 10.1.

*Feria tertia maioris hebdomade*

Faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, cópia do século XVII 1d, em pergaminho, com número variável de pautas por página, indentadas por cada frase musical da Paixão. Notação mensural da época, escrita caligráfica, bem conservada, com claves de Dó1, Dó3, Dó4 e de Fá3.

Atribuição de autoria, por comparação estilística com as Turbas de Mt do mesmo MM.

São 12 frases musicais – menos do que o habitual, possivelmente por mutilação e corte de folhas – sempre a 4 v., com o *CF* tradicional português algo disperso, mas geralmente perceptível no tenor. Estilo declamatório do tipo fabordão.

Cadências mais frequentes: II-I; IV-I; I-V-I, chamando a atenção a frequência de acordes finais de frase apenas com duas notas.

316

Transc.: Vd ANEXO B, 49.

Ref. Bibl.: Joaquim 1953, p. 111; Alegria 1989, p. 15.

Quadro n.º 76 - Pannel sinóptico das Turbas de Mc

MC	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláus.	Especial
A ANÓNIMO BRp 1004	12	4	trad. port. no tenor	Declamatório/ harmónico	V-I, II- V-I	<i>Frase 9, Ave Rex judeorum</i>
B ANÓNIMO Cug 26	10 inopl	4 e 5		Declamatório/ contrapontístico	IV-V-I	<i>Crucifige eum</i>
C ANÓNIMO Lo s.c.	14	4	trad. port. no tenor	Declamatório/ fabordão	III-IV-I (M); IV- V-I (F)	<i>Crucifige eum</i>
D [CARREIRA, A.] Cug 47	10	4	trad. port. no tenor	Declamatório/ fabordão ornado	IV-V-I; I-V-I	
E [CARREIRA, A.] If FSVL	12	4	trad. port. no tenor	Declamatório/ fabordão	IV-I; IV- V-I	
F CRISTO, D. Pedro de Cug 18	12	4	trad. port. no tenor	Declamatório/ fabordão	III-IV-I (M); IV- V-I (F)	<i>Vere hic homo</i>
G MELGAZ, D.D. PM 32	11	4	trad. port.	Contrapontístico- motético	IV-V-I	<i>Crucifige,</i>
H REBELO, J.L. VVp L 4	12	4	trad. port. disperso	Declamatório / fabordão ornado	II-I; IV- I; I-V-I	

9.4.2.3 – Turbas de Lc

Quadro n.º 77 - Frases das Turbas de LC segundo as fontes<sup>407</sup>

Frases musicais	A	B	C	D	E	F	G
1 <i>Ubi vis paremus</i>	*	*	*	*	*	*	*
2 <i>Nibil</i>		*	*	*	*		
3 <i>Domine ecce gladii duo hic.</i>	*	*	*	*	*	*	*
4 <i>Domine si percutimus eum gladio.</i>	*	*	*	*	*	*	*
5 <i>Prophetiza quis est qui te percussit.</i>	*	*	*	*	*	*	*
6 <i>Si tu es Christus dic nobis</i>	*	*	*	*	*	*	*
7 <i>Tu ergo es filius Dei?</i>	*	*	*	*	*	*	*
8 <i>Quid adhuc desideramus testimonium...</i>	*	*	*	*	*	*	*
9 <i>Hunc invenimus subvertentem gentem...</i>	*	*	*	*	*		*
10 <i>Commovit populum ...</i>	*	*	*	*	*		*
11 <i>Tolle hunc et dimitte nobis Barabbam</i>	*	*	*	*	*		*
12 <i>Crucifige eum</i>	*	*	*	*	*		*
13 <i>Alios salvos fecit...</i>	*	*	*	*	*		*
14 <i>Si tu es rex Judeorum: salvum te fac</i>	*	*	*	*	*		*
15 <i>Vere hic homo iustus erat</i>			*				
Número total de frases	13	14	15	14	14	7	10

A - ANÓNIMO (séc. XVII in)

[Turbas de Lc a 4, SATB]

P-BRp Ms 1004, ff. 18v-24; descrição documental, cf. *supra*, 8. 1. 1.

*Feria 4<sup>a</sup> maioris hebdomadae.*

Cópia do século XVII in, notação mensural da época em escrita de livro de facistol.

Com as frases de Lc, contém também as Turbas das restantes Paixões: Mt ff. 1v-9; Mc ff. 10v-17; Jo ff. 25v-32.

Consta de 13 frases musicais, a 4 vozes, baseadas no *CF* da tradição musical portuguesa no Tenor. O seu estilo é geralmente declamatório, mas já com interessante pendor harmónico, a verificar na procura das sensíveis e mesmo da modulação. Cadências variadas: V-I, V7-I, II-IV-I. Tendência visível para a definição tonal de Fá.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 50.

<sup>407</sup> Frases completas, Cf. *supra* 9.4.1.3.

**B - ANÓNIMO** (séc. XVI ex.)

[Turbas de Lc a 4, SATB].

P-Cug MM 26, ff. 38v (47v) – 43 (52); descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

Cópia dos séculos XVI 2d e XVII 1d, faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, com peças várias para a Quaresma (ff. 1-12) e Semana Santa (ff. 12v-63). Notação mensural da época, com algumas correcções originais e diferenciada.

Consta de 14 frases musicais a 4 v, dentro de um estilo declamatório contrapon-tístico, sem um modelo melódico unificador. Pratica cláusulas do tipo IV-I e IV-V-I e adopta uma definição modal/tonal dependente do *Tritus* e do tom de FÁ.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 51.

**Ref. Bibl.:** Joaquim, s. d.; Rees 1995, pp. 205-211.

**C - ANÓNIMO** (séc. XVII)

[Turbas de Lc a 4, SATB]

*Feria 4<sup>a</sup>...*

P-Lo G5 E-28, ff. 27v-31; descrição documental, cf. *supra*, 8.7.4.

Cópia do século XVII, em papel, dez pautas por página, duplamente inden-tada, claves de Dó1, Dó3, Dó4 e de Fá4.

Consta de 15 frases musicais a 4, que utilizam um *CF* de tradição portuguesa geralmente na voz do tenor. Segue um estilo declamatório do tipo fabordão, com cláusulas de V-I e IV-V-I.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 52.

**D - [CARREIRA, António** (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)]

[Turbas de Lc a 4, SATB]

P-Cug MM 47, ff. 22v-25; descrição documental, cf. *supra*, 8. 3. 1.

*Feria 4<sup>a</sup>*

Composição inserida num Livro de Quaresma e Semana Santa, livro de polifonia tipo facistol, copiado em meados do século XVII, e proveniente do Convento de S. Francisco de Santarém. Além das Paixões de Mt, Mc, Lc e Jo, contém missas, motetes, responsórios e salmos, sendo declarada a autoria de Fr. Guilherme de São Diogo.

Consta de 14 frases musicais a 4 v. baseadas num *CF* tradicional português no Tenor. Adopta um estilo declamatório do tipo fabordão utilizando cláusulas V-IV-I, IV-V-I e I-V-I.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 53

**Conc.:** Lf FSVL 1P/H6, ff. 37v-40; Lf IPSPO-1 H-2, pp. 193-202 (*partim*).

**E - [CARREIRA, António (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)]**

[Turbas de Lc 4, SATB]

P-Lf FSVL 1P/H-6, ff. 37v-40; descrição documental, cf. *supra*, 8. 7. 2.

[*Feria quarta maioris hebdomadae*]

Do *Livro de canto dorgao da Qvaresma*, de S. Vicente de Fora, cópia do século XVI ex., em pergaminho, com página de 10 pautas duplamente indentadas. Notação mensural da época, perfeita, claves de Dó2, Dó3, Dó3 e clave de Fá4.

Contém 14 frases musicais. Sem Proémio, a 4 vozes, *CF* tradicional português no Tenor. Estilo declamatório/fabordão, com apontamentos contrapontísticos nas cláusulas e de um modo especial em toda a frase *Tolle hunc*. Cláusulas: IV-I e IV-V-I.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 54

**Conc.:** Cug MM 47, ff. 22v-25; Lf IPSPO-1 H-2, pp. 193-202 (*partim*).

**F - HERRERA, Cristóbal (fl séc. XVI m)**

[Turbas de Lc incl., a 4?, ?A?B]

P-VV L 4, f. 45; descrição documental, cf. *supra*, 8. 10. 1.

Inserida no Livro de polifonia, nº 4, tipo facistol, cópia do século XVII 1d, em pergaminho, com número variável de pautas por página, indentadas por cada frase musical da Paixão. Notação mensural da época, aqui apenas com clave de Dó na 3ª e de Fá na 3ª linha. Folha mutilada e restaurada de modo a mostrar trechos incompletos das frases do *Altus* e do *Bassus*: só resta inteiro *o incipit* da primeira frase do *Altus*.

Impossibilidade de qualificar a composição. inclusivamente de colocar a hipótese de que o Mestre de Capela Cristóbal Herrera<sup>408</sup> fosse também o autor das Turbas anónimas deste manuscrito.

<sup>408</sup> Cf. Alegria 1983, pp. 155-156.

Ref. Bibl.: Joaquim 1953, pp. 111-112; Alegria 1989, p. 15.

320

G - MELGÁS, Diogo Dias (Cuba 1638 – Évora 1700)

[Turbas de Lc a 4, SATB]

PM 32, pp.73-79 (Do Códice Manuscrito nº 9 – *Livro da Semana Santa* – da Sé de Évora com notação da época e claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4).

São dez frases polifónicas e uma a solo da *Ancilla: Et bic cum illo erat*. Escritas em linguagem contrapontística – tipo motete clássico com secções homófonas, imitativas e em *biccinium* –, baseia-se no CF tradicional português, exposto com liberdade, mas claramente perceptível na frase monofónica da *ancilla*. Expressividade frequente através de cromatismo e intervalos ousados e também algum dramatismo no tratamento de algumas frases, tais como *Tolle, tolle e Crucifige*. Linguagem claramente tonal com cadências bem definidas – IV-I, II-V-I... – e utilização de harmonias novas para a época, como o acorde de 7ª da dominante nas cadências finais e até acordes de 7ª maior e menor no discurso musical. Especial interesse expressivo na frase *Alios salvos fecit*.

Transc.: *Vd.* PM 32, pp. 73-79

Ref. Bibl.: Alegria 1973, p. 16; Alegria 1978, p. XXIV; Nery 1984, pp. 166-168; Doderer 1989, p. 21.

Quadro n.º 78 - Painei sinóptico das Turbas de LC

	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláusul Especial
A ANÓNIMO Brp 1004	13	4	trad. port. no tenor	declamatório / harmónico	V-I; V7- I; II, V-I
B ANÓNIMO Cug 26	14	4		declamatório	IV-I; IV- V-I
C ANÓNIMO Lo s.c.	15	4	trad. port. no tenor	declam. /fabor- dão	V-I; IV- V-I
D [CARREIRA, A.] Cug 47	14	4	trad. port. no tenor	declamatório / Fabordão	V-IV-I; IV-V-I; I-V-I

	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláusul	Especial
E	[CARREIRA, A.] Lf FSVL	14	4	trad. port. no tenor	declamatório / contrapontístico	IV-I; IV- V-I <i>Tolle hunc</i>
F	HERRERA, C. VVp L 4	frag- mento	4?			
G	MELGAZ, D. D. PM 32	10	4	trad. port., disperso	contrapontís- tico, motético	IV-I, II- V-I <i>Tolle, Cru- cifige, Alios salvos fecit</i>

## 9.4.2.4 – Turbas de Jo

Quadro n.º 79 - Turbas de Jo segundo as fontes<sup>409</sup>

Frases musicais	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
1. <i>Jesum Nazarenum</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
2. <i>Jesum Nazarenum</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
3. <i>Nunquid et tu ...</i>	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
4. <i>Si non esset hic...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
5. <i>Nobis non licet...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
6. <i>Non hunc...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
7. <i>Ave Rex Judeorum</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
8. <i>Crucifige eum</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
9. <i>Nos legem habemus ..</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
10. <i>Si hunc dimittis ...</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
11. <i>Tolle, tolle ...</i>	*	*	*	?	*	*	*	*	*	*	*	*
12. <i>Non habemus regem nisi Caesarem.</i>	*	*	*	?	*	*	*	*	*	*	*	*
13. <i>Noli scribere ....</i>	*	*	*	?	*	*	*	*	*	*	*	*
14. <i>Non scindamus ...</i>	*	*	*	?	*	*	*	*	*	*	*	*
Número total de frases	14	13	14	?	14	14	14	14	14	14	14	14

<sup>409</sup> Frases completas, Cf. *supra* 9.4.1.4.

**A - ANÓNIMO** (séc. XVII in)

[Turbas de Jo a 4, SATB]

P-BRp Ms 1004, ff. 25v-32; descrição documental, cf. 8. 1. 1.

*Feria sexta in parasceve.*

Cópia do século XVII in, notação mensural da época em escrita de livro de facistol.

Com as frases de Jo, contém também as Turbas das restantes Paixões: Mt ff. 1v-9; Mc ff. 10v-17; Lc ff. 18v-24.

As 14 frases das Turbas de Jo seguem o estilo e adoptam a linguagem das composições congêneres do Ms em causa, *Vd. supra*.**Transc.:** *Vd. ANEXO B, 55.***B - ANÓNIMO** (séc. XVII)

[Turbas de Jo a 4, SATB]

P-Lar MM s.c., ff. 83-85; descrição documental, cf. 8. 7. 3.

Cópia de 1646, notação da época, descuidada, como todo o códice, claves de Dó1, Dó3, Dó3 e Fá3. Utilização do *CF* do modelo monofónico português, no Tenor e no Soprano. Estilo fabordão, com cadências desenvolvidas. Cláusulas frequente de V-I e IV-V-I.

Contém 13 frases da Paixão de Jo.

Muito semelhante a Lf IPSPO.

**Transc.:** *Vd. ANEXO B, 56.***Ref. Bibl.:** Cardoso 1993, pp. 43-52.**C - ANÓNIMO** (séc. XVII)

[Turbas de Jo a 4, SATB]

*Feria sexta in Parasceve*

P-Lo G5 E-28, ff. 33v-37; descrição documental, cf. 8. 7. 4.

Cópia do século XVII, em papel, dez pautas por página, duplamente indentada, claves de Dó1, Dó3, Dó4 e de Fá4.

Contém 14 frases de Jo com estilo e cadências semelhantes às Turbas de Mt, Mc e Lc do mesmo Ms, *vd supra*.**Transc.:** *Vd. ANEXO B, 57.*



D - AVILEZ, Manuel Leitão de (Portalegre ? – Granada 1630)

[Turbas de Jo a 4 e 5 v, SATB, SAATB]

E-GRcr Ms 1, ff. 59v-61. Faz parte de um livro de facistol, Ms. nº 1, da Capela Real de Granada, onde Avilez foi activo como Mestre de Capela. Notação mensural redonda do princípio do século XVII. Claves. Dó1, Dó2, Dó3, Fá3.

Foi possível ler apenas dez frases polifónicas (não tendo sido possível o acesso directo ao Ms original, supõe-se que falem folhas ao mesmo), a 4 e 5 vv. Não se vê um *CF* determinado, sendo, pois, uma composição livre e original. Nota-se, todavia, o cuidado de iniciar as frases sobre a nota ou o acorde de Lá, o que deve ter em vista um modelo de cantochão utilizado em Espanha, e nomeadamente em Granada ao tempo em que esta composição se deveria ter composto. O estilo de escrita é declamatório, em que as palavras são bem salientadas pelo discurso musical; no entanto, o compositor desenvolve uma técnica contrapontística perfeita, sobretudo na que está escrita a 5 vozes: *Ave rex Judeorum*.. Cadências de IV-V-I nas partes finais, mas também simplesmente V-I e VII-I. A semitonia é muito utilizada a prenunciar o gosto pela modulação.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 58.

Ref. Bib.: Nery 1984, p. 49; López-Calo 1993, I, p. 23.

E - [CARREIRA, António (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)]

[Turbas de Jo a 4, SATB]

P-Cug MM 47, ff. 25v-28; descrição documental, cf. 8.3.1.

«*Feria 6<sup>a</sup>*»

Composição inserida num Livro de Quaresma e Semana Santa, livro de polifonia tipo facistol, copiado em meados do século XVII, e proveniente do Convento de S. Francisco de Santarém. Além das Paixões de Mt, Mc, Lc e Jo, contém missas, motetes, responsórios e salmos, sendo declarada a autoria de Fr. Guilherme de São Diogo.

As 14 frases das Turbas de Jo, seguem o mesmo estilo e linguagem das composições congêneres do mesmo Ms, *vd supra*.

Atribuição de autoria por comparação estilística, embora a última frase *Non scindamus eam* esteja aqui apenas a 4, e não a 5 vv, como nas concordâncias.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 59.

**Conc.:** Lf FSVL 1P/H6, ff. 73v-78; Lf IPSPO-1 H-2, pp. 65-70 (*partim*); Pm MM 40, ff. 337v-340 (*partim*); Pm MM 40, ff. 325v-332 (*partim*);

**F - [CARREIRA, António (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)]**

[Turbas de Jo a 4 e 5, SATB e SATBB]

P-Lf FSVL 1P/H-6, ff. 73v-78; descrição documental, cf. 8. 7. 2.

[*Feria sexta maioris hebdomadae*]

Do *Livro de canto dorgao da Qvaresma*, de S. Vicente de Fora, cópia do século XVI ex., em pergaminho, com páginas de 10 pautas duplamente indentadas. Notação mensural da época, perfeita, claves de Dó na 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> linhas e clave de Fá4.

Contém 14 frases musicais. Sem Proémio, a 4 e 5 vozes, *CF* tradicional português no Tenor. Estilo declamatório/fabordão, com apontamentos contrapontísticos nas cláusulas e de um modo especial na última frase *Non scindamus*. Cláusulas: IV-I e IV-V-I.

Atribuição de autoria por comparação estilística.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 60.

**Conc.:** Cug 47, ff. 25v-28; Lf IPSPO-1 H2, pp. 65-70 (*partim*);

Pm MM 40, ff. 337-340(*partim*); Pm MM 40, ff. 325v-332 (*partim*).

**Ref. Bibl.:** como em Mt (9.4.2.1)

**G - [CARREIRA, A. (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)]**

[Turbas de Jo a 4, SATB]

P-Lf IPSPO-1 H-2, pp. 65-70; descrição documental, cf. 8. 7. 2.

*Passio Domini in Dominica Palmarum*

Cópia do século XVI ex e XVII 1d, fazendo parte de um livro de polifonia e cantochoão.

Contém 14 frases musicais

Não tem Proémio, consta de 14 frases musicais a 4 vv. Utiliza o *CF* tradicional português, no Tenor. Estilo declamatório, tipo fabordão. Cadências IV-V-I.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 61.

**Conc.:** P-Pm MM 40, ff. 337v-340 (*partim*); P-Pm MM 40, ff. 325v-326 (*partim*); P-Lf FSVL 1P/H6, ff. 73v-78 (*partim*); P-Cug MM 47, ff. 25v-28 (*partim*).

**Ref. Bibl.:** como em Mt (9.4.2.1).

**H - CARREIRA, António** (Lisboa c. 1530 – Lisboa 1594?)

[Turbas de Jo a 4 e 5, SATB e SATBB]

P-Pm MM 40, ff. 337v-340; descrição documental, cf. 8. 9. 1.

*Feria sexta*

De um volume tipo facistol copiado nos finais do século XVI e princípios do XVII, em papel, página com 10 pautas.

Notação mensural branca quadrada e arredondada, do século XVI e XVII, claves de Dó<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>3</sup> e de Fá<sup>4</sup>.

Composição atribuída a Carreiro, muito próxima dos Bradados de Jo do mesmo MM 40.

Contém 14 frases musicais a 4 e 5 vozes, *CF* tradicional português no Tenor. Estilo declamatório do tipo fabordão e também polifónico/contrapontístico. Cláusulas: IV-I e IV-V-I. Modo *Tritus*. Frases especiais: a de 5 vv, pelo mesmo facto, *i.e.*, *Non scindamus eam* (SATBB).

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 62.

**Conc.:** Pm MM 40, ff. 325-332 (*partim*); Cug MM 47, ff. 25v-28 (*partim*); Lf FSVL 1P/H6, ff. 73v-78 (*partim*); Lf IPSPO-1 H-2, pp. 65-70 (*partim*).

**Ref. Bibl.:** Cabral 1982, pp. 28-34.

**I - MARTINS, Francisco** (Évora 1625? – Elvas 1680)

[Turbas de Jo a 4 e 5 v., SATB e SSATB]

PM 50, II, pp. 172-180 (correspondente ao *Livro da Qauresma...* 1655 da Biblioteca de Elvas, ff. 19-22).

Consta de 14 frases polifónicas baseadas no *CF* tradicional português. Este aparece muito claro no Tenor ou no Soprano, na sua totalidade ou com alternância de membros da frase em questão. A escrita processa-se geralmente dentro

de um estilo de fabordão, embora com trechos desenvolvidos em contraponto, como no caso da frase a 5 vv, *Crucifige*. Ambiguidade no uso da semitonía: o que significa ainda uma ligação com o modalismo antigo, mas um interesse crescente pelo sentido tonal. Nas cadências afirma-se sobretudo o esquema de IV-V-I, mas também VI-V-I e I-V-I.

**Transc.:** *Vd.* PM 50, II, pp. 172-180.

**Ref. Bibl.:** Mazza 1944-1945, pp. 72-76; Alegria 1984, pp. 101-105; Alegria 1991, I, pp. 12-13; Doderer 1989, p. 20.

**J - MELGÁS, Diogo Dias** (Cuba 1638- Évora 1700)

[Turbas de Jo a 4, SATB]

PM 32, pp. 80-86 (Do Códice Manuscrito nº 9 - *Livro da Semana Santa* - da Sé de Évora com notação da época e claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá4).

São 14 frases polifónicas. Escritas em estilo de motete, frequentemente imitativo, baseia-se no *CF* tradicional português, exposto com liberdade, mas perceptível no Soprano e Tenor de várias frases. A repetição de palavras e o seu contraponto, por vezes em *biccinium*, conferem dimensão dramática e expressiva a várias frases, v.c., na frase inicial *Jesum Nazarenum*, em *Tolle, tolle* e ainda em *Noli scribere*. Nesta última a expressividade é conseguida também através de passagens cromáticas. Linguagem claramente tonal com cadências bem definidas nesse sentido e utilização de acordes a condizer como o acorde de 7ª da dominante nas cadências finais e até acordes de 7ª maior e menor no discurso musical.

**Transc.:** *Vd.* PM 32, pp. 80-86.

**Ref. Bibl.:** Alegria 1973, p. 16; Alegria 1978, p. XXIV; Nery 1984, pp. 166-168; Doderer 1989, p. 21.

**K - MORAGO, Estêvão Lopes** (Vallecas c.1575 - Viseu p.1630)

[Turbas de Jo a 4, SATB]

P-Va L. 3º, ff. 74v-79; descrição documental, cf. 8. 11. 1.

Faz parte do «Liuro de Coresma» do Arquivo Distrital de Viseu. Em notação

mensural da época, com claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá3, são 14 frases polifónicas compostas sobre o *CF* da tradição monofónica portuguesa. Este *CF* aparece sistematicamente no Tenor de quase todas as frases de uma forma do tipo salmódico com o *metrum* e o *punctus versus*. O estilo musical é sempre do tipo fabordão, excepto na última frase em que assume a técnica imitativa total. A semitonia é considerada em ordem à definição de cadências: IV-V-I sistematicamente para a final e quase sempre IV-I para a mediante. Frase mais interessante, com alguma expressividade dramática, é a última: *Non scindamus eam*.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 63.

**Ref. Bibl.:** Joaquim 1940, p. 4; Joaquim 1944, p. 75; Doderer 1989, p. 22

L - [REBELO, João Lourenço (Caminha 1610- Lisboa 1661) ?]

[Turbas de Jo a 4 e 5 vv, SATB e SATTB]

P-VV L 4, ff. 59v-65; descrição documental, cf. 8. 10. 1.

[*Feria sexta in parasceve*]

Faz parte de um livro de polifonia, tipo facistol, cópia do século XVII 1d, em pergaminho, com número variável de pautas por página, indentadas por cada frase musical da Paixão. Notação mensural da época, escrita caligráfica, bem conservada, com claves de Dó1, Dó3, Dó4 e Fá3.

Atribuição de autoria, por comparação estilística com as Turbas de Mt do mesmo MM.

São as 14 frases musicais sempre a 4 v., excepto a frase *Crucifige*, a 5 v., com o *CF* tradicional português algo disperso, mas geralmente perceptível no tenor. Estilo declamatório do tipo fabordão. Cadências mais frequentes: II-I; VI-V-I; IV-V-I, chamando a atenção a frequência de acordes finais de frase apenas com duas notas.

**Transc.:** *Vd.* ANEXO B, 64.

**Ref. Bibl.:** Joaquim 1953, 113; Alegria 1989, 15

Quadro n.º 80 - Painel sinóptico das Turbas de Jo

328

	Frases	Vozes	CF	Estilo	Cláusula	Especial
A ANÓNIMO Brp 1004	14	4	Trad. port. no Tenor	declamatório, harmónico	IV-I, V-I e II-V-I.	
B ANÓNIMO Lar	13	4	trad. port. no tenor e sopr	fabordão	V-I; IV-V-I	
C ANÓNIMO Lo	14	4	Tr. port. no Tenor		III-IV-I (M), IV-V-I (F).	
D AVILEZ, M.L. E-GRcr	10 [?]	4 e 5		Contraponto	IV-V-I, V-I, VII-I	<i>Ave Rex Judeorum</i>
E CARREIRA, A. Cug 47	14	4	trad. port. no tenor	declamatório /contrapon-tístico	IV-I; IV-V-I	
F CARREIRA, A. Lf FSVL	14	4 e 5	trad. port. no tenor	declamatório /contrapon-tístico	IV-I; IV-V-I	<i>Non scindamus eam</i>
G CARREIRA, A. Lf IPSP0	14	4		declamatório /fabordão	IV-V-I	
H CARREIRA, A. Pm 40	14	4 e 5	trad. port. no tenor	declamatório /contrapon-tístico	IV-I; IV-V-I	<i>Non scindamus eam</i>
I MARTINS, F. PM 50	14	4 e 5	Trad. port. no S e T	Fabordão /contraponto		<i>Crucifige</i>
J MELGAZ, D.D. PM 32	14	4	Trad. port. difuso	Moteto		<i>Jesum Nazarenum; Tolle, tolle; Noli scribere</i>
K MORAGO, E.L. Va L 3	14	4	Trad. port. no tenor	Fabordão /contraponto	IV-I, IV-V-I	<i>Non scindamus</i>
L REBELO, J.L. VVp L 4	14	4 e 5	Trad. port. disperso	Declamatório /fabordão	II-I; VI-V-I; IV-V-I,	<i>Crucifige</i>

IV PARTE  
O CANTO CRÚZIO DA PAIXÃO

CAPÍTULO 10  
OS PASSIONÁRIOS GEMINADOS

A singularidade dos códices musicais P-Gs SL 11-2-4 e P-Cug MM 56 assenta na sua condição de passionários simultaneamente mono e polifónicos. Eles documentam em si mesmos, para além da qualidade do serviço litúrgico do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a originalidade e a variedade da prática do canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII.

As suas frases polifónicas representam a primeira atracção destes manuscritos, já pelo seu próprio valor musical, já pelo seu enquadramento documental dentro do canto litúrgico global da Paixão, mas a sua compreensão não é possível sem o conhecimento do modelo monofónico que acompanha e está na raiz daquela polifonia.

Pode parecer estranho que estes MMs contenham polifonia apenas nas Paixões de Mt e Jo, correspondentes ao Domingo de Ramos e à Sexta-Feira Santa. Mas sabe-se que as celebrações da Semana Santa não constituem um bloco ritual amorfo: as formas consagradas no campo das artes e da literatura são a prova de que alguns dias, e alguns ritos, despertavam maior interesse que os outros. Na verdade, a celebração do Domingo de Ramos e de Sexta-Feira Santa, com um cerimonial muito particular, foram sempre motivo de um cuidado especial dos artistas, naturalmente intérpretes do sentir do comum dos fiéis. Era, pois, nesses dias que o Mestre de Capela, responsável pela dimensão musical da Liturgia daqueles dias, se deveria esmerar nas formas musicais adoptadas. Repare-se, por exemplo, na

abundância de espécies polifónicas existentes nos manuscritos da época para as rubricas destes dois dias litúrgicos e compare-se o seu número com as versões polifónicas existentes para os outros dias da Semana Santa, inclusivamente para as Missas da Quinta-Feira Santa. Isto não significa ainda que as celebrações de Terça e Quarta-Feira Santas, por exemplo, não merecessem a mesma qualidade dos ritos litúrgicos, inclusive o canto. Na realidade, sabe-se que entre os espécimes de Santa Cruz de Coimbra existem alguns com versos polifónicos apenas de Mc e Lc, como é o caso das composições de D. Pedro de Cristo em Cug MM 53. O facto de Gs e Cug MM 56 conterem apenas as polifonias de Mt e Jo, pode dever-se à opção do seu autor – neste caso um anónimo entre os anónimos cujas composições similares se conhecem no fundo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cf. *supra*, 8.3.1) – ou então à opção dos responsáveis materiais dos códices, segundo os quais aqueles passionários manuscritos conteriam, nos seus versos polifónicos, apenas e simplesmente a melhor versão das várias que circulariam em Santa Cruz de Coimbra.

### 10.1 – Avaliação de conteúdos

Antes de mais, e na impossibilidade de o fazer para cada um dos espécimes em estudo, parece útil apresentar o conteúdo real de um dos passionários geminados, chamando apenas a atenção para as concordâncias pontuais existentes em fontes paralelas, sobretudo as que se sabe terem saído da comunidade de Santa Cruz. Deu-se a primazia descritiva ao Gs Sl 11-2-4, e não ao Cug MM 56, pelo facto de aquele conter tudo o que este contém e ainda o que a este falta: por opção do copista, grande parte de trechos monofónicos; por desgaste e maus tratos, folhas e colunas inteiras onde se continham também partes polifónicas. As concordâncias monofónicas nos restantes espécimes de Cug serão consideradas apenas em palavras e expressões estritamente necessárias.



Quadro n.º 81 - Conteúdo de P-Gs SL 11. 2. 4

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	<i>Incipit...Explicit</i>		P-Cug MM 56.	Outros
1 (1)	[Mt] <i>Passio Domini... Secundum Mattheum. In illo tempore.</i>	<p>Polif. a 3: claves de Dó3, Dó4 e Fá4.</p> <p>-Pautas de 5 linhas a sêpia, notas a negro e texto a vermelho, indentadas para cada voz.</p> <p>-Iniciais fitomórficas sobre fundo colorido com motivos vegetais a cobrir duas pautas na 1ª voz, e uma pauta nas duas restantes, mas em todos os casos a preencherem regularmente a mancha da escrita; douradas sobre fundo azul com motivos vegetarianos e verdes sobre fundo dourado com os mesmos motivos.</p> <p>-Mancha delimitada por dois filetes vermelhos, traço fino, dentro dos quais um filete a sêpia e mais grosso. No topo, «<i>Dominica in palmis</i>».</p> <p>-Formatação desta e de todas as páginas: 8 pautas de cinco linhas sem qualquer indentação, sobre as quais se escreveram cabeçalhos e as próprias iniciais -razão pelas quais estas apresentam geralmente um fundo colorido e algumas ficaram, ou não, no vazio sobre a pauta, v.c. f. 4, 6v, 52v, 61v.</p> <p>-No rodapé, rasura a ocultar uma inscrição, ilegível, e parte do carimbo da Sociedade Martins Sarmento.</p>	<p>f.1. Polif. a 3: claves de Dó3, Dó4 e Fá4.</p> <p>-Pautas de 5 linhas a vermelho, mas letra a sêpia, em todas as frases polifónicas.</p> <p>-Iniciais fitomórficas com motivos floreados e antropomórficos: a primeira a ocupar o espaço de quatro pautas; as outras, o espaço de duas.</p> <p>-Mancha enquadrada em duplo filete a sêpia, inscrito dentro de outro duplo filete maior.</p> <p>-Página com formatação dependente da inserção de belas iniciais sem fundo.</p>	
1v (2)	<i>Passio Domini... Cum autem esset</i>	<p>Cantochão: clave de Fá3. Pautas, notas e letra geralmente a sêpia.</p> <p>-Inicial em azul sobre fundo dourado com motivos florais, a ocupar o espaço de duas pautas e respectivo texto.</p> <p>-Letras significantes -C, + e S -a vermelho.</p> <p>-No topo, como nas folhas segs., «<i>Dominica in palmis</i>»; na margem esquerda número de ordem: «1ª».</p>	<p>f. 2 Cantochão: clave de Fá3. Pautas, notas e letra a sêpia.</p> <p>-Inicial a verde escuro, no espaço de duas pautas.</p> <p>-Formatação desta e das páginas seguintes, em duas colunas.</p> <p>-Letras significantes: C, + e S a vermelho</p>	<p>Proém.: Gs Lc, 62; MC, 1; MP, 3; Pádua, 40; Silva, 50; Conceição, 30.</p>

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	<i>Incipit...Explicit</i>		P-Cug MM 56.	Outros
2 (3)	<i>Jesus in Betbania... mittens enim</i>	Cantochão. Na 8ª pauta, em ambas as palavras <i>habebitis</i> a sílaba «bi» está rasurada, mantendo- se as notas respectivas.	f. 2v: rasura a sílaba «bi», mas mantém a nota original; na segunda palavra, não rasura mas traça o «bi».	Gs Mc, 40: id., as mesmas sílabas rasuradas. MM 69, 19, <i>habebitis</i> íntegro nas duas vezes; MM 200 f. 5v, rasura o primeiro <i>bi</i> e corta a nota respectiva.
2v (4)	<i>haec unguentum... dicentes: Ubi</i>	Cantochão		
3 (5)	<i>vis paremus... ait: Qui</i>	Cantochão		
3v (6)	<i>intingit mecum... corpus meum</i>	Cantochão e polifonia.  Início do verso polifônico: <i>Accipite et comedite</i> . Ao lado da inicial, o número de ordem «2º»; por cima da pauta, a vermelho, «Cantores» e «Superius».	f. 4 Verso polif. <i>Accipite et comedite</i> , com a 3ª voz na p. seguinte.	MM 200 f. (10v), na margem, «nº 2»
4 (7)	<i>Accipite et comedite... exierunt in</i>	Polifonia e monofonia. Nas duas primeiras pautas as duas vozes que faltavam à frase polifônica antes iniciada. Fora da mancha, ao lado da pauta respectiva, e na vertical, a vermelho: «Tenor» e «Bassus». Sem inicial na voz do Baixo.		
4v (8)	<i>montem oliveti... Similiter et om-</i>	Cantochão		
5 (9)	<i>nes discipuli... sustinetel</i>	Cantochão e polifonia. Início do verso polifônico, <i>Tristis est anima mea...</i> Notas a preto, letra a vermelho. Fora da mancha, do lado direito o número de ordem, «3º», e do lado esquerdo, junto da pauta respectiva, na vertical e a vermelho: «Altus», «Tenor» e «Bassus». Sem inicial na voz do tenor.	f. 5v  <i>Tristis est anima mea..</i>	
5v (10)	<i>te hic et vigilate... sed sicut tu</i>	Polifonia, cantochão e polifonia. Final do 3º verso polifônico. Na vertical, a vermelho e junto da pauta respectiva: «Altus <i>Residuus</i> », «Tenor <i>Residuus</i> » e «Bassus <i>Residuus</i> ». Primeira voz do quarto verso polifônico, <i>Pater mi, si possibile...</i> Notas a preto e letra a vermelho; fora da mancha, o número de ordem «4º» e, na vertical e a vermelho, «Altus»	f. 6  <i>Tristis...</i> final. Início de <i>Pater mi...</i> sempre sem qualquer indicação, rubrica, prática.	MM 200 f. (14), na margem, «nº 3» Ib, (14v), «nº 4».

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	<i>Incipit...Explicit</i>		P-Cug MM 56.	Outros
6 (11)	<i>Pater mi... caro autem</i>	Polifonia e cantochão. As duas vozes restantes do verso polifônico correspondente à voz anterior, escritas da mesma maneira. Na parte monofônica, duplicação do inciso <i>Sic</i> , o segundo dos quais com letra vermelha.		
6v (12)	<i>infirmi... transire nisi bi-</i>	Cantochão e polifonia. Começo do verso polifônico, <i>Pater mi. Si non potest...</i> com notação a negro e letra a vermelho. Por cima da pauta da primeira voz, a vermelho, « <i>Cantores</i> »; fora da mancha, o número de ordem, «5 <sup>o</sup> ».	f. 7 Frase polif. <i>Pater mi, si non potest...</i> , duas primeiras vozes	MM 200 f. (15v), na margem, «n <sup>o</sup> 5».
7 (13)	<i>bam illum... de duodecim venit et</i>	Polifonia e cantochão. Resíduo do B. do verso antes iniciado: as outras vozes tinham terminado.	f. 7v, final do B.	
7v (14)	<i>cum eo turba... et percutiens</i>	Cantochão.		
8 (15)	<i>servum principis sacerdotum... comprehendere</i>	Cantochão.		
8v (16)	<i>me? Quotidie... et omne con-</i>	Cantochão.		
9 (17)	<i>cilium querebant... Deum vivum ut</i>	Cantochão.		
9v (18)	<i>dicas nobis... Tunc expuerunt in</i>	Cantochão. Frase dupla de S em <i>Blasphemavit</i> : a primeira em clave de Fá3, mais simples, letra negra; a segunda em clave de Dó3, mais ornamentada, com letra vermelha. Intercalada entres as duas versões: «douta maneira».	f. 9v , <i>Blasphemavit</i> , escrita igual em tudo, menos a rubrica intercalada;	MM 69 p. 46, <i>Blasphemavit</i> , só uma vez, mas desenvolvida e em clave de Dó3, no início. MM 200 f. 23v, uma versão desenvolvida, clave de Dó3 no início: à margem remete para outra versão, no final.
10 (19)	<i>faciem eius... cum Jesu Nazareno</i>	Cantochão.		
10v (20)	<i>C Et iterum negavit... sacerdotum et seni-</i>	Cantochão.		

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	<i>Incipit...Explicit</i>		P-Cug MM 56.	Outros
11 (21)	<i>ores populi... Principes autem sacer-</i>	Cantochão. Dupla escrita de <i>Peccavi tradens sanguinem justum</i> . A primeira em clave de F43, mais simples e a negro; a segunda em clave de D63, mais ornamentada e com letra vermelha. Entre ambas, a rubrica: «douta maneira».	f. 10v, mesmas características, excepto a rubrica	MM 69 p. 52: uma só versão de <i>Peccavi</i> , mas mais desenvolvida. MM 200 f. 27v, uma só versão, mas remete para segunda, no fim.
11v (22)	<i>dotum acceptis argenteis... sicut constituit</i>	Cantochão.		
12 (23)	<i>mibi Dominus... unum vincitum quem</i>	Cantochão.		
12v (24)	<i>voluissent... Jesum vero perderent</i>	Cantochão.		
13 (25)	<i>Respondens autem... dicens: Inno-</i>	Cantochão. Na segunda intervenção das Turbas, em <i>Crucifigatur</i> , há uma dupla escrita alternativa: a primeira na clave de F43, mais simples; a outra em clave de D63, mais ornamentada e com letra vermelha; entre ambas, a indicação «douta maneira».	f.12, mesma escrita, excepto rubrica	MM 69 p. 59, uma só versão. MM 200 f. 32v, uma só versão..
13v (26)	<i>cens ego sum... dextera eius. Et</i>	Cantochão.		
14 (27)	<i>genu flexo... cum felle mixtum. Et</i>	Cantochão.		
14v (28)	<i>cum gustasset... Vab qui destruis</i>	Cantochão.		
15 (29)	<i>templum Dei... A sexta autem hora</i>	Cantochão.		
15v (30)	<i>tenebrae factae sunt... Heli</i>	Cantochão e polifonia. Frase especial monofónica: <i>Heli, Heli lama sabacthani</i> . Início do verso polifónico, numerado fora da mancha com «6º», com o mesmo texto. Notação em preto e letra a vermelho. claves já citadas.	f. 14 Mesma música, mas ordem dif.: - <i>Heli</i> polif. - <i>Heli</i> monof.	MM 200 (39v), «nº 6»

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	Incipit...Explicit		P-Cug MM 56.	Outros
16 (31)	<i>Lama sabacthani... dereliquisti me.</i>	Polifonia, cantochão e polifonia. Na primeira pauta, resíduo da voz do baixo do verso da página anterior. Na segunda pauta, em monofonia ornamentada, <i>Hoc est</i> . Nas pautas restantes, com notação a negro e letra vermelha, e com as claves habituais, o verso <i>Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me</i> . (Não há nº na frase polifônica como seria normal. O número de ordem 7 também não aparece no MM 200).	f. 14v. Ordem diferente: - <i>Deus meus</i> em monof. - <i>Deus meus</i> em polif.	
16v (32)	<i>Hoc est... voce magna</i>	Cantochão. Frase repetida mas em monofonia, <i>Hoc est: Deus meus...</i> Nas pautas finais, a frase especial monofônica de <i>C. Jesus autem exclamans voce magna emisit spiritum</i> e, a preparar o seguinte verso polifônico, a expressão duplicada de C, em letra vermelha e mais desenvolvida, <i>Voce magna</i> Antes desta frase monofônica, e em plena pauta, o número de ordem «7º», que aparece no MM 200 no verso polifônico seguinte.	f. 15. A frase monofônica é interrompida em <i>voce magna</i> , para iniciar o v. polif. <i>Emisit spiritum</i> : só depois, f. 15v, em que termina a voz do Baixo, id em monof. f. 15, não duplica <i>voce magna</i> .	MM 200 (40v) «nº 7»
17 (33)	<i>Emisit spiritum... et monumenta</i>	Polifonia e cantochão. Verso oitavo polifônico, <i>Emisit spiritum</i> , embora não apareça o número de ordem: notação a negro e letra vermelha, com as claves convencionais. Sobre uma pauta, e depois da frase do B., a rubrica <i>«Hic pausatur aliquantulum et genuflectitur»</i> .	f. 15, com semelhança habitual, continuada em 15v.	
17v (34)	<i>aperta sunt... et Maria Jacobi et</i>	Cantochão		
18 (35)	<i>Joseph mater... et altera Maria</i>	Cantochão		
18v (36)	<i>sedentes contra sepulchrum... post paras-</i>	Cantochão e polifonia. Frase especial monofônica com cláusula ornamentada em <i>sepulchrum</i> . Frase repetida de <i>et abiit</i> , com letra vermelha, a introduzir o verso polifônico <i>Erant autem ibi</i> , notação e letra como nos anteriores. Embora apareça fora da mancha o número «8º» (é assim que aparece no MM 200), na realidade trata-se do 9º verso polifônico: distração do copista? Na última pauta, o início da parte do Evangelho, <i>Altera autem die</i> , agora com a clave de Dó3 e o Si b na armação.	f. 16 e 16v. Não repete nada mas tem duas versões polifônicas da mesma frase <i>erant autem ibi</i> <i>Altera autem die</i> , f. 16v, idem, inicial a ocupar duas pautas.	MM 69 p. 76, <i>Altera autem die, ... in tono evangelii</i> , clave de Dó4, e Sib. Id. MM 200 f. 44, «nº 8»; f 44v, <i>Altera autem die</i> , clave de Dó3, muito próxima de MM 56, inicial a ocupar duas pautas.

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	<i>Incipit...Explicit</i>		P-Cug MM 56.	Outros
19 (37)	<i>cevem, convenerunt... ite cus-</i>			
19v (38)	<i>todite sicut scitis... custodibus</i>	Cantochão. Final de Mt	f. 17v Final de Mt	
21 (39)	[MC] <i>Passio DNIC secundum Marcum... fracto alabastro</i>	Cantochão. Folha com oito pautas de cinco linhas a sêpia. Mancha de texto rodeado por triplo filete a vermelho e preto, como antes. Letras significantes -C, + e S -a vermelho. Inicial de <i>Passio</i> a ouro sobre fundo rectangular azul com motivos vegetais, a ocupar o espaço de duas pautas. No topo, « <i>Feria 3ª in Parasceve</i> » [sic].	f. 17v. Inicial no espaço de duas pautas. Letras significantes: +, C, S. No correspondente às Turbas, a indicação «Coro», letra posterior. Id, «coro»: <i>Ut quid perditio</i> (18); <i>Quo vis eamus</i> (19); <i>Quoniam nos audivimus</i> (23); <i>Ave rex</i> (25v); <i>Vab qui destruis</i> (26); <i>Alios salvos</i> (26)	Proêmio. * Gs, Jo, f. 42v, p. 82; MM 69, p. 176; * Gs, Jo, f. 42v, p. 82; MM 69, p. 176; MM 200, 49; FF. f. 1...
etc	<i>etc</i>	etc	etc	etc
32 (61)	<i>si iam mortuus esset... monumenti.</i>	Cantochão. Final de Mc. No topo da página, como antes em todos os restos da folha, « <i>Feria 3ª</i> ». Sobre a penúltima pauta em branco, o título « <i>feria quarta maioris hebdomade Passio secundum Lucam</i> ».		
32v (62)	[LC] <i>Passio DNIC secundum Lucam... Et querebant oppor-</i>	Cantochão. Proêmio* e início de Lc. Inicial semelhante à de Mc: mesmas formas, cor e dimensão. Nota rasurada em ordem à quantidade na pauta 7. No topo de cada folio, « <i>Feria 4ª</i> ».	f. 28. Proêmio, igual a Gs Mt	* Gs Mt, p.1; MC, 1; MP, 3; Pádua, 40; Silva, 50; Conceição, p. 30. .
etc	<i>etc</i>	etc	etc	etc

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	<i>Incipit...Explicit</i>		P-Cug MM 56.	Outros
42 (81)	<i>erat... positus fuerat.</i>	Cantochão. Final de Lc. No fim da 3ª pauta, depois de <i>haec videntes</i> , a rubrica. <i>«Hic datur benedictio, defertur incensum...»</i> Na 4ª pauta, começa a parte de Evangelho, <i>Et ecce vir...</i> , com a clave de Dó3 e com Sib. Falta a inicial, havendo espaço para ela.		MM 69 p. 171, id, clave de Dó3 com Sib. MM 200 f.128, id, clave de Dó4 com Sib.
42v (82)	<i>¶JO  Passio DNIC secundum Joannem... In</i>	Polifonia e cantochão. Proêmio polifônico*: claves de Dó3, Dó4 e Fá4, pauta de cinco linhas a preto e letra a vermelho. Proêmio monofônico, clave de Fá3. Iniciais de <i>Passio</i> , a primeira das quais a ouro, sobre um fundo quadrado também a ouro mas com motivos florais a rosa e verde, ocupando o espaço de duas pautas. As restantes ocupando o espaço de uma pauta e a ouro sobre azul e vice-versa. A inicial da versão monofônica é laranja sobre ouro. No topo, e em cada fólio, <i>«Feria 6ª»</i> .	Faltam as folhas iniciais respectivas.	Proêmio, Gs, Mc, p. 39... FF. f. 42v ...
43 (83)	<i>illo tempore... ut ergo dixit</i>	Cantochão.		
43v (84)	<i>eis ego sum... dedisti mihi non per-</i>	Cantochão e Polifonia. Frase polifônica, <i>Dixi vobis...</i> , [2.]. para as três vozes, claves de Dó3, Dó4 e Fá4, letra a vermelho. As iniciais, à dimensão da pauta aparecem sobre fundos quadrados todos diferentes, exibindo entre todas as cores de vermelho, ouro, azul e verde.	f. 41, apenas a voz do baixo, clave de Fá4: faltam as folhas anteriores.	MM 200, (135v), «nº 2»
44 (85)	<i>didi ex eis... Simon Petrus et a-</i>	Cantochão.		
44v (86)	<i>lius discipulus... doctrina eius. Respon-</i>	Cantochão.		
45 (87)	<i>dit eis Jesus... quid me coedis?</i>	Cantochão. Sob a parte final da última pauta, a indicação <i>«Cantores»</i> , a valer para a página seguinte.		
45v (88)	<i>Si male locutus... Nunquid et tu ex dis-</i>	Polifonia e cantochão. Verso polifônico sobre a frase <i>Si male locutus sum...</i> escrita igual à das frases anteriores.	f. 42 e 42v, o verso <i>Si male</i> , claves de Dó3 e Dó4 e Fá4	MM 200, (141), «nº 3»
46 (89)	<i>cipulis eius es... tradidissemus eum.</i>	Cantochão.		
46v (90)	<i>Dixit ergo eis... Jesus: † Regnum</i>	Cantochão.		
47 (91)	<i>meum non est... dimittam vobis</i>	Cantochão.		
47v (92)	<i>in pascha... coronam et purpu-</i>	Cantochão.		

P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	Incipit...Explicit		P-Cug MM 56.	Outros
48 (93)	<i>reum vestimentum... responsum non</i>	Cantochão. Dupla frase musical para <i>Ecce homo</i> , a segunda das quais em clave de Dó <sup>4</sup> com indicação de Sib e com a letra em vermelho: entre as duas frases a rubrica « <i>alio modo</i> ». O mesmo para a frase <i>crucifige, crucifige eum</i> ,** agora as duas frases na clave de Dó <sup>4</sup> .	f. 45, <i>Ecce homo</i> mas mesma dupla frase musical, mas em ordem inversa: a versão mais ornada, com letra vermelha e clave de Dó <sup>3</sup> , precede a versão mais simples e na clave de Fá <sup>3</sup> . f. 45, <i>crucifige, crucifige eum</i> igual em tudo, restabelecida a ordem: primeiro com texto a preto e depois a frase com texto a vermelho.	Frases únicas em 69, pp. 100-101, e 200, f. 148v.
48v (94)	<i>dedit ei... peccatum habet</i>	Cantochão e Polifonia. Frase completa monofônica sobre <i>Non haberes potestatem adversum me ullah, nisi tibi datum esset desuper. Propterea qui me tradidit tibi maius peccatum habet.</i> As duas primeiras vozes do mesmo verso, a 3, com a mesma escrita dos anteriores, sobre as mesmas palavras <i>Non haberes potestatem...</i>	f. 46, <i>Non haberes</i> , com indicação à margem, «4 †» f. 46, <i>Non haberes...</i>	MM 200, (150v), «nº 4
49 (95)	<i>Non haberes... Illi autem clamabant</i>	Polifonia e cantochão. O baixo completo do verso polifônico anterior. Rasura em <i>parasceve</i> , mas feita pelo copista original.		
49v (96)	<i>Tolle, tolle... titulum multi lege-</i>	Cantochão. Dupla frase musical sobre o texto <i>tolle, tolle, crucifige eum</i> , a segunda das quais na clave de Dó <sup>4</sup> com Sib, com letra a vermelho: entre ambas a rubrica « <i>alio modo</i> ».	f. 46v, <i>tolle, tolle, crucifige eum</i> a mesma duplicação e nos mesmos termos.	MM 69 p. 105, 200 f. 152, apenas uma versão.
50 (97)	<i>runt Iudeorum... Ut scriptura imple-</i>	Cantochão. Parênteses, talvez posteriores, a abrir e fechar as palavras « <i>et fecerunt quatuor partes, unicuique militi partem</i> ».	f. 47, o mesmo parêntese, certamente original	MM 69 p. 108, não tem parêntese; MM 200 f. 155, tem o parêntese.
50v (98)	<i>retur dicens... filius tuus</i>	Cantochão e polifonia. Versão monódica de <i>Mulier ecce filius tuus</i> , depois da qual a indicação a vermelho « <i>Cantores</i> » e o verso polifônico com o mesmo texto, com inicial pequena para cada voz.	f. 47v. <i>Mulier ecce filius tuus</i> , versão monofônica e polifônica.	MM 200 (156v), «nº5»
51 (99)	<i>Deinde dicit... cum ergo acce-</i>	Cantochão, polifonia e monofonia. À frase monofônica de <i>Ecce mater tua</i> * segue-se a indicação a vermelho « <i>Cantores</i> » e a frase polifônica sobre o mesmo texto, com as mesmas características de escrita	f. 48, mesma seqüência	MM 200, (156v) «nº6»



P-Gs SL 11-2-4			Concordâncias	
f.(p.)	Incipit...Explicit		P-Cug MM 56.	Outros
51v (100)	<i>pisset Iesus... tradidit spiritum</i>	Cantochão e polifonia. Versão monofônica de <i>Consumatum est</i> , seguida imediatamente do verso polifônico sobre o mesmo texto. Versão monofônica de <i>Et inclinatio capite tradidit spiritum</i> , com cláusula ornamentada sobre <i>tradidit</i> . Repete parcialmente esta frase, com letra vermelha, fazendo a mesma cláusula anterior, agora sobre a palavra <i>capite</i> , dando lugar à versão polifônica a 3 das palavras <i>tradidit spiritum</i> sempre com a mesma escrita. Sobre a parte final da última pauta, a rubrica: <i>His pausat aliquantulum &amp; genu flectitur</i> .	f. 48 e 48v., a mesma sequência e mesmos apontamentos.	MM 200, (157v), «nº 7» Ib. (158) «nº 8» rasurado
52 (101)	<i>Iudei ergo... haec, ut scriptu-</i>	Cantochão. Parênteses a abrir e a fechar as palavras « <i>erat enim magna dies ille sabbathi</i> ». Algumas notas corrigidas no aspecto quantitativo.	f. 48v-49, o id. parêntese	
52v (102)	<i>ra impletur... propter metum Iude-</i>	Cantochão polifonia, cantochão. Dupla frase monofônica: a primeira sobre <i>Et iterum alia scriptura dicit: Videbunt in quem trasfixerunt</i> , construindo cláusula solene sobre a palavra <i>trasfixerunt</i> ; a segunda, só até <i>dicit</i> , com letra vermelha e com cláusula diferente sobre esta palavra, introduzindo assim o verso polifônico sobre as palavras <i>Videbunt in quem trasfixerunt</i> , com as mesmas características de escrita. Sobre a sexta pauta, em branco, embora com o fundo quadrado e a verde de uma inicial que não se fez (emendou-se a tempo), a rubrica a vermelho: <i>Hic non datur benedictio incensum nec luminaria deferuntur</i> . Início da parte de Evangelho, <i>Post haec autem...</i> , precedida de inicial pouco nítida sobre fundo a ouro..	f. 49, as primeiras palavras sem música	MM 200, (160), «nº 8»
53 (103)	<i>orum ut tolleret... posuerunt Iesum.</i>	Cantochão. Parte final do Evangelho e da Paixão de Jo	f. 49v id, clave de Dó3 com Sib. Inicial muito ornamentada em duas pautas.	MM 69 p. 115, clave de Dó4 com Sib; MM 200 f. 160v, id, clave de Dó4 com Sib.

As partes de cantochão, comuns a **Gs** e **Cug**, permitem verificar a unidade e a variedade do mesmo modelo monofónico. Já na linha mélica da palavra *Passio* o Proémio monofónico é mais simples ou mais ornamentado, como se pode ver no quadro nº 89.

Quadro n.º 82 – Proémio monofónico dos mesmos MMs

	P-Gs SL 11-2-4				P-Cug MM 56			
	Mt	Mc	Lc	Jo	Mt	Mc	Lc	Jo
Simples	*		*				*	?
Ornamentado		*		*	*	*		?

No decurso do canto da Paixão salientam-se algumas frases que se apresentam já em versão duplicada, já com escrita especialmente ornamentada, denunciando uma intenção estética ou mística por parte dos autores e da respectiva comunidade. São as frases especiais, adiante objecto de maior atenção.

Frases especiais são também, obviamente, as tratadas polifonicamente. Todavia a intencionalidade destas frases é mais clara na justaposição de frases em versão polifónica e monofónica: esta precede ou sucede imediatamente à versão polifónica. A duplicação daí decorrente, ao contrário da opinião de Kurt von Fischer, apresenta-se mais como alternativa do que como repetição enfatizada na mesma execução: a própria versão polifónica é duplicada em dois casos, em evidente proposta alternativa aos executantes. O seguinte quadro mostra as frases polifónicas de **Gs** e **Cug**, com a respectiva duplicação monofónica, na ordem constante do manuscrito: P (polifonia) – C (cantochão), ou vice-versa:

Quadro n.º 83 – Alternância Polifonia/Cantochão

Versos de Mt	Gs SL 11.2.4	Cug MM 56
1 <i>Passio Domini...</i>	P - C	P - C
2 <i>Accipite et comedite...</i>	P - C	P - C
3 <i>Tristis est anima mea...</i>	C - P	P - C
4 <i>Pater mi, si possibile...</i>	C - P	P - C
5 <i>Pater mi, si non potest...</i>	C - P	P - C
6 <i>Heli, Heli...</i>	C - P	P - C
7 <i>Deus meus, Deus meus...</i>	P - C	C - P

8	<i>Jesus autem clamans voce magna emisit spiritum.</i>	C	
9	<i>- Jesus autem clamans</i>		C
	<i>- voce magna</i>	C	C
	<i>- emisit spiritum</i>	P	P - C
10	<i>Erant autem ibi...</i>	C - P	C - P
			P (bis)

	Versos de Jo	Gs SL 11.2.4	Cug MM 56
1	<i>Passio Domini...</i>	P - C	? - P
2	<i>Dixi vobis...</i>	C - P	C - P
3	<i>Si male locutus sum...</i>	C - P	C - P
4	<i>Non haberes potestatem...</i>	C - P	C - P
5	<i>Mulier, ecce filius tuus.</i>	C - P	C - P
6	<i>Ecce mater tua.</i>	C - P	C - P
7	<i>Consumatum est.</i>	C - P	C - P
8	<i>Et inclinato capite tradidit spiritum.</i>	C	C
9	<i>Et inclinato capite...</i>	C	C
	<i>Tradidit spiritum.</i>	P	P
10	<i>Et iterum alia scriptura dicit: Videbunt in quem transfixerunt</i>	C	C
11	<i>Et iterum alia scriptura dicit:</i>	C	C
	<i>Videbunt in quem transfixerunt</i>	P	P

Em plena escrita de cantochão aparecem ainda algumas frases repetidas, na mesma fonte, com a intenção nítida de proporcionar ao executante uma opção, tal como se declara, localmente, em Gs mas deixando sempre perceber uma especial importância das frases assim tratadas. Nem todas as Paixões são objecto do mesmo tratamento, sobressaindo, mais uma vez, as de Mt e Jo.

#### Paixão de MT:

- *Sic [non potuisti una hora vigilare mecum]*. Só em Gs, f. 6: primeira versão, mais simples, só com duas breves juntas, letra a sépia; a segunda, com letra a vermelho, ornamentada.
- *Blasphemavit*: em Gs, f. 9v: primeira vez, mais simples, letra a sépia; segunda vez, mais ornamentada, mudança para a clave de Dó3, letra a vermelho; entre as duas, a rubrica: «doutra maneira». Em Cug, f. 9v: Id, mas sem a rubrica.

- *Peccavi tradens sanguinem justum*. Gs, f. 11: a primeira vez, mais simples, letra a sépia; a segunda vez, mais ornamentada e mudança de clave (maior extensão de âmbito), letra a vermelho; entre as duas versões, «doutra maneira». Em Cug, f. 10v, id, mas sem a rubrica explicativa.
- *Crucifigatur*. Em Gs, f. 13: primeira vez, mais simples e letra a sépia; segunda vez, mais desenvolvida, mudança para a clave de Dó3, com letra a vermelho; entre as duas versões, a rubrica «doutra maneira». Em Cug, f. 12.

Na Paixão de Mc não há repetições em Gs mas há em Cug, f. 25v: *Crucifige eum*, sendo a segunda versão em letra vermelha e em clave de Dó3.

Em Lc, Gs, f. 39v: *Crucifige, crucifige eum*: primeira versão, letra a negro; segunda versão, mais ornamentada, letra a vermelho; entre as duas, indicação «*alio modo*»; em Cug, coluna solta, primeira versão com letra vermelha e clave de Dó4, segunda versão, mais sóbria, clave de Fá3.

#### Paixão de Jo:

- *Ecce homo*. Em Gs, f. 48, rubrica «*alio modo*» entre as duas versões, mas a 1ª vez é a versão mais simples, e a sépia; segunda vez, mais ornamentado, com mudança para a clave de Dó4, letra em vermelho. Em Cug, f. 48, sem rubrica, 1ª vez, com clave de Dó3, letra a vermelho, mais ornamentada; 2ª vez, mais simples, clave corrente do cantochão, letra a sépia.
- *Crucifige, crucifige eum*. Em Gs, f. 48, a rubrica «*alio modo*» entre as duas versões: a 1ª, mais simples, letra a sépia, mas também na clave de Dó4; 2ª vez, a mesma clave, melodia mais ornamentada e letra vermelha, em Cug, fol. 48, sem a rubrica, a 1ª vez mais simples na clave do cantochão; a 2ª vez, mais ornamentada, clave de Dó3, letra a vermelho.
- *Tolle, tolle, crucifige eum*. Em Gs, f. 49v, 1ª versão simples e letra a sépia, 2ª versão ornamentada, clave de Dó4, letra em vermelho, com a rubrica «*alio modo*»; em Cug, f. 49v, id, sem a rubrica

O seguinte quadro indica as frases monofónicas repetidas nas fontes respectivas:

Quadro n.º 84 - Frases monofónicas repetidas

	Gs SL 11.2.4	Cug MM 56	Outros: MM 69, 200
MT			
1	<i>Sic [non potuisti...]</i>	f. 6	-
2	<i>Blasphemavit</i>	f. 9v	f. 9v
			MM 69, p. 46, só uma frase mas em duas claves: Dó3 e F43.
			MM 200, f. 23v, anuncia frase alternativa na folha final, hoje perdida.
3	<i>Peccavi tradens sanguinem justum.</i>	f. 11	f. 10v.
			MM 200, f. 27v, anuncia frase alternativa...
4	<i>Crucifigatur.</i>	f. 13	f. 12
MC			
1	<i>Crucifige eum.</i>	-	f. 25v
			MM 69, p. 218: só uma frase mas em clave de Dó3.
			MM 200, f. 77, só uma frase na clave de Dó3.
LC			
1	<i>Crucifige, crucifige eum</i>	f. 39v	col. Solta
			MM 69, p. 157, tem a primeira frase em F43 e a segunda frase mais ornamentada em Dó3.
			MM 200, f. 118v, só uma frase em F42, tão aguda como outra em Dó3.
JO			
1	<i>Ecce homo</i>	f. 48	f. 48
2	<i>Crucifige, crucifige eum.</i>	f. 48	f. 48
3	<i>Tolle, tolle, crucifige eum</i>	f. 49v	f. 49v
			MM 69, p. 105, só uma frase em Dó3, ornamentada e aguda.
			MM 200, ff. 152-3, só uma frase em Dó3.

Numa perspectiva documental vale a pena referir o papel do copista, aparentemente o mesmo para a letra e para a música. Sobretudo no MM 56, a caligrafia é igual para os trechos sem música e com música verificando-se, neste caso, uma

dependência constante entre o espaço para as pautas, nos momentos em que estas aparecem, o que denuncia um especialista em ambas escritas.<sup>410</sup>

344

## 10.2 - Precedência entre os vários espécimes crúzios

Com atribuição expressa ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra conhece-se apenas um *passionário* manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: o MM 200.<sup>411</sup> Por análise de conteúdos, e de acordo com o que acima se demonstrou, são criação daquele Mosteiro os *passionários* Cug MM 56 e MM 69 e ainda o Gs SL 11.2.4. Sensivelmente da mesma época dos *passionários* atribuídos aos Cónegos Regrantes, o MM 223 ostenta a marca da Sé de Coimbra, para a qual deve ter sido escrito, mas mantém em comum com eles o fundamental de uma tradição musical específica, distanciando-se dos mesmos pelo formato e qualidade do suporte e, sobretudo, pelo tipo de notação utilizada. Esta consta de uma escrita quadrada convencional, próxima do *passionário* manuscrito P-Ln 306 e da notação consagrada pelos *passionários* impressos portugueses da época em estudo, muito diferente da notação utilizada em todos os citados *passionários* de Santa Cruz de Coimbra.

Já se viu como o modelo musical dos *passionários* crúzios é essencialmente o mesmo: no tom, na igualdade e ênfase de conteúdos e no estilo musical. As diferenças destes manuscritos reduzem-se a particularismos de escrita, porventura de estilo, que individualizam qualquer manuscrito pelo facto de o ser, e que se devem a eventualidades várias, como sejam o gosto pessoal, a mudança de opinião e a distração dos agentes copiadore (o próprio escriba, o cantor ou ambos).

---

<sup>410</sup> Este copista polifacético poderia ser, por exemplo, D. Francisco de Santa Maria, conhecido pela sua perícia em ambos os domínios caligráficos. Cf. Pedro de Azevedo, *Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, óbito nº 144, *apud* Pinho 1981, p.172.

<sup>411</sup> Cf. 5.2.2.

As diferenças verificadas em cada um dos passionários crúzios não são tais que permitam estabelecer com todo o rigor uma clara precedência entre eles. De momento, parece que todos dependem duma verdadeira escola, i. e., de um centro religioso onde a prática daquele canto era unitária. A fonte dessa unidade não parece ser outra que a mesma tradição declarada por Diogo Fernande Formoso e vigente, pelo menos, em Alcobaça e na Capela Real portuguesa na passagem dos séculos XV e XVI.<sup>412</sup>

Quanto à forma específica da notação adoptada pelos passionários crúzios – uma notação mensural branca em melodias de cantochão – não é possível, de momento, saber quando é que os Cónegos Regrantes a começaram a utilizar. Já antes se apontou a existência de exemplos dessa mesma notação num saltério medieval<sup>413</sup> embora se deva colocar a hipótese de ser um aditamento posterior, concretamente da época dos passionários manuscritos.

No que se refere a datação, o único dado certo é a informação do Cug MM 69 – «*cum beatissimo Papa nostro Pio*» (p. 255) e «*devotissimum regem nostrum Sebastianum*» (p. 256) – que o enquadra entre os anos de 1560-1572.<sup>414</sup> Sabendo que o conteúdo deste códice o faz derivar do Mosteiro de Santa Cruz (cf. *supra*, 5.2.1), esta datação permite colocar a hipótese do seu autor ser D. Vicente (+ 1580). Este efectivamente recebera do Capítulo Geral de 1569<sup>415</sup> da Congregação de Santa Cruz o encargo de escrever as melodias tradicionais dos Crúzios. Os *Pater noster* e os Prefácios da Missa que abrem e encerram o MM 69 comprovam este trabalho já concluído em 1575<sup>416</sup>: eles apresentam as mesmas rubricas e as mesmas melodias do novo missal de Pio V (1570) mas com variantes melódicas coincidentes com a tradição crúzia que se pode detectar no *Missal Rico* de Santa Cruz<sup>417</sup> (Vd. ANEXO B, 65).

<sup>412</sup> O Alc. 167 da Biblioteca Nacional contém algumas frases notadas do canto da Paixão que correspondem ao *tonus passionis* transmitido por Diogo Fernandes Formoso a partir da tradição musical da Capela Real. Cf. *supra*, caps. 4 e 6.

<sup>413</sup> Cf. P-Pm S+ 26, ff. 172v-173.

<sup>414</sup> Durante o reinado de D. Sebastião (1554-1578), existiram dois Papas com o nome de Pio: Pio IV, consagrado em Janeiro de 1560, e Pio V, falecido em Maio de 1572.

<sup>415</sup> P-Lan Maço 2, nº 1, f. 2v.

<sup>416</sup> *Ibid.*, f. 75v.

<sup>417</sup> P-Pm S+ 28 (nº geral 37), ff. 122-132. Sobre este Missal produzido em Santa Cruz por ordem de D. Manuel, cf. Peixeiro 1996, pp. 52-72

Na sequência dos Prefácios, e certamente com o mesmo objectivo de transmitir ao papel a tradição crúzia, o autor do Cug MM 69 apresenta a música tradicional do canto da Paixão aplicada aos quatro Evangelistas, embora com uma ordem claramente subjectiva, e com uma notação mensural branca. Escrita ou não por D. Vicente, a quem os documentos conhecidos atribuem grande perícia musical, esta notação mensural transmite um estilo de execução que pode ter nascido no Mosteiro de Santa Cruz, onde tantos valores musicais existiram naquele século XVI. Antes do MM 69 não se conhece qualquer outro passionário em Santa Cruz de Coimbra, e aceita-se que este seja o primeiro códice desta natureza: é-o, certamente em relação ao MM 200 (cf. *supra*, 5.2.2). Por um lado, sabe-se que o livro litúrgico com o nome de «Passionário», referente ao canto da Paixão, é novo e remonta não mais além da descoberta da imprensa. Antes do século XVI, vigorava fortemente a tradição oral para o canto da Paixão<sup>418</sup>. Por outro lado, o passionário impresso de Fernandes Formoso, 1543, foi certamente notícia no meio eclesiástico português e não se pode crer que os Cónegos Regrantes, avançada já a acção reformadora de Fr. Brás de Barros, não tivessem adquirido aquele livro, ao menos para enriquecimento da sua biblioteca. Estaria assim justificada a ausência de um passionário particular dos Cónegos Regrantes de Coimbra anterior ao MM 69, tendo este surgido com a oportunidade dos mesmos afirmarem, com todo o aval canónico, a sua personalidade própria no campo da música litúrgica<sup>419</sup>.

Não havendo grandes dúvidas quanto à precedência do MM 69 sobre o MM 200, vale a pena referir outros dados que possibilitem uma seriação mais completa dos MMs provenientes de Santa Cruz de Coimbra.

I. Antes de mais, a frase que marca a primeira intervenção do S na Paixão segundo Mt: *Non in die festo ne forte tumultus fieret in populo*. Esta frase, que hoje não constitui qualquer problema exegético, não foi assim entendida antes de meados do século XVI: os evangeliários, repartindo o texto da Paixão pelos três níveis de canto convencionais – a saber, C → + → S -, separavam aquela frase da seguinte maneira:

<sup>418</sup> Os Evangeliários medievais, antes citados - Pm S+ 76, Pm S+ 85, Ln Alcob. 167, Ln Cod. 3681, e outros -, pressupõem o canto das leituras como familiar, registando tão só algumas passagens especiais.

<sup>419</sup> Cf. P-Lan, Maço 2, nº 1, *passim*.



*S Non in die festo. C. Ne forte tumultus fieret in populo.*

Esta tradição – que só terá desaparecido por altura do Concílio de Trento – consta no *Passionarium* (1543) de Diogo Fernandes Formoso, onde o final da frase musical do S está em *Non in die festo*. Obviamente, em plena reforma tridentina e encarregado de aplicá-la pelo Concílio Provincial de Lisboa, Manuel Cardoso rectifica a versão antiga escrevendo no seu livro *congénere* (1575) a frase que ficou definida para o futuro:

*S Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo,*

estabelecendo um *metrum* sobre as palavras *die festo* e a cláusula na palavra *populo*.

Os restantes passionários de Santa Cruz recolhem inequivocamente a versão moderna, consagrada por Manuel Cardoso, mas o MM 69, p. 17, apresenta neste passo sinais de muita confusão: rasuras sucessivas melódico-textuais, – mais uma prova de que o copista tinha adoptado a versão antiga<sup>420</sup>, ainda recolhida por Fernandes Formoso. As rasuras teriam sido feitas, aparentemente pela mesma mão, porventura por influência da edição de Manuel Cardoso (1575) – não muito tempo depois de ter sido copiado o MM 69 – e os passionários seguintes teriam em conta esta correcção, razão pela qual aparecem impecáveis no referido passo.

II. Outra frase que pode dar luz a este respeito é *Hic est Jesus Rex Judeorum*. Fernandes Formoso, talvez por simples distração e por influência da expressão correspondente de Jo, adiciona a palavra *Nazarenus*, escrevendo: *Hic est Jesus Nazarenus Rex Judeorum*. O MM 69 copiou a palavra adicionada pelo autor do *Passionarium*, embora o manuscrito apresente a palavra *Nazarenus* rasurada. Os outros passionários não tiveram qualquer confusão, aprendendo, talvez, com o erro do MM 69. Estes dois exemplos provam a relação estreita de MM 69 com o impresso de FF, e permitem justificar pelo menos a anterioridade cronológica do mesmo em relação aos restantes passionários manuscritos de Santa Cruz de Coimbra.

---

<sup>420</sup> Vd.P-Ln IL 143, f. 41, onde o membro *Non in die festo* leva a letra significativa d e o resto da frase, a letra a.

III. Ainda em crítica textual, outras frases parecem sugerir uma certa seriação cronológica nos passionários considerados. Assim, no momento em que a esposa de Pilatos lhe manda uma mensagem, a versão latina diz: *misit ad illum uxor eius dicens*. Não era assim a versão de Fernandes Formoso, que seguia a forma textual do Missal de Mateus (p. 265): *Misit ad eum...* O MM 69 inova, seguindo de resto uma nova versão também recolhida por Manuel Cardoso, escrevendo: *Misit ad illum...*, no que é seguido por Gs (f. 12v). Os restantes – MM 200 e MM 56 (f. 11v) – corrigiram a sua versão inicial de *Illum* para *eum*. O que, por uma questão de lógica, dá a seguinte ordem cronológica:

Cug MM 69 → Gs → Cug MM 200 → Cug MM 56.

IV. Na frase: *Et exuentes eum chlamidem cocineam circumdederunt ei...* a palavra *exuentes* é correcta, recolhida aliás por FF (f. 11v) e MC (f. 12). O Cug MM 69 (p. 62) escreve com exactidão, tal como faz Gs (f. 13v); pelo contrário Cug MM 200 (f. 34v) escreveu *Et exeuntes*, embora mais tarde alguém tenha corrigido para a forma correcta: *exuentes*. Cug MM 56 (f. 12v) transmite o erro de MM 200, o que dá a seriação de:

Cug MM 69 → Gs → Cug MM 56 → Cug MM 200.

V. O Missal de Mateus (p. 265) e FF (f. 12v), no momento da Paixão em que os soldados tiram à sorte quem deve ficar com a túnica de Cristo, apresentam a versão: *... sortem mittentes ut impleretur quod dictum est per prophetam*. Neste passo, os códices conimbricenses adoptaram a forma verbal *adimpleretur*, aliás como fará MC (f. 13). No entanto, se MM 69 (p. 65) e Gs (f. 14v) mantêm a expressão *adimpleretur*, o MM 56 (f. 13) rasurou o prefixo *ad* e MM 200 (f. 36v) rasurou o mesmo prefixo e a nota correspondente. Do qual se pode obter a seguinte série cronológica:

Cug MM 69 → Gs → Cug MM 56 → Cug MM 200.

VI. Mais curiosa ainda é a variedade que os manuscritos apresentam em torno da frase de Cristo, no episódio inicial da mulher pecadora: *Nam semper paupe-*

*res habebitis vobiscum me autem non semper habebitis*. Vale a pena estabelecer um quadro de variantes, separando o período gramatical nas suas duas frases e atribuindo à forma *habebitis* a letra A e a *habetis* a letra B:

Quadro n.º 85 - As variantes *habebitis e habetis*

DUPLA VERSÃO: A e B	- Nam semper pauperes habebitis vobiscum [A]	- me autem non semper habebitis [A] - me autem non semper habetis [B]
	- Nam semper pauperes habetis vobiscum [B]	
Missal de Mateus 1975, p. 262	B	A
Missal Cisterciense, s.d., (f. 46)	B	A
Missale 1588, R-73-18, f. 141	A	A
Missale Romanum 1675, p. 155	B	B
Missale Romanum 1680, p. 155	B	B
Fernandes Formoso, 1543, f. 1v	A	B
Manuel Cardoso, 1575, f. 2	A	A
Fr. Estêvão, 1595, f. 1v-2	A	A
Manuel Pousão, 1675, p. 4	B	B
Cug MM 223, f. 2v	A	A
	B	B
Cug MM 200, f. 5v	A	A
	B	A
Cug MM 69, p. 19	A	A
Cug MM 56, f. 2v	A	A
	B	A
Gs SL 11-2-4, p. 3	A	A
	B	B

São iguais os Cug MM 200 e MM 56, rasurando A para B, na primeira frase, e mantendo A, na segunda, na linha do missal cisterciense da época.

Em suma, os passionários manuscritos de Santa Cruz eram iguais nesta frase litúrgica tal como os citados missais impressos em Coimbra no século XVI – os Missais manuscritos do fundo de Santa Cruz, entre os quais o «*Missal Rico*», da Biblioteca Pública Municipal do Porto não incluem as perícopas da Paixão, supondo naturalmente a utilização dos respectivos evangeliários – mas todos eles corrigiram a sua versão na primeira oração, mantendo a segunda. O Gs corrige as duas secções do período e o Cug MM 69 não corrige nada. Estas correcções

são tardias e algumas delas, como em Gs e Cug MM 56, corrigem a letra sem eliminar a nota da sílaba correspondente. Por sua vez, outros exemplares da época consultados, mesmo os impressos de FF e EC, apresentam correcção manuscrita à sua forma original. Segundo estas versões teríamos de novo a série cronológica assim ordenada:

Cug MM 69 → MM 200 → MM 56 → Gs

Vista a dificuldade em assinalar uma prioridade cronológica nos passionários manuscritos de Santa Cruz, embora o Cug MM 69 tenha muitas razões para ser considerado anterior a todos os restantes, uma coisa parece certa: a dependência de todos estes manuscritos de uma tradição mais larga de canto litúrgico em Portugal, consubstanciada na impressão do *Passionarium* de Fernandes Formoso em 1543.

Para além de outros testemunhos fragmentários da tradição medieval portuguesa, o modelo publicado por este cantochanista assume toda a importância, não só por ser pioneiro, mas também por conter um estilo inconfundível que o mantém qualitativamente à frente dos restantes passionários impressos portugueses. Pela simples comparação das *positurae* dos mesmos, verifica-se a tendência para uma maior ornamentação nas cláusulas de FF e para a sua simplificação sucessiva nos restantes passionários. Em FF é mais completa a *intonatio* (entoação) e a *interrogatio* (ponto de interrogação, de Cristo e dos personagens), mas é no *punctus versus* (ponto final) que se evidencia a diferença de escrita: em FF a cláusula final chega a ter 12 figuras contra 8 e 7 nos outros passionários impressos.

Parece clara a dependência geral de FF por parte dos passionários manuscritos de Coimbra. Depois de se ter verificado uma cópia de elementos textuais – caso da frase *Non in die festo* e da palavra *Nazarenus* no Cug MM 69 – é possível concluir que a tendência para a ornamentação do *accentus* crúzio do canto da Paixão, muito embora se possa considerar sob outros pontos de vista, segue a linha do *Passionarium* de Fernandes Formoso. Paralelamente, é natural que a *praxis* litúrgica portuguesa prezasse um estilo de canto mais adornado, incentivando, por outro lado, a inspiração/improvisação por parte de cantores ou de centros

religiosos. Assim teria acontecido no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a julgar pelo gosto declarado para o estilo frequentemente melismático do seu canto da Paixão, sobretudo nas cláusulas de C que precedem as palavras de Cristo.

Outro exemplo de alinhamento estilístico está na parte final da Paixão, no chamado Evangelho, ou parte «que se diz em tom de Evangelho»: em Mt, *Altera autem die*, em Mc, *Et cum jam sero*; em Lc, *Et ecce vir*; em Jo, *Post haec autem*. Nos passionários manuscritos de Santa Cruz de Coimbra, este Evangelho constitui peça unitária, magnífica pela sua beleza melódica e, sobretudo, pelo estilo ornamentado da sua escrita. Esta peça final, teve certamente especial relevo na liturgia deste Mosteiro crúzio, pelo facto de ser transmitida com a máxima igualdade de escrita sobretudo pelos dois passionários iluminados: o Gs e o MM 56. Ora, o modelo melódico da mesma não é outro senão o apresentado no *Passionarium* de Formoso. Efectivamente, como se pode ver no exemplo comparativo, o texto musical dos passionários crúzios é, em última análise, apenas uma variante do modelo impresso em 1543, vincada por uma rica ornamentação melódica, quase instrumental, e pela subtil dimensão rítmica que lhe foi introduzida (Vd. ANEXO B, 7).

### 10.3 - Precedência entre Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56

Constatando-se uma igualdade substancial de conteúdos entre os códices Gs e MM 56, uma das primeiras questões a colocar é a precedência cronológica: qual dos códices é o primeiro, ou qual deles é cópia de qual?

Já no capítulo 1 se aflorou o problema da dependência destes dois manuscritos. Importa, neste momento, aprofundar, se possível, o assunto em questão, através da apresentação global e da própria notação.

**I. Apresentação estética dos códices.** À primeira vista, parece que o MM 56 é um manuscrito mais rico e mais cuidado graficamente. A formatação da folha em duas colunas, a beleza e variedade das suas iniciais, a alternância entre pautas e texto literário fazem daquele códice uma obra de arte plástica. Um estudo sobre

esta dimensão artística e visual, inteiramente justificada, poderia trazer mais informações complementares de identificação e autoria. Verifica-se alguma displicência na pintura das últimas iniciais das Paixões, retomando o fulgor inicial com o aparecimento de novas peças do códice. Por outro lado abrindo o manuscrito com alguma atenção verifica-se que ele contém erros frequentes. Por sua vez, o manuscrito vimaranense, aparentemente mais sóbrio nas iniciais de abertura, cresce em interesse nas iniciais centrais. O uso do ouro como material iluminador parece mais abundante e frequente neste MM do que no seu par coimbrão. Em suma, no aspecto visual e artístico, se as iniciais do MM 56 são mais vistosas e mais de acordo com a tradição de Santa Cruz, as do Gs são mais ricas graças ao material utilizado.

**II. Quantidade de notação.** Quanto à escrita musical, o manuscrito de Guimarães apresenta o cantochão completo, ao passo que o de Coimbra o apresenta parcialmente. O manuscrito conimbricense insere texto sem música na parte do C, inserindo a notação nas últimas palavras narrativas imediatamente antes dos ditos de Cristo ou dos personagens, estes sempre acompanhados da respectiva notação. Por sua vez, o manuscrito geminado vimaranense apresenta música na totalidade do canto da Paixão. Procurando explicações para este facto, antes de mais, podia pensar-se que se tratava de uma cópia abreviada do canto da Paixão, supondo-se que os cantores dominavam o *accentus* específico do mesmo, tal como acontecia nos finais da Idade Média, quando ainda não existiam passionários mas apenas evangeliários. O MM 56, com uma formatação especial de duas colunas – recorde-se que o Gs tem uma formatação normal a página inteira – pouco indicada para a escrita musical, poderia efectivamente reduzir a notação por razões de economia de espaço. Outra explicação estaria no facto de haver vários livros integrantes da mesma obra, em que um deles se destinaria ao C, outra ao + e outra ao S. É o que fez Giovanni Guidetti com a sua edição do *Cantus Passionis* (Roma, 1586), processo também seguido pela edição vaticana do *Cantus Passionis* de 1917. Não parece ser esta a ideia dos autores dos manuscritos crúzios em análise: na verdade, nem o MM 56 nem o Gs são

volumes exclusivos de apenas um dos cantores da Paixão: aquele tem a música toda de + e de S, além de partes completas do C - como é o caso da parte de Evangelho; este contém a música de todos os intervenientes naquele canto. Já antes se falou na hipótese de existir um terceiro volume – até hoje desconhecido – complementar destes passionários, que justificasse que cada diácono levasse o seu próprio volume.

Mas pode admitir-se, sem mais, que se tenham produzido em Santa Cruz apenas estes dois volumes, que se bastam a si mesmos: o Gs com a música completa escrita de tal modo que se basta por si mesmo até nas partes polifónicas e o MM 56, mais breve mas com a música suficiente para facilitar a execução por dois cantores lado a lado. Esta hipótese é ainda suportada pela norma ritual que mandava o cantor do papel de Cristo ocupar a posição do meio, tendo a um dos lados o cantor que fazia o papel dos personagens. Desta maneira o MM 56 seria o exemplar dos dois cantores - o + e o S, que também leriam por ele as suas intervenções polifónicas – sendo o Gs o exemplar privativo do C.

Estas considerações não permitem, ainda, tirar uma conclusão acerca da precedência de qualquer destes exemplares. Um dado a considerar é o facto de, em Mt, sempre que o copista de MM 56 introduziu a notação nas últimas palavras do Texto, consideradas como que «deixas» para a correcta entoação dos personagens, o fez com respeito quase total pelas figuras e intervalos utilizados no passo correspondente de Gs: apenas duas breves excepções (trocas de breves por semibreves) durante as muitas passagens do texto escrito para o texto notado.

Não tendo havido qualquer outra fonte, isso significaria que o copista de MM 56 teve à sua frente o exemplar completo de Gs.

Por último, não pode esquecer-se que o manuscrito de Guimarães é uma cópia quase perfeita em todos os aspectos: na escrita musical, textual e na ligação de ambos entre si. Pelo contrário em MM 56, como já ficou referido, são bastante frequentes os erros, tanto no aspecto musical como textual. Em algum caso, nota-se que copiou primeiro a música correctamente – uma sequência de notas com determinado valor duracional – escrevendo depois a letra distraidamente, e sendo obrigado a inserir a palavra em falta por um processo fora da norma: *vd.* o caso

de *amodo* em «*non bibam amodo de hoc genimine vitis...*» Também neste caso, não havendo outra fonte, Gs seria certamente o modelo de MM 56.

354

Um argumento porventura mais objectivo para provar a cópia posterior do MM 56 reside no facto de este apresentar duas versões para a última frase polifónica de Mt: *Erant autem ibi*. Pelo cuidado geral da cópia de Gs, e pelo interesse em apresentar versões alternativas de alguns passos – recorde-se que apresenta um pequeno inciso que Cug MM 56 omite: *sic* (f. 6) – o seu autor não teria deixado de apresentar a segunda alternativa polifónica para o final da sua Paixão. E o autor de MM 56, eventualmente o próprio copista, antes de executar a sua obra teve tempo para conhecer/compor uma versão polifónica nova, valorizando o seu manuscrito.

#### 10.4 – O modelo monofónico

É na dimensão melódica que os passionários de Coimbra mais se aproximam da tradição musical, juntando-se ao tronco monódico que distingue os formulários do canto litúrgico da Paixão em Portugal até ao terceiro decénio do século XVIII. É certo que, por factores de ordem vária, os seus autores juntaram elementos preciosos, como sejam frases enfatizadas, frases duplicadas em alternativa e uma figuração rítmica que caracteriza de uma forma nítida a intervenção dos cantores. Na base, porém, está a fidelidade a um modelo que vinha de longe em território nacional e que se consubstancia na observância das notas-tenor adoptadas para conduzir o discurso dos três intervenientes no canto da Paixão e ainda numa definição estrutural muito própria.

O chamado Proémio da Paixão – *Passio Domini Nostri Jesus Christi secundum NN. In illo tempore* – constitui uma peça autónoma com carácter introdutório. Sendo cantado pelo C, a sua frase melódica desenha-se com elementos do fraseado típico dos Ditos de Cristo – entoação e cláusula sobre o nome do Evangelista – mas estabelece em simultâneo uma ponte para a corda narrativa própria do C. Não se pode excluir a intenção do seu autor anónimo pensar que, desde o



primeiro momento, a figura de Cristo está no centro do cerimonial da Paixão. Em si, esta peça de abertura não é original da tradição portuguesa: já antes se indicou a sua concordância em exemplares espanhóis. Eventualmente constitui modelo arcaico, donde derivaram várias tradições locais.

Sendo embora de âmbito reduzido – utiliza apenas uma quarta perfeita – permite variantes notórias, não só na *intonatio*, como também em pequenas notas ornamentais sobre a palavra *secundum*. As variantes verificadas nas quatro Paixões de Gs (vd ANEXO B, 6) só se podem explicar pelo gosto da *varietas* e, evidentemente, pela liberdade histórico-estética na adopção de modelos diversificados.

#### 10.4.1 - Níveis melódicos

Não se pode falar do *Cantus Passionis* sem ter em conta o percurso melódico correspondente às três categorias de intervenientes no mesmo: o C (Cronista, ou Narrador), o + (Cristo) e o S (Sinagoga, ou Bradado), normalmente, mas não necessariamente, atribuídos a três cantores Diáconos. No que se refere ao modelo português, adoptado pelos cantochanistas crúzios, ele segue um percurso convencionalmente tripartido, mas concretizado em níveis próprios que importa considerar.

**I. O nível da narração.** A parte discursiva de C, também chamada Texto pelos documentos portugueses, e à semelhança de outros modelos do *cantus passionis*, desenvolve-se sobre a nota-tenor  $F\acute{a}^2$ , destacando-se apenas sobre a mesma os valores longos ou breves das sílabas acentuadas ou das unidades métricas pretendidas. Neste sentido há diversidade de critérios, mas a sua discussão ultrapassa o âmbito deste estudo.

A «mono-tonia» do tenor recitante termina com as *positurae* ou *pausationes*, i.e., as variantes melódicas correspondentes aos sinais de pontuação textual. Ao contrário dos passionários impressos da época, que não incluem qualquer *metrum*, talvez por uma questão de brevidade na transmissão do seu discurso, a corda recitante do C, nos passionários crúzios, inclui o *metrum* subsemitonal, com uma nota apenas, que pode repetir mais que uma vez. Mas é no verdadeiro ponto final, *punctus versus*, que o canto do C se enriquece. A alteração melódica

característica de final de frase acontece apenas quando o C introduz palavras dos personagens – corresponde propriamente ao sinal de dois pontos – variando notoriamente quando aquelas palavras são de Cristo ou de outros personagens. Antes das palavras de Cristo a cláusula do C é desenvolvida, por vezes mesmo melismática, o que não deixa de se interpretar simbolicamente. Pelo contrário, antes das palavras de outros personagens singulares ou colectivos, a cláusula do discurso de C é moderada e simples. Em qualquer dos casos ela termina sempre sobre a nota Fá<sup>2</sup>, com a invulgaridade cantochanesca de uma nota tenor ser a mesma que a respectiva nota *finalis*, o que naturalmente se deve explicar por regras próprias do mesmo cantochão, não necessariamente coincidentes com as teorias tradicionais.

**II. O nível de Cristo.** O tratamento musical das palavras de Cristo mereceu sempre a melhor atenção dos cantochanistas. O culto das Sete Palavras de Cristo na Cruz, com largas incidências no decurso da história da música religiosa, é apenas uma demonstração do interesse e da *devotio* cristã pelas divinas palavras, as últimas que Cristo pronunciou antes da sua morte. Fr. Estêvão de Cristo, no prefácio do seu *Liber Passionum*, «O Actor aos Musicos curiosos», justifica o tratamento especial prestado ao *accentus* destas palavras, dizendo que «como sam palauras que de ordinario se cantão de vagar, necessariamente se ham de apontar com caracteres mais vagarosos que os de outro texto». Sem que necessariamente se utilizem figuras rítmicas mais longas ou duplicadas, os autores dos passionários impressos tratam o texto de Cristo com um cuidado próprio, nomeadamente nas interrogações e ainda na segmentação salmodiada do seu discurso, em que é nítida a *mediatio* e a *terminatio* tantas vezes quantas o discurso o permitir. Palavras mais solenes, como *amen dico vobis*, motivam uma *intonatio* especial.

No que respeita aos passionários manuscritos de Coimbra, o cantor das palavras de Cristo tem a sua nota-tenor igualmente na nota de Fá<sup>2</sup>, mas a sua *finalis* é sempre o Ré<sup>2</sup>, o que é próprio de um modo plagal: o *protus* em Ré. Ao contrário dos outros papéis do canto da Paixão, o fraseado de Cristo admite algumas entoações, não propriamente no início das sua intervenção, mas no meio e assinalando expressões solenes, como é o caso do *Amen dico vobis*. Esta entoação é precisa-

mente a mesma utilizada pelo C no Proémio da Paixão. Paralelamente ao estilo dos impressos, as palavras de Cristo integram também o estilo salmódico, com um *metrum* normalmente subsemitonal e supratonal. O seu ponto de interrogação reveste-se sempre de solenidade com uma cláusula formada por uma quinta, e alguma vez sexta, descendente, até ao Sib<sup>1</sup> (o Mi geralmente bemolizado), e que termina na *finalis Ré*<sup>2</sup>. Por sua vez, o final das suas palavras é uma cláusula mais lenta sobre o Ré. A expressão dramática das palavras de Cristo é mais clara em certos passos do seu discurso: não só a *intonatio* do «Amen...», mas algumas frases com o início na nota Sol, a figuração rítmica no anúncio da traição de Pedro – *ter me negabis* – e, naturalmente, a frase solene de *Heli, Heli...* na cruz.

**III. O nível dos restantes personagens.** No que toca à expressão musical dos personagens bradados – singulares ou colectivos – eles não se diferenciam melodicamente do tratamento dos passionários impressos. Não têm qualquer entoação, recitam sobre a nota-tenor Dó<sup>3</sup> e assumem também o estilo salmódico, com o seu *metrum* subsemitonal e a sua cláusula em Fá<sup>2</sup>. Fazem um ponto de interrogação frequente, utilizando a fórmula do *metrum* mas regressando ao tenor através do semitom. O dramatismo destes versos, segundo a versão crúzia, reside especialmente na dimensão rítmica dos mesmos. E será o ritmo possivelmente o melhor contributo feito pelos crúzios em ordem ao potenciamento do dramatismo do *accentus* exposto por Diogo Fernandes Formoso.

#### 10.4.2 - Dimensão rítmica

A definição rítmica da monofonia é um aspecto surpreendente dos manuscritos crúzios. Como já foi adiantado no capítulo 1, a notação do cantochão utilizada tanto no Gs como no MM 56 é exactamente a mesma utilizada para as frases polifónicas. Tal como estas, também a escrita monódica da Paixão utiliza figuras longas, breves, semibreves, mínimas, semínimas e colcheias, tanto isoladas como em ligadura e ainda com o ponto de aumentação. Mas esta variedade de figuras aparece de uma forma gradual. Na verdade o canto do C utiliza normalmente as figuras de breve e semibreve – aquelas colocadas em sílabas tónicas e estas em átonas – com uma regra que não é absoluta: nos MMs de Santa Cruz são conside-

radas apenas algumas sílabas acentuadas, colocadas em palavras mais importantes e dentro de um fraseado discursivo, ou oratório – o «*speech rhythm*» de que fala Theodor Göllner<sup>421</sup> em que o ritmo se executa com base na frase e não nas palavras isoladas. Outras vezes, porém, e em momentos especiais, o próprio cantor de C utiliza todas as figurações variadas próprias da notação mensural, como é o caso de *emisit spiritum* (MM 56, f. 15v), *sedentes contra sepulchrum* (*ibid.* f. 16) e, sobretudo, o *tonus maior* da parte que se diz por Evangelho, *Altera autem die* (*ibid.* ff. 16v-17v).

De uma forma semelhante o canto do + segue geralmente o mesmo tipo de acentuação. A não utilização de valores mais longos, ou a sua menor escrita, depende possivelmente do pressuposto de que a entoação das palavras de Cristo é, já de por si, mais lenta, como corresponde à letra significativa de *t*. No entanto é no discurso de Cristo que aparece com mais frequência o grupo de duas breves ou até de duas breves em ligação com uma longa: vejam-se exemplos nas frases do Jardim das Oliveiras.

Mas é no canto do S que a notação de Coimbra aparece com mais clara incidência rítmica. Esta manifesta-se através de figuras breves, semibreves, mínimas e semínimas, pontos de aumentação e pausas. De um modo geral pode-se pensar que a escrita das frases dos personagens individuais ou colectivos reveste sempre um dinamismo característico, com figuras mais rápidas e mais variadas, a denotar a intenção de conferir ao discurso destes personagens um carácter mais dramático do que o sugerido pelas simples palavras. Especialmente diversificada quanto ao ritmo é a cláusula das frases de S, com uma execução dificultada pela figuração sugerida, o que pode, em boa verdade, explicar a execução histórica em Santa Cruz de verdadeiros especialistas no canto da Paixão, tais como D. Francisco de Santo António (+ 25 de Março de 1606),<sup>422</sup> D. Tomás (+ Semana Santa de 1619)<sup>423</sup> e sobretudo D. Ambrósio de Santo Agostinho (+ 6 de Dezembro de 1624).<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> Referindo-se embora ao *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo, pode aplicar-se aos manuscritos crúzios a análise de Göllner 1975 (p. 53): «*In the Portuguese Liber Passionum, the notation of the narrator's part goes beyond the mere use of short note values by trying to capture the way in which a sentence was subdivided into individual reading units...*»

Como se explica a dimensão rítmica das melodias monofónicas constantes nos passionários de Santa Cruz de Coimbra? Completando o que se disse no capítulo 1, concretamente 1.5, é certo que os teóricos ibéricos, de que Pedro Talésio é digno representante, afirmam que a diferença das figuras em nada afectava a duração dos sons durante o cantochão, como afirma Pedro Thalesio *O Canto Chão he bua pronunçiação de figuras, ou pontos de ygual valid*<sup>425</sup>.

Apesar deste princípio de igualdade mensural básica, no entanto, uma certa medida era já admitida quando se definia o compasso igual, desigual ou ternário e gramatical, referindo o primeiro ao canto normal da maior parte do repertório gregoriano, o segundo ao canto dos hinos e sequências e o gramatical ao canto salmódico de salmos, orações e leituras.<sup>426</sup> É ainda o próprio Thalesio quem considera nos signos longos «alguma detença mais que nos breves».<sup>427</sup>

Muito perto da época em que foram produzidos em Santa Cruz de Coimbra os passionários em estudo, os autores dos passionários impressos estabeleceram regras, através das quais se previa a execução de valores longos ou breves sobre determinadas sílabas, como se viu atrás (Cf. Quadro nº 34).

Nenhum deles se refere ao tempo que corresponde a cada uma destas figuras utilizadas, mas é óbvio que os autores seguem as regras vigentes na época. Ora

<sup>422</sup> «Teue mujito boa uox tenor e contra baxa pera singelos e paixois que dizia muito bem era... filho de hum mestre da Capela del Rey de Portugal» In *Rol dos Cónegos regrantes*, óbito nº 192, *apud Pinho 1981*, p. 212.

<sup>423</sup> «Não teue officios na religião que se possaõ escreuer por ser bom cantor e seruió sempre no choro. Principalmente para cantar cousas da somana santa tinha graça e era aceito por todos com a Voz» In *Rol dos Cónegos Regrantes*, óbito nº[242]. *Ibid.* p. 213.

<sup>424</sup> Tomou hábito em 4 de Outubro de 1576. «Teue excellente contralta» (*Livro do Recebimento dos Nouços...* f. 25v e nota marginal). Pode identificar-se com Dom Ambrósio falecido em 6 de Dezembro de 1624 segundo a informação de Dom Marcos da Cruz (+ 1628) que diz ter ele 48 anos de hábito quando morreu. Este cronista descreve a sua voz de contralto como «atiperadamente fina e graciosa com que ajudaua muito assi na estante, como cantando aos instrumentos e tinha particular graça pera os bradados das paixois e bençoas do cirio paschoal» (In *Crónica da Fundação de S. Vicente de Fora*, II parte, f. 256v, *apud Pinho 1981*, p. 214). Segundo este mesmo autor, a fama destes cantores era tal que ninguém os ultrapassava em toda a Península: «O próprio Rei de Espanha pedia cónegos de Santa Cruz para irem ao Escurial, só para cantar estes bradados da Paixão.» (*Ibid.* p. 48).

<sup>425</sup> «*Musica plana est figurarum, sive notarum aequalis prolatio*» (Thalesio 1618, p. 6.) No mesmo livro, p. 67: «*Ommes igitur musicae huiusmodi progressionones notulae; aequali temporis mensura debent pronuntiarí.*»

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 12.

o cantochanista papal Giovanni Guidetti (1530-1592), a propósito da justa compreensão do seu *Directorium Chori* (1582), declara:

*«Ut autem omnium supradictorum cantus rite observentur, cognoscenda est differentia, quam habent notae musicae, quae diversimode designatae per totum Directorium reperiuntur. Notae autem sunt huiusmodi... Haec nota ■ vocatur Brevis, cui subjecta syllaba, ita profertur, ut canendo tempus unum insumatur. Haec ◆ dicitur Semibrevis, & syllaba quae sub illam cadit, celerius est percurrenda, ut dimidium unius temporis impendatur. Haec altera ■ quae Longa est, paulo tardius proferenda est, adeo ut in cantu tempus unum, & dimidium insumatur.»<sup>428</sup>*

Por sua vez Pietro Cerone (1566-1625), em *El Mellopeo y el Maestro*, apresenta o seu sistema de notação que consta das seguintes figuras:

- a losangular ◆, para as sílabas breves: corresponde a meio compasso (= 1 tempo);
- a quadrada ■ (= 2 semibreves), para as sílabas ordinárias: corresponde a um compasso (= 2 tempos);
- a quadrada com plica ■ (= 3 semibreves), para as sílabas anteriores de breves: corresponde a compasso e meio (= 3 tempos);
- duas quadradas ■■, ou uma quadrada e uma quadrada com plica: corresponde a 2 compassos.

A estas figuras correspondem outros tantos sinais de pausas.<sup>429</sup> É importante a explicação que Cerone apresenta para justificar as diferentes figuras: «... y esto se haze para que podamos mostrar mas distintamente el modo se ha de tener, para cantar con buena gracia las Oraciones y Prophecias, con lo de mas».<sup>430</sup>

<sup>428</sup> «Para uma observação correcta de todos os cantos acima indicados, é preciso conhecer a diferença das notas musicais diversamente designadas através do *Directorium*. Ora as notas são... Esta nota chama-se Breve e a sílaba que lhe é sujeita deve pronunciar-se de modo que o seu canto dure um tempo. Esta é a Semibreve e a sílaba que lhe corresponde pronuncia-se mais depressa, de modo a durar apenas meio tempo. Mas esta que se chama Longa, deve pronunciar-se com um pouco mais de retardamento, de modo a que o seu canto dure um tempo e meio» (Guidetti 1615, f. [3]). Este autor diz basear-se nos mais antigos e mais doutos mestres da Música e nos livros antigos e recentes, sendo também o sistema utilizado no Ofício da Semana Santa por ele publicado. Complementarmente, o P-Ln Cod. 5693, em cópia autenticada do manuscrito papal de 1565, apresenta a Paixão de Mt numa pauta de 5 linhas, mas apenas com figuras breves e longas, estas em todas as sílabas tónicas das palavras.

<sup>429</sup> Cerone 1613, p. 378.

Embora circulassem em Portugal outras obras teóricas sobre o cantochoão – nomeadamente, o *Tractado de canto llano* (1533) e o *Tractado de canto mensurable* (1535) de Mateus de Aranda, o primeiro Lente de Música da Universidade de Coimbra – é na linha daquelas obras que se deve situar a escrita mensural do cantochoão crúzio. Kurt von Fischer ao referir-se ao **Cug MM 56** não ignora a mensuralidade da sua notação monofónica, embora a coloque ao serviço de uma intenção retórica, considerando-a transmissora de valores aproximados.

*«Gegenüber den choralhaft Elementen setzen sich in den Coimbra-Passionen nun aber auch in den einstimmigen Partien oratorische Elemente durch. Dies geschieht in zwei Richtungen: einerseits sind, ähnlich wie bei Guidetti (1586), die rezitativischen Teile mit Hilfe der Mensuralzeichen im Sinne einer gut verständlichen Diktion rhythmisiert. (Nota 7: Dass die Mensuralnoten hier nur Annäherungswerte vorstellen, versteht sich wohl von selbst) Andererseits erfahren sowohl einzelne Worte der Narratio und der Soliloquenten, wie besonders die Turbae eine melodisch bemerkenswerte, zugleich figurenhaft-expressive und doch wieder, durch gewisse Wiederholungen bedingt, formelhaft Ausgestaltung.»<sup>431</sup>*

Embora a interpretação retórica desta notação se deva considerar no sentido de uma simbologia latente nos autores destas Paixões, a verdade é que a notação mensural é um facto evidente que é preciso considerar. Os cantores/compositores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra não são inventores de uma nova notação: eles apresentam uma escrita que corresponde a uma linha de interpretação cantochoanesca vigente na sua época. Mais que a orientação de Giovanni Guidetti, interessa aqui salientar o pensamento de Pietro Cerone, uma vez que este compôs

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>431</sup> «Paralelamente aos elementos recitativo-gregorianos, aparecem também nas Paixões de Coimbra, mesmo nas suas partes monofónicas, elementos retóricos. Isto verifica-se em duas direcções: por um lado, tal como em Guidetti (1586), as partes recitativas, mediante as figuras mensurais, são ritmizadas no sentido de uma dicção bem entendida. (Em nota: É óbvio que as notas mensurais aqui representam apenas valores aproximados). Por outro lado, tanto as palavras individualizadas da narração e dos soliloquentes como especialmente as turbas recebem uma conformação melodicamente notável e ao mesmo tempo figurativamente expressiva e até, através de condicionamentos repetitivos, formal .» (Fischer 1962, pp. 183-184).

o seu tratado a partir da sua experiência na Espanha.<sup>432</sup> Ao contrário do cantochanista romano, Cerone apresenta um verdadeiro sistema de notação monofônica em que até as pausas são consideradas, o que também aparece nos manuscritos crúzios. Mas é importante, desde já, sublinhar que esse valores das figuras não eram entendidos como valores rigorosamente proporcionais, mas apenas como pontos de referência para uma execução adequada ao repertório monológico do canto gregoriano, um pouco na linha do texto *supra* citado de Kurt von Fischer. Face a estas bases teóricas, formuladas durante a época áurea da música crúzia, a notação mensural monódica dos MMs de Santa Cruz é certamente mais que um simples ornato de musicografia e pode muito bem integrar a singularidade do canto da Paixão praticado pelos Cónegos Regrantes de Santa Cruz, pelo menos na segunda metade do século XVI.

### 10.5 – Versos monofônicos especiais

Os passionários crúzios salientam-se de obras congêneres pela inclusão em duas das suas Paixões de polifonia nos Ditos de Cristo. No entanto, não é esta apenas a maneira de os cantores de Santa Cruz fazerem salientar diversamente o canto da Paixão. Para além das frases polifónicas, a seguir analisadas, alguns versos mereceram especial interesse dos Crúzios tanto pela duplicação de algumas destas frases como pela ênfase musical nelas colocada.

#### Duplicação de frases

Já foram antes salientadas algumas frases do canto crúzio da Paixão com dupla versão musical. Alguns autores quiseram ver nesta alternância de forma musical uma afirmação de cunho enfático ou retórico: no caso especial de uma versão

---

<sup>432</sup> Não se pode silenciar a opinião de José López-Calo, para o qual não restam dúvidas de uma interpretação rítmica generalizada do cantochão, que vinha do confronto da notação polifónica com a tradicional monofónica. Segundo ele «el canto llano (=gregoriano) se interpretaba entonces [séculos XVI] con una medida rítmica estricta, según los valores que la música mensural daba a cada una de las figuras de la notación cuadrada gregoriana.» López-Calo 1988, p. 82.



monofónica e polifónica, alguns versos da Paixão teriam sido compostos em ordem à sua execução consecutiva. Assim pensa Kurt von Fischer:

*«Eigenartig ist, dass die Texte aller mehrstimmig vertonten Partien mit einer Ausnahme (siehe s. 184: „Deus meus“ nur in mehrstimmigen Fassung erscheint...) auch noch in rezitativisch-einstimmiger Fassung folgen. Ist Ein- und Mehrstimmigkeit zur Wahl gestellt? Ist nicht vielmehr anzunehmen, dass beide Fassungen nacheinander gesungen worden sind? Eine solche Wiederholung gewisser besonders wichtiger Texte wäre in diesem Fall als rhetorisches Mittel zu verstehen und würde zudem der Textverständlichkeit dienen. Für eine solche Wiederholung spricht, dass beim Abschluss des Passionstextes (Matth. 27,61) die einstimmige Fassung der mehrstimmigen vorangeht, der mehrstimmige Satz also den Abschluss bildet, während an allen übrigen Stellen die einstimmige Fassung auf die mehrstimmige folgt.»<sup>433</sup>*

Ao contrário, Theodor Göllner, referindo-se ao mesmo MM, e conhecendo a opinião do seu colega, sustenta que as duas versões são obviamente uma questão de escolha.<sup>434</sup> É possível que este musicólogo tenha lido melhor a fonte do MM 56 de Coimbra, onde, ao contrário do que viu Kurt von Fischer<sup>435</sup>, não há nenhuma excepção à sequência monofónica das frases polifónicas, havendo, naquele caso, apenas uma inversão de ordem. Por outro lado, Göllner terá visto como as versões musicais alternativas do MM 56 ostentam uma escrita suficientemente diferenciada, para despertar a atenção e marcar a diferença: o texto em letra encarnada, no caso das frases monofónicas, e as pautas a encarnado, embora com texto a negro, nas frases polifónicas.

---

<sup>433</sup> «É original a apresentação das partes polifónicas seguida de uma versão recitativo-monofónica das mesmas, com uma excepção (Nota remissiva para a p. 184: «Deus meus... só em versão polifónica...»). Será que a monofonia e a polifonia são objecto de opção? Não será de admitir, pelo contrário, que as duas versões foram cantadas uma após a outra? Tal repetição de certos textos especialmente importantes deveria entender-se neste caso como meio retórico servindo para uma melhor compreensão do texto. A favor de uma tal repetição está o facto de que, já no fim da Paixão (Mt 27, 61), a versão monofónica precede a polifónica, i.e., a versão polifónica marca o fim, ao passo que em todos os outros casos a versão monofónica vem depois da polifónica.» (*Ibid.*, p. 182).

A dúvida quanto ao sentido das frases musicais alternativas desaparece quando se coteja o *passionário* geminado de Gs, um dado que certamente faria mudar de opinião a Kurt von Fischer. Aqui estas frases aparecem sempre identificadas com letra a vermelho, sejam monofónicas ou polifónicas. Mais ainda: entre as duas versões, no caso de monofónicas, aparece a rubrica: «doutra maneira», no caso de Mt, ou «*alio modo*», no caso de Jo. Verificando que a frase em segunda versão, depois daquela rubrica, apresenta sempre a letra em vermelho, é possível concluir que esta cor identifica a frase alternativa, assim devendo ser considerada a versão polifónica de certas frases, também elas escritas com letra a vermelho.

A duplicação de frases musicais, nestes *passionários* manuscritos, pode, também, explicar-se como o resultado lógico de uma prática de música litúrgica própria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Desde uma simples abordagem do conteúdo musical, verifica-se que a segunda frase musical é sempre mais elaborada nos seus elementos: por um lado, na polifonia; por outro, no alargamento do âmbito – a primeira versão não ultrapassa a quinta Fá<sup>2</sup>-Dó<sup>3</sup> ao passo que a segunda versão percorre a oitava Fá<sup>2</sup>-Fá<sup>3</sup> – e no enriquecimento ornamental na melodia como no ritmo. Constatando que geralmente as versões alternativas aparecem escritas em clave de Dó<sup>3</sup> (Gs-Mt) e Dó<sup>4</sup> (Gs-Lc e Jo), com o respectivo alargamento intervalar, pode concluir-se não só a exigência de um cantor mais adestrado como também de uma voz mais aguda do que o normal. O que, mais uma vez, justifica a preparação e especialização de cantores em Santa Cruz.

É interessante verificar ainda que, para além dos Ditos de Cristo – especialmente considerados a seguir, quando se tratar da versão polifónica dos mesmos –, os versos da Paixão especialmente salientados, sob a forma da repetição, referem-se à figura de Judas ou à fúria dos Judeus contra Jesus: são as frases do arrependimento de Judas: *Peccavi tradens sanguinem justum* (curiosamente, como já foi salientado, o arrependimento de Pedro não merece aos Crúzios espe-

<sup>434</sup> «Thus the Coimbra Passion gives for each polyphonic section a corresponding monophonic version, obviously suggesting a choice between the two.» (Göllner 1975, p. 69).

<sup>435</sup> «Dass die im Anschluss an diesen Satz folgende lateinische Übersetzung “Deus meus” nur in mehrstimmiger Fassung erscheint...» («O facto de, na sequência desta frase, a seguinte tradução latina aparecer apenas em versão polifónica...»). (*Ibid.*, p. 184).

cial relevo no canto da Paixão) e as frases das turbas dos Judeus: *Crucifigatur* (em Mt), *Crucifige, crucifige eum* (em Lc), *Crucifige, crucifige eum e Tolle, tolle, crucifige eum* (Jo). Este pormenor, de resto desconhecido em outros passionários nacionais e de fora, é tanto mais de salientar, quanto é esta a única frase de Lc submetida a este processo de duplicação musical. Haverá aqui qualquer interesse da comunidade dos Cónegos de Santo Agostinho relacionado com alguma sector da sociedade portuguesa da época, nomeadamente os cristãos novos? Sabendo que a época da cópia dos passionários crúzios coincide com o controlo antisemita da Inquisição, não é de excluir a hipótese de até os próprios Cónegos Regrantes terem veiculado musicalmente uma tendência socialmente discriminatória.

### Ênfase de certas frases

A duplicação de versões mélicas para o mesmo verso da Paixão, seja em forma de polifonia seja em forma mais elaborada melodicamente, não é a única maneira de estes passionários tratarem partes da Paixão com especial cuidado. Eles apresentam ainda algumas frases com um tratamento musical muito especial, como se pode ver no Quadro nº 86.

Quadro n.º 86 - Frases monofónicas enfatizadas

	Gs	MM 56	MM 69	MM 200
<b>MT</b>				
<i>Heli, Heli, lama sabacthani</i>	f. 15v-16	f. 14	p. 69	f. 39v
<i>Emisit spiritum</i>	f. 16v-17	f. 15-15v	p. 71	f. 41
<i>Sedentes contra sepulchrum</i>	f. 18-18v	f. 16v	p. 76	f. 44v
<i>Altera autem die...</i>	f. 18v	f. 16v	p. 76	f. 44v
<b>MC</b>				
<i>Eloi, Eloi, lama sabachtani</i>	f. 30v	f. 26v	p. 227-8	f. 82v-83
<i>... ascenderant Hierosolimam</i>	f. 31v	f. 27	p. 232	f. 85v
<i>Et cum jam sero esset...</i>	f. 31v	f. 27	p. 233	f. 86
<b>LC</b>				
<i>Pater in manus tuas commendo spiritum meum</i>	f. 41v	col. solta	p. 169	f. 126
<i>... haec videntes</i>	f. 42	?	p. 171	f. 127v
<i>Et ecce vir...</i>	f. 42	?	p. 171	f. 128
<b>JO</b>				
<i>Consumatum est</i>	f. 51v	f. 48	p. 112	f. 157v
<i>Videbunt in quem trasfixerunt</i>	f. 52v	f. 49	p. 114	f. 160
<i>Post haec autem...</i>	f. 52v	f. 50	p. 115	f. 160v

Como se vê, estas frases especialmente enfatizadas de um ponto de vista musical correspondem todas à narração da cena do Calvário e da parte final do canto da Paixão. Não há aqui propriamente originalidade por parte dos passionários em estudo. Na realidade, em quase todos os passionários, manuscritos ou impressos, as palavras de Cristo na Cruz, sobretudo a frase hebraica *Heli, Heli...*, são especialmente tratadas. Não admira, pois, que neste momento, os passionários crúzios sejam especialmente cuidadosos. Isto verifica-se, em Mt, na frase monofónica de *Heli, Heli*, com a voz do cantor a subir a um Sib; em Mc, no passo correspondente, com o texto original *Eloi, Eloi*; em Lc, e à falta desta frase hebraica, os passionários de Coimbra, ornamentam um pouco mais as palavras Cristo: *Pater in manus tuas...*; finalmente em Jo, uma frase paralela às citadas dos outros evangelistas é *Consumatum est*.

As outras frases aqui referenciadas como objecto de especial cuidado musical distinguem-se pela sua cláusula ornamentada, evidentemente a marcar a solenidade do momento e das palavras: a morte do Senhor, com pausa geral consequente, as palavras finais da Paixão propriamente dita e a peça apresentada em tom de Evangelho. Como já foi referido, esta parte final é apresentada pelos manuscritos crúzios com especial atenção, na sequência da tradição recolhida por Fernandes Formoso. De uma forma ou de outra a parte da Paixão que descreve o ambiente do Calvário, através do especial cuidado na musicalização dos seus versos, pode indicar o interesse da comunidade de Santa Cruz, e da sociedade portuguesa do tempo, na chamada *compassio* dos fiéis. Por sua vez, a forma especial de cadenciar e terminar o canto da Paixão denota, pelo menos, a importância conferida a este acto central da Liturgia da Semana Santa.

## 10.6 - Os versos polifónicos

Como se viu anteriormente (cap. 8 e 9), alguns manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, correspondentes aos fundos do Mosteiro de Santa Cruz, contêm vários espécimes de música da Paixão, entre os quais se contam *Bradados*, Ditos de Cristo e Ditos Vários. Os versos polifónicos dos manuscritos geminados Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56 são anónimos e não têm concordância em qualquer outro espécime do mesmo fundo monástico. A sua escrita, todavia, supõe a mão e a inspiração de algum dos grandes compositores que habitaram o Mosteiro de Santa Cruz na segunda metade do século XVI.

É óbvio que estas composições polifónicas, na sua qualidade de Versos da Paixão, como as congéneres apresentadas no capítulo 9, apenas fazem sentido quando inseridas no canto completo da Paixão, nos dias correspondentes da Semana Santa: é sempre música funcional, só compreensível na sua correcta integração no rito litúrgico

Os manuscritos geminados em estudo, produzidos com toda a probabilidade em Santa Cruz de Coimbra, apresentam um modelo novo de concepção identificadora de um estilo e de um gosto litúrgico-cultural. Conhecem-se, de facto, alguns passionários manuscritos de Santa Cruz, apenas com a versão monofónica da Paixão. Esses passionários podiam bastar-se por si mesmos – a Paixão podia cantar-se inteiramente em cantochão – mas podiam também ser complementados por outros livros, nomeadamente os já citados de polifonia. É bom lembrar que o MM 200 apresenta, em certos passos, como nota à margem, números identificadores de outros tantos passos com versão polifónica. Sucede que estes números encontram correspondência no Gs, onde aparece o mesmo número e nos mesmos passos, uma situação análoga ao que aparece nos três exemplares do *Passionário* de Fr. Manuel Pousão, existentes na igreja catedral de Elvas (cf. *supra*, 7.3.2.1).

O que notabiliza verdadeiramente estes manuscritos geminados, para além do valor singular do seu conteúdo misto de cantochão e polifonia, é o facto se apresentarem como um modelo do que seria o canto solene da Paixão em Santa

Cruz de Coimbra, na segunda metade do século XVI. Já foi antes salientado como Santa Cruz muito prezava o uso da polifonia nas suas cerimónias sagradas<sup>436</sup> e, inclusivamente, como os cerimoniais previam a execução de polifonia a três dentro do canto da Paixão pelos mesmos cantores diáconos que a executavam na totalidade.<sup>437</sup>

É agora o momento de se conhecer melhor o conteúdo polifónico destes MMs.

### 10.6.1 - Paixão de Mt

O Quadro nº 87 apresenta os versos polifónicos da Paixão de Mt nos passio-nários manuscritos Gs SL/Cug MM 56.

Quadro n.º 87 - Versos polifónicos de MT

<i>MT</i>	Gs SL 11- 2-4	Cug MM 56
1 <i>C Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matbaeum. In illo tempore.</i>	f. 1	f. 1v
2 + <i>Accipite et comedite. Hoc est corpus meum.</i>	ff. 3v-4	ff. 4-4v
3 + <i>Tristis est anima mea usque ad mortem. Sustinete hic et vigilate mecum.</i>	ff. 5-5v	ff. 5v-6
4 + <i>Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Veru- mtamen non sicut ego volo sed sicut tu.</i>	ff. 5v-6	ff. 6-6v
5 + <i>Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum, fiat voluntas tua.</i>	ff. 6v-7	ff. 7-7v
6 + <i>Heli, Heli lama sabacthani</i>	ff. 15v-16	f. 14
7 + <i>Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?</i>	ff. 16-16v	f. 14v
8 <i>C Emisit spiritum</i>	ff. 16v-17	ff. 15-15v
9 <i>C Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.</i>	ff. 18-18v	f. 16
10 <i>C Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria [9] sedentes contra sepulchrum.</i>	-	f. 17

Como se vê estas frases polifónicas correspondem a três versos de C (Cro-nista, Narrador) e a seis versos de + (Cristo). Através do artifício polifónico, o compositor anónimo não pretendeu salientar simplesmente, e apenas, as palavras de Cristo, como fizeram D. Pedro de Cristo, Francisco Martins e Estêvão Lopes Morago. Na mesma linha de Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56, quase todos os manuscri-

<sup>436</sup> Cf. Pinho 1981, pp. 34-35, 47-51.

<sup>437</sup> Cf. S. José 1693, p. 515, citado *supra*, 3.3.3.1.

tos musicais de Santa Cruz de Coimbra com versos polifónicos da Paixão contêm frases da narração juntamente com frases de Cristo: é o que sucede com os vários espécimes do MM 32 e MM 53 (cf *supra*, cap. 9).

No que respeita à versão dos manuscritos geminados **Gs** e **Cug**, tanto em Mt como em Jo, os três versos polifónicos da narração, **C**, podem entender-se como enquadramento e definição solene do drama da Paixão, tal como ele se apresentava aos fiés no Domingo de Ramos ou na Sexta-Feira Santa. A posição destes versos narrativos, dentro do canto global da Paixão, é análoga em ambas as Paixões, denotando uma visão estética única: eles marcam o início, o fim e o momento central do drama do Calvário.

MT	Jo
1 - C <i>Passio Domini Nostri... Secundum Matbaeum.</i>	1 - C <i>Passio Domini Nostri... secundum Joannem</i> → <i>incipit</i> da paixão
8 - C <i>Emisit spiritum</i>	8 - C <i>Tradidit spiritum</i> → Morte de Jesus
9 - C <i>Erant autem ibi Magdalen.</i>	9 - C <i>Videbunt in quem transfixerunt</i> → <i>explicit</i> da paixão como tal

Entre o primeiro e o último verso da Paixão, a morte de Cristo marcava o momento mais dramático do rito, a tal ponto que, após aquelas palavras, os ministros da celebração, e os próprios cantores, se ajoelhavam.

O emprego do estilo polifónico nas palavras de Jesus assume um carácter especialmente simbólico. De outra maneira, seria difícil explicar a razão pela qual os autores apresentam as palavras de Cristo através de várias vozes e não, como é próprio de uma linguagem informante, apenas a uma voz. Já se viu antes (5.1.3) como Fr. Estêvão de Cristo, no seu *Liber Passionum*, justificava uma escrita especial nas palavras de Cristo pelo respeito que elas mereciam. O culto das palavras de Cristo, objecto de especial tratamento musical num enquadramento barroco e até mesmo clássico (Heinrich Schütz, Joseph Haydn...), não podia explicar-se mais que pelo incremento de uma espiritualidade da Imitação de Cristo já de há muito pregada pela *devotio moderna* e especialmente cultivada nos tempos agitados da Contra-reforma.

Na versão da Paixão segundo S. Mateus, Cristo tem 23 intervenções verbais (15, na Paixão segundo S. João). Não se conhecendo composições polifónicas de todos os Ditos de Cristo, e verificando que os espécimes polifónicos que levam este nome contêm em volta de uma dezena, pode-se perguntar pelo critério de selecção das intervenções de Cristo. A resposta deverá depender de opções pessoais mas também do gosto das épocas e das comunidades.

Embora os documentos em estudo sejam datáveis da segunda metade do século XVI, pode vir de longe a prática do tratamento polifónico de alguns versos da Paixão em Santa Cruz de Coimbra. Sabendo que a polifonia era praticada entre os Crúzios desde finais do século XV,<sup>438</sup> e reconhecendo que a espiritualidade da Cruz era um distintivo daqueles Cónegos Regrantes, não repugna que os versos polifónicos da Paixão se inscrevessem na tradição documentada na Capela Papal de Alexandre VI (cf. *supra*, 7.3.2.1). Sendo italianos os primeiros documentos do tratamento polifónico dos Versos da Paixão – Ditos de Cristo ou Ditos Vários – admite-se que daí tenha chegado a Coimbra a notícia dessa prática musical. A favor desta hipótese podem apontar-se alguns factos: o especial interesse de D. João II e D. Manuel I pela cultura italiana, manifestado concretamente na vinda a Portugal de artistas e escritores italianos, como Andrea Sansovino e Cataldo Sículo, e na encomenda de obras de arte a produtores italianos; a formação e a estada em Itália de portugueses junto de grandes vultos da cultura, como Angelo Poliziano, e a influência humanista verificada em personalidades como Aires Barbosa, Garcia de Resende, Frei António de Beja, Francisco de Holanda e outros;<sup>439</sup> o papel e a influência do embaixador D. Miguel da Silva, a quem Baldassare Castiglione dedicaria *Il Cortegiano*, no gosto e na produção de arte por todo o Norte de Portugal;<sup>440</sup> a ligação directa e jurisdiccional do Mosteiro de Santa Cruz ao próprio Papa; finalmente, na sequência de uma estreita relação com a Santa Sé, a viagem de Coimbra a Roma, em 1558, de dois

<sup>438</sup> Cf. Pinho 1981, pp. 30-31.

<sup>439</sup> Sabe-se que, na sequência da pressão manifestada nas suas primeiras cortes, no sentido de se reduzirem as despesas com os estudantes em Itália, «D. João II cedeu na quantidade, mas não abdicou de favorecer a qualidade e, por isso, com este monarca continuaram a ser sustentados em Itália os grandes intelectuais que viriam a revelar-se no reinado do venturoso D. Manuel». (Mendonça 1994, p. 67).

<sup>440</sup> Cf. Deswarte-Rosa 1995, pp. 516-517.



cónegos de Santa Cruz, D. Filipe e D. Clemente, os quais, entre outras novidades, trouxeram de Itália vários livros de música.<sup>441</sup>

Procurando fazer luz sobre o critério selectivo do compositor de Gs/Cug, agora expressamente na Paixão de Mt, repare-se que todas as frases polifónicas de Cristo se inscrevem em três momentos da sua Paixão: a Última Ceia, a oração no Jardim das Oliveiras e os últimos instantes na Cruz (Quadro nº 88). A opção por estas cenas dramáticas, pode ter a ver com a devoção e o imaginário populares, tal como se pode verificar, aliás e paralelamente, na proliferação de espécies musicais (os «Motetos da Paixão») relacionadas com os passos da Paixão, tão frequentes por todo o país. A relação do conteúdo destas frases com a arte plástica da época, no domínio sacro e concretamente na cidade de Coimbra, é um tópico a considerar em trabalhos futuros.

#### Quadro n.º 88 – Os Versos de Mt no contexto da Paixão

Proémio	1	<i>C Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matbaeum. In illo tempore.</i>
Última Ceia	2	<i>+ Accipite et comedite. Hoc est corpus meum.</i>
Jardim das Oliveiras	3	<i>+ Tristis est anima mea usque ad mortem. Sustinete hic et vigilate mecum.</i>
	4	<i>+ Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Verumtamen non sicut ego volo sed sicut tu.</i>
	5	<i>+ Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum, fiat voluntas tua.</i>
Palavras de Jesus na Cruz	6	<i>+ Heli, Heli lama sabacthani.</i>
	7	<i>+ Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?</i>
Morte de Jesus	8	<i>C Emisit spiritum.</i>
Conclusão	9	<i>C Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.</i>

Antes de uma abordagem particular de cada verso, o tratamento polifónico dos códices geminados Gs e Cug adopta uma escrita a três vozes, que o manuscrito de Guimarães designa de *Altus*, *Tenor* e *Bassus* – Cug não identifica as vozes mas as claves são as mesmas. Com as claves na posição convencional – Dó<sup>3</sup>, Dó<sup>4</sup> e

<sup>441</sup> «Os livros comprados dizem respeito, na sua maioria, ao ofício divino: quatro breviários, vários exemplares de Livros de Canto Figurado, de Livros de Hinos de Canto de Órgão, Livros de Canto de Órgão de Motetes e Magnificat, de Morales, um Livro de Cinco Missas em Canto de Órgão, outro do canto da Missa...» (Coelho 1990, pp. 30-31)

Fá4 – percebe-se que o compositor teve a intenção de fazer executar esta música pelos três cantores/diáconos da Paixão, i.e., por três cónegos bem preparados como aqueles que existiam no Mosteiro de Santa Cruz, na segunda metade do século XVI. A voz de *Altus* seria cantada por um contra-tenor, ou falsetista – designado *contralta*, nas crónicas do Mosteiro.<sup>442</sup> As restantes vozes estavam ao alcance de qualquer dos muitos cantores preparados na escola de Santa Cruz.

A escrita apresenta-se com um tratamento formal cuidado, distanciando-se muito do estilo fabordão tão frequente em espécimes de música da Paixão, o que faz supor a boa preparação dos cónegos regentes e também o talento dos seus compositores.

Em nenhum dos manuscritos aparece a indicação de autoria, mas vários elementos de análise permitem avançar a hipótese de o autor destas frases polifónicas poder ser D. Francisco de Santa Maria (+ 1597) ou o próprio D. Pedro de Cristo (+ 1618).

#### Verso nº 1 – *Passio Domini Nostris*

Quadro n.º 89 – Verso nº 1 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 1 (Vd. ANEXO A, 54) P-Cug MM 56, f. 1v (Vd. ANEXO A, 55)
Palavras	<i>C Passio Domini Nostris Jesu Christi secundum Matbaeum. In illo tempore.</i>
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4.
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Lá <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	predominantemente melismático: sílabas <i>Pas, no, Cbri, Ma, tem.</i>
Contraponto	Entrada sucessiva das vozes: B→T→A (cc. 1-2), TB→ A (cc. 15-16); entrada simultânea (homofonia) das três vozes: ATB (cc. 8, 20); imitação de pequenos motivos: - <i>Jesu Christi</i> (cc. 10-12), <i>secundum</i> (cc. 15-16).
Cláusulas	intermédias: IV-V-I (bis), VII-I; final: IV-I.
Utilização do CF	completo mas disperso pelas vozes B e A.
Transcrição	ANEXO C, 1.

<sup>442</sup> V.c., D. Ambrósio de Santo Agostinho «teue excellente contralta» (cf. *supra*, Notas 430, 431 e 432). Sabe-se que D. João 1º também foi possuidor de uma «boa uox de contra alta» (*Apud Pinho* 1981, p. 209).

A polifonia deste verso depende estreitamente do *CF* subjacente, tal como se pode verificar na transcrição, influenciando o estilo, a definição modal e as cláusulas de cada frase.

Parece não haver dúvida em reconhecer na versão monofónica deste Proémio, bem como geralmente em todos os versos de Cristo, o modo *protus* plagal, ou seja, o tom II<sup>o</sup> (hipodórico): a cláusula final normalmente sobre Ré e a *repercussa* em Fá são disso um sinal evidente. É certo que a definição modal da frase é dada pela cláusula final, sobre Fá (*In fine judicabis*); no entanto não se pode ignorar a tendência geral para a cadenciação em Ré, que corresponde mais de perto à linha mélica do *CF* original. Neste sentido, tem especial importância a cláusula intermédia em Ré *protus* dos cc. 18-19. A cláusula final sobre o Fá, a definir o modo, *tritus*, continua a explicar-se pelo percurso do *CF*, apenas compreensível pela abertura e preparação do discurso narrativo imediato.

A relação com o cantochão revela-se ainda numa tendência para os graus conjuntos na voz do A - e no próprio B, mesmo nas células cadenciais -, na frequência de notas duplicadas dentro da mesma consonância (acorde) - só neste verso, mais de 20 vezes -, mais tarde com exemplos da mesma nota nas três vozes (Verso 6, c. 93, Verso 8, c. 124).

A conclusão das cláusulas em consonâncias de 3 ou de 2 notas - tríadas ou consonância de 8<sup>a</sup> + 3<sup>a</sup> ou 8<sup>a</sup> + 5<sup>a</sup> - é assunto a merecer atenção sobretudo pela colocação das mesmas dentro do verso polifónico: aparentemente, sobretudo nas partes homofónicas, as consonâncias de oitavas - e por isso, a ausência de tríades - acontecem quando uma das vozes corresponde à nota do *CF*, como é o caso dos cc. 8, 12, 13, 17, 18, 19 e 20.

Este verso polifónico desenvolve-se em quatro pequenas frases suficientemente definidas pelas respectivas cláusulas, e inclusivamente por correspondentes barras duplas dos manuscritos:

- I. *Passio* (c. 1-7)
- II. *Domini nostri Jesu Christi* (c. 8-14)
- III. *secundum Mathaeum*. (c. 15-19)
- IV. *In illo tempore*. (c. 20-24).

De uma perspectiva estrutural, a escrita musical, de um estilo melódico predominantemente melismático, alterna textura polifónica (cc. 1-5; 10-13; 15-18) e homófona (cc. 8 e 20), utilizando levemente o contraponto imitativo (cc. 1-2; 10-12; 15-16) e iniciando as respectivas secções em imitação (I e III) e em homofonia (II e IV).

A voz do Tenor, dispensada do papel tradicional de conduzir o *CF*, assume aqui, para além dos motivos imitativos, um papel marcadamente harmónico, com a utilização quase sistemática da técnica do retardo da quarta a resolver na terceira, com a figura da semínima pontuada e duas semicolcheias - vd, como exemplo, cc. 1 e 2. No que respeita ao Baixo, quando não integra frases imitativas, assume também um papel harmónico, utilizando frequentemente descidas e subidas por graus conjuntos, estes quase sistematicamente nas cláusulas finais.

É perceptível a intenção retórica de sublinhar as palavras do texto na duplicação musical e textual da palavra inicial *Passio* (c. 1-7) e ainda na ênfase marcada pela pequena imitação sobre *Jesu Christi* (c. 10-14). Os melismas colocados sobre *Matbaeum* (c. 16-19) e *tempore* (c. 21-23) denunciam também o interesse e musicalidade das próprias palavras, sendo especialmente importante o último, pelo facto de os cantores introduzirem e prepararem imediatamente o canto monódico do C.

### Verso nº 2 - *Accipite et comedite*

Quadro n.º 90 - Verso nº 2 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 3v-4 (Vd. ANEXO A, 56) P-Cug MM 56, ff. 4-4v
Palavras	+ <i>Accipite et comedite. Hoc est corpus meum.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Sol <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Lá <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	predominantemente melismático: palavras <i>comedite, hoc, meum.</i>
Contraponto	entrada de vozes sucessivas: TB→A (cc. 25-26); entrada simultânea: ATB (c. 32); imitação de pequenos motivos (cc. 25-26); vozes empareiradas: TB (cc. 32-34).
Cláusulas	intermédiadas: IV-I, II-I; final: IV-VI-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 2.

O verso corresponde a algumas das palavras sacramentais de Cristo na Última Ceia e consta basicamente de duas frases musicais, já reconhecidas pelo copista que estabelece uma barra dupla separadora:

I. *Accipite et comedite* (cc. 25-31)

II. *Hoc est corpus meum* (cc. 32-39).

O *CF*, respeitado sobretudo no Baixo, é igualmente assumido pelo Alto. Com a cláusula final a definir o modo *tritus* plagal – e, por isso, todo o verso – nem por isso passa despercebido que esta cláusula é artificialmente acrescentada ao discurso musical anterior, que poderia acabar, com o *CF*, no c. 38. A formação da cláusula final, em Fá, não se pode explicar, mais uma vez, senão pela necessidade de conectar a frase com o discurso monofónico subsequente.

É uma escrita tendencialmente empareirada nas vozes Tenor/Baixo, afirmando, todavia, o carácter imitativo do Alto.

A homofonia do início da segunda frase não deixa de evocar simbolicamente o carácter sacramental das palavras rituais.

### Verso n.º 3 – *Tristis est anima mea...*

Quadro n.º 91 – Verso n.º 3 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 5-5v (Vd. ANEXO A, 57) P-Cug MM 56, ff. 5v-6
Palavras	+ <i>Tristis est anima mea usque ad mortem; sustinete bic et vigilate mecum.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Sol <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sol <sup>2</sup> .
Modo	II., <i>Protus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico e melismático em <i>mea</i> .
Contraponto	entradas sucessivas em todas as vozes (cc. 40, 47, 49-50); motivos imitativos (cc. 40, 43-44, 47-48, 49-50); vozes empareiradas: TB (cc. 43, 52-53).
Cláusulas	intermédiadas: II-I, II-I; final: II-I.
Utilização do CF	parcial e disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 3.

O verso corresponde a um Dito de Cristo no Jardim das Oliveiras e apresenta-se em três secções musicais:

I. *Tristis est anima mea* (cc. 41-46)

II. *usque ad mortem* (cc. 47-49)

III. *sustinete hic et vigilate mecum* (49-55)

A dependência do CF é mais reduzida do que nas frases anteriores, limitando-se às primeiras e últimas palavras do texto, de qualquer modo repartido entre o Baixo e o Alto. Nem por isso parece alterar-se a linha melódica nas partes essenciais – inicial e final.

O predomínio do estilo silábico pode sugerir a solidão expressa nas palavras, o mesmo acontecendo na frase melismática sobre a palavra *mea*. A escrita imitativa, no princípio de frases musicais, por certo, não deixará de referir a mesma ideia, de forma obsessiva.

#### Verso n.º 4 – *Pater mi, si possibile est*

Quadro n.º 92 – Verso n.º 4 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 5v-6 (Vd. ANEXO A, 58) P-Cug MM 56, ff. 6-6v.
Palavras	+ <i>Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Verumtamen non sicut ego volo sed sicut tu.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Sib <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sol <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	entrada sucessiva: TB → A (c. 65) e entradas simultâneas em todas as vozes (c.57, 59); motivos imitativos (cc. 69-70); vozes emparelhadas: TB (c. 65-67).
Cláusulas	intermédiadas: II-I, V-I; final: II-I (IV-VI-I).
Utilização do CF	parcial e disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 4.

É um segundo dito de Cristo no Jardim das Oliveiras. A escrita musical corresponde inteiramente ao sentido oratório, com três secções bem diferenciadas:

I. *Pater mi* (cc. 57-58)

II. *si possibile est transeat a me calix iste* (cc. 59-64)

III. *Verumtamen non sicut ego volo sed sicut tu.* (cc. 65-72)

A primeira compreende apenas duas palavras breves, mas constitui uma apóstrofe solene assim entendida pelo compositor com um ponto de suspensão na última nota, e com uma escrita quase homofônica e em valores longos: a ausência de notas do *CF* corresponde a esta interpretação livre do compositor. A segunda frase prende-se já às notas do *CF*, embora ainda com muita liberdade. Sempre livremente continua a terceira secção com uma linha musical dependente da palavra no seu ritmo e acento.

A ausência momentânea do *CF* não indica afastamento do espírito do cantochão, pois que, já na primeira secção, as vozes se movimentam por graus conjuntos, evitando o compositor o modo *protus*, sugerido pela linha melódica do Alto, pela intenção de salientar a apóstrofe oratória, e introduzindo uma cláusula sobre o *tritus* em Sib (c. 58). A segunda frase cadencia muito claramente no modo *protus* plagal, em cláusula sem tríade, a marcar ainda o gosto arcaico da monofonia (repetição do Ré), c. 64. O mesmo percurso modal, caracterizado de forma semelhante, aparece na terceira frase musical, embora a cláusula final se estabeleça sobre o modo *tritus* plagal, com a sugestão, uma vez mais, de uma dupla cláusula – a natural de Ré e a suplementar de Fá, esta feita aparentemente em atenção ao discurso monofônico consequente do C, retomado sobre a nota Fá.

Verso nº 5 - *Pater mi, si non potest*

Quadro n.º 93 - Verso nº 5 de Mt

378

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 6v-7 (Vd. ANEXO A, 59) P-Cug MM 56, ff. 7-7v
Palavras	+ <i>Pater mi, si non potest hic calix transire nisi bibam illum fiat voluntas tua.</i>
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4.
Âmbito das vozes	A: Sib <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	geralmente silábico e melismático em <i>Pater e tua.</i>
Contraponto	entrada sucessiva em todas as vozes, B→ T→ A, no início de I e III, B→ TA, no início de II; motivos imitativos, cc. 73-74, 76, 81-82.
Cláusulas	intermédias: V-I, II-I, V-I; final: IV-VI-I.
Utilização do CF	parcial e disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 5.

Trata-se de um verso polifónico próximo do anterior na música e não só no texto. Corresponde a novo dito de Cristo na agonia do Horto. O discurso musical adaptando-se muito bem ao ritmo oratório, reparte-se por três secções:

I. *Pater mi* (cc. 73-75)

II. *si non potest hic calix transire nisi bibam illum* (cc. 76-81)

III. *fiat voluntas tua* (cc. 81-87)

Tal como no verso anterior, o *CF* está menos presente dando lugar a maior liberdade criadora. A primeira secção é ainda constituída por uma apóstrofe oratória, através de uma formação harmónica de terceiras sucessivas, a potenciar simbolicamente o grito que as palavras evocam (c. 73). A secção central, mais silábica, embora já com algumas notas do *CF*, dá lugar à terceira, mais melismática, com um *CF* a aparecer na parte final, sem perturbar a invenção imitativa que as vozes descrevem sucessivamente nos cc. 81-82.

No que respeita à linha modal, a primeira frase, dentro do hexacorde de Sib, termina no *tetrardus* em Dó (c. 75). Muito embora apareça insistentemente o hexacorde natural, e porque a lei está no fim, também a segunda frase se define pelo *tetrardus* em Dó (c. 81), não sem que nova cláusula passageira (c. 78-79) desenhasse uma modulação ao *deuterus* do mesmo hexacorde de Sib. Mas a



última frase regressa ao esquema dos versos anteriores: aparentemente sobre o *protus*, mas concluindo em *tritus*.

De resto, afirmação clara da semitonía subintelecta como processo compositivo normal na época deste *passionário*.

### Verso n.º 6 - *Heli, Heli*

Quadro n.º 94 - Verso n.º 6 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 15v-16 (Vd. ANEXO A, 60) P-Cug MM 56, f. 14
Palavras	+ <i>Heli, Heli, lamma sabacthani</i> .
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	melismático.
Contraponto	entrada sucessiva de TB→A (c. 89), em todas as vozes (cc. 96-97); motivos imitativos (cc. 89-90, 93-94, 96-99); vozes emparechadas (cc. 89-91).
Cláusulas	intermédias: IV-I, II-I; final: IV-I.
Utilização do CF	completo mas disperso pelas três vozes.
Transcrição	ANEXO C, 6.

Este verso polifónico corresponde ao único dito de Cristo na cruz, segundo Mt, na sua versão hebraica. Trata-se de uma frase chave no canto da Paixão, assim entendida em todo o mundo, nas variadíssimas versões musicais da Paixão segundo Mt.

É natural que o tratamento polifónico desta frase assumia igual importância. Neste caso sobressai a escrita polifónica inteiramente melismática e a duplicação das palavras: a primeira sendo já repetida no próprio Evangelho. Desta maneira a sintaxe musical coincide quase totalmente com a oratória:

I. *Heli* (cc. 89-92)

II. *Heli* (cc. 93-95)

III. *lamma sabacthani*, (cc. 96-102)

O estilo floreado segue de perto o mesmo estilo monofónico original, como se pode ver do aproveitamento do CF, neste caso repartido pelas três vozes. O destaque retórico destas frases manifesta-se na entrada nos agudos das três vozes,

em formação triádica sucessiva: o efeito de consonância perfeita a evidenciar-se também na sugestão de fabordão dos compassos iniciais e o emparceiramento das vozes a afirmar a serenidade imperturbável de quem assim agoniza. Entradas sucessivas e motivos contrapontísticos na primeira exposição de *lamma*, para terminar quase homofonicamente.

Com as técnicas habituais, o compositor começa pelo modo *deuterus* em Mi (cláusula do c. 92), afirma-se no *tetrardus* em Dó (c. 95) e, depois de uma cláusula passageira de *deuterus* em Lá (c. 98), conclui definitivamente no *tritus* plagal (c. 101). A semitonia subintelecta aparece mais que uma vez, sendo explicitada no Mib do c. 99.

### Verso n.º 7 - *Deus meus, Deus meus*

Quadro n.º 95 - Verso n.º 7 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 16-16v (Vd. ANEXO A, 61) P-Cug MM 56, f. 14v
Palavras	+ <i>Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Sol <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	melismático.
Contraponto	entrada sucessiva de todas as vozes, cc. 105, 113, 116-117, e simultânea das mesmas, c. 109; motivos imitativos, cc. 105-106, 113-114, 116-117.
Cláusulas	intermédiás: II-I, II-I; final: IV-VI-I.
Utilização do CF	apenas sugerido no início da voz do A.
Transcrição	ANEXO C, 7.

É a tradução latina do grito de Jesus na cruz, originalmente em hebraico. Como tal, a configuração musical do texto literário segue de perto a forma do verso anterior no estilo melódico e na sintaxe, dando lugar ao seguinte sectionamento:

I. *Deus meus*, (cc. 105-108)

II. *Deus meus*, (cc. 109-112)

III. *ut quid dereliquisti me* (cc. 113-120).

As entradas sucessivas das vozes, em imitação simples (c. 105-106, 113, 117),

ao mesmo tempo que evocam o verso anterior, transmitem ainda a mesma intenção retórica de um apelo quase desesperado de quem agoniza. As suspensões depois das palavras *meus*, ao mesmo tempo que demarcam o fraseado, correspondem ainda ao discurso do verso hebraico anterior. Uma cláusula passageira marca também uma subdivisão da frase final.

Como se diz acima, o *CF* é aqui uma reminiscência apenas, na voz do A (c. 105-106): sobra espaço para a inteira liberdade do compositor, sabendo-se que, de facto, o cantochão correspondente a estas palavras é perfeitamente liso, sem qualquer sugestão melódica. Através de cláusulas arcaicas de II-I, as duas primeiras frases afirmam-se no modo *tetrardus* em Dó (c. 103) e *deuterus* em Lá (c. 104-105), terminando em *tritus* em Fá.

#### Verso n.º 8 - *Emisit spiritum*.

Quadro n.º 96 - Verso n.º 8 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 16v-17 (Vd. ANEXO A, 62) P-Cug MM 56, ff. 15-15v
Palavras	C <i>Emisit spiritum</i> .
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Fá <sup>2</sup> →Sol <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sol <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	melismático.
Contraponto	entrada sucessiva de todas as vozes, cc. 116-117, 121-123, 124-125; grandes motivos imitativos, quase cânone no início da frase e nos cc.122-123, até ao fim.
Cláusulas	intermédiadas: II-I; final: IV-I.
Utilização do CF	parcial e disperso no T e A.
Transcrição	ANEXO C, 8.

É novamente um verso do C, neste caso a declarar a morte de Cristo na cruz. Este pormenor é importante pela solenidade que reveste: depois destas palavras a rúbrica litúrgica manda que se faça silêncio e que se ajoelhem. Sendo a versão monofónica uma simples cadência, embora solene, do discurso cantado do C, o compositor aproveitou para escrever um verso polifónico com muita liberdade e utilizou para isso os recursos estilísticos da época: uma polifonia horizontal no sentido rigoroso

e com grande alcance de simbolismo musical. A imitação, recurso técnico, pode ver-se aqui como sugestão da dor sucessivamente comunicada pelos discípulos e a linha melódica afirma-se em dois sentidos: ascendente, para *emi...*, a sugerir a subida às mãos do Pai, e em longo melisma descendente, em *sit spiritum*, em evidente sugestão de fim ou morte. Embora o texto se repita três vezes – alusão à perfeição e à frase igualmente triplicada no *consumatum est* de Jo (*vd. infra*) –, o discurso musical não apresenta uma demarcação sintática pontual: a tripla repetição de cada voz realiza-se através de um entrançado contrapontístico, permitindo a ilusão de uma só frase musical: a unidade dentro da variedade estética maneirista. Ficam assim convertidas em passageiras as cláusulas intermédias II-I dos cc. 126-127 e 129, para fazer sobressair o modo *tritus*, como definição final claramente sublinhada.

#### Verso n.º 9 - *Erant autem ibi...*

Quadro n.º 97 - Verso n.º 9 de Mt

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 18-18v (Vd. ANEXO A, 63)
Palavras	C <i>Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Dó <sup>3</sup> →Sol <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Sib <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	entrada homofónica nas frases principais (cc. 133 e 141) e sucessiva de todas as vozes em incisos intermédios, com motivos imitativos, nos cc. 135 e 138.
Cláusulas	intermédias: II-I, VII-I, V-I; final: V-VI-I.
Utilização do CF	parcial e disperso nas três vozes.
Transcrição	ANEXO C, 9.

O texto deste verso pertence ao C e corresponde, mais uma vez, à parte final da Paixão propriamente dita, imediatamente antes da parte cantada em tom de Evangelho, o que justifica a sua versão polifónica. A relação com o CF original é

pouco significativa, explicando-se esse facto pela mesma razão do verso anterior, i.e., a frase monofónica não era mais que uma cadência solene do narrador da Paixão. É, pois, uma oportunidade para o compositor manifestar toda a sua liberdade criadora, a qual se desenvolve com o máximo respeito do discurso oratório. Assim, o fraseado musical corresponde inteiramente ao literário com duas grandes secções e algumas sub-divisões:

I. *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria* (cc. 133-140)

II. *sedentes contra sepulchrum*. (cc. 141-145).

A primeira, seguindo um ritmo natural, prevê duas cláusulas intermédias, dando lugar a três sub-divisões:

– *Erant autem ibi*, c.133-135;

– *Maria Magdalene*, c.135-138;

– *et altera Maria*, c. 138-140.

Por sua vez a segunda secção admite uma sesura, c. 142, antes da repetição de *contra sepulchrum*.

As cláusulas utilizadas na primeira parte são de II.I e VII-I, correspondendo aos modos intermédios *tritus* em Sib e *tetrardus* em Dó.

Na segunda secção a cláusula intermédia acusa a modulação passageira para o *tritus* em Dó, vindo a terminar no *tritus* em Fá.

No que respeita ao contraponto, ambas as secções começam com entradas simultâneas das vozes, mas é curioso o aproveitamento imitativo das subdivisões iniciais, a que se junta ainda o emparceiramento do T/B nos cc. 130-131.

Verso n.º 9' - *Erant autem ibi...*

Quadro n.º 98 - Verso n.º 9' de Mt

384

Fonte	P-Cug MM 56, f. 17 (Vd. ANEXO A, 64)
Palavras	C <i>Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Sol <sup>1</sup> →Lá <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	entrada sucessiva de todas as vozes, com motivos imitativos no início de todas as frases, cc. 149, 153, 156-157, 159.
Cláusulas	intermédiadas: II-I, II-I; final: IV-I.
Utilização do CF	parcial e disperso nas três vozes.
Transcrição	ANEXO C, 10.

Este verso polifónico existe apenas em Cug-MM 56, como repetição do mesmo texto do verso anterior, obviamente com o sentido de opção por parte dos executantes. Os motivos desta alternativa saltam à vista pelo estilo de escrita: se antes o fraseado musical dividia o texto em duas grandes secções, mercê de uma entrada homofónica unificadora, aqui falta este elemento sintático e o contraponto afirma-se quase totalmente em estilo polifónico-imitativo, com motivos entrançados, criando-se igualmente duas secções de uma forma mais artificial na separação de *Magdalene* e *et altera*, da seguinte forma:

I. *Erant autem ibi Maria Magdalene* (cc. 149-155)

II. *et altera Maria sedentes contra sepulchrum* (cc. 156-164)

A relação com o CF original é, porventura, mais palpável nesta versão polifónica, repartindo-se por todas as vozes, no princípio e no fim da frase.

Trata-se, claramente, de uma versão mais rica de uma perspectiva contrapontística, com maior interesse nos motivos imitativos e ainda no entrançado dos mesmos, c. 152, 159, 161. A solenidade de final de obra verifica-se igualmente na repetição de apenas uma palavra final: *sedentes* no T e B e *sepulchrum* no A.

A cláusula final da primeira secção define um modo passageiro de *tritus* em Dó, c. 148; na segunda secção, após uma cláusula intermédia de II-I de *deuterus*

em Lá, o verso conclui-se no modo *tritus*, a fazer lembrar um tom de Fá maior com cadência plagal.

Para uma sinopse dos Versos de Mt, sirvam os seguintes quadros relativos aos elementos estruturantes dos mesmos.

Quadro n.º 99 - O contraponto dos Versos de Mt

Versos de MT	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9'
Início de secção (por nº de vv.):										
1 / 1 / 1	*		*		*	*	*	*		*
2 / 1	*	*		*	*	*				
3	*	*		*			*		*	
Imitação: peq. motivo	*	*	*		*	*	*		*	*
Imitação: grande motivo								*		
Homofonia	*						*		*	
Vozes emparceiradas		*	*	*		*			*	

Quadro n.º 100 - A utilização do *Cantus Firmus* nos Versos de Mt

Versos de MT	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9'
CF disperso completo			*	*		*				
CF disperso parcial				*	*	*		*	*	*
CF ausente									*	

Quadro n.º 101 - O estilo melódico predominante dos Versos de Mt

Versos de MT	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9'
Silábico				*						
Ornado				*	*			*	*	*
Melismático			*	*			*	*		

Quadro n.º 102 - As cláusulas dos Versos de Mt

MT	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9'
Inter-médias:	IV-V-I (bis); VII-I;	IV-I; II-I	II-I (bis);	II-I; V-I	V-I (bis)	II-I	II-I (bis)	II-I	II-I VII-I; V-I	II-I (bis)
Final:	IV-I	IV-VI-I	II-I	II-I	IV-VI-I	IV-I	IV-VI-I	IV-I	V-VI-I	IV-I

Quadro n.º 103 – Âmbito das vozes dos Versos de Mt

MT	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9'
Altus	Lá <sup>2-</sup> Fá <sup>3</sup>	Lá <sup>2-</sup> Sol <sup>3</sup>	Lá <sup>2-</sup> Sol <sup>3</sup>	Sib <sup>2-</sup> Fá <sup>3</sup>	Sib <sup>2-</sup> Fá <sup>3</sup>	Lá <sup>2-</sup> Fá <sup>3</sup>	Lá <sup>2-</sup> Sol <sup>3</sup>	Fá <sup>2-</sup> Sol <sup>3</sup>	Dó <sup>3-</sup> Sol <sup>3</sup>	Lá <sup>2-</sup> Fá <sup>3</sup>
Tenor	Fá <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Ré <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Ré <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Ré <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>	Ré <sup>2-</sup> Ré <sup>3</sup>
Bassus	Lá <sup>1-</sup> Lá <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Lá <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Sol <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Sol <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Sib <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Sib <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Sib <sup>2</sup>	Lá <sup>1-</sup> Sol <sup>2</sup>	Sib <sup>1-</sup> Sib <sup>2</sup>	Sol <sup>1-</sup> Lá <sup>2</sup>

Quadro n.º 104 – Os modos dos Versos de Mt

MT	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9'
	VI.	VI.	II.	VI.	VI.	VI	VI.	VI.	VI.	VI.

## 10.6.2 – Paixão de Jo

No que respeita à Paixão de Jo, e de uma forma paralela, são as seguintes as frases polifónicas nos mesmos passionários:

Quadro n.º 105 – Os Versos polifónicos de Jo

JO	Gs	Cug MM 56
1 <i>C Passio Domini Nostri Jesus Christi secundum Johannem. In illo tempore</i>	f. 42v	[falta]
2 + <i>Dixi vobis quia ego sum. Si ergo me quaeritis sinite hos abire.</i>	f. 43v	[parcialmente] f. 41
3 + <i>Si male locutus sum testimonium perhibe de malo. Si autem bene quid me coedis?</i>	f. 45v	ff. 42-42v
4 + <i>Non haberes potestatem adversum me ullam nisi tibi datum esset desuper, propterea qui me tradidit tibi maius peccatum habet</i>	ff. 48v-49	f. 46
5 + <i>Mulier ecce filius tuus</i>	f. 50v	f. 47v
6 + <i>Ecce mater tua</i>	f. 51	f. 48
7 + <i>Consumatum est</i>	f. 51v	ff. 48-48v
8 <i>C Tradidit spiritum</i>	f. 51v	f. 48v
9 <i>C Videbunt in quem transfixerunt</i>	f. 52v	ff. 49-49v

Como se vê, o autor compôs igualmente nove frases polifónicas para a Paixão de Jo, distribuídas da mesma forma em três para o Cronista e seis para o Cristo. Não se vê aparentemente qual o interesse em igualar o número das frases nas duas Paixões de Mt e Jo. Tal como hoje se podem ler, ou executar, existe



um sentido equilibrado na aplicação dos estilos de escrita musical, mas não se vê propriamente a obrigação de o fazer por razões de sentido ou ao menos de retórica musical.

O que salta à vista é o mesmo critério de, em três versos do Narrador, enquadrar polifonicamente o corpo da Paixão: frases do Proémio, *Passio*, e da conclusão, *Videbunt*. A frase *tradidit spiritum* marca o momento da morte de Cristo, sendo pois paralela em sentido ao *emisit spiritum* de Mt.

Depois são as palavras de Cristo, agora identificando outros momentos da história da Paixão. A escolha destas frases permanece no mesmo segredo da opção das frases de Mt. Em Jo não se relata a cena do Jardim das Oliveiras, mas, em compensação, relatam-se mais palavras de Jesus na Cruz, nomeadamente as relacionadas com Nossa Senhora. Não havendo hipótese de se afirmarem as «Sete Palavras de Jesus na Cruz» (só possível com uma redacção sinóptica dos quatro Evangelhos), a tradição crúzia que motivou a composição deste *passionário* misto tinha certamente motivos bem claros para escolher estas e não outras frases de Cristo: as relacionadas com a sua captura, com os processos religioso e civil e as palavras na cruz.

Quadro n.º 106 - Os Versos de Jo no contexto da Paixão

Proémio	1	<i>C Passio Domini Nostri Jesus Christi secundum Johannem. In illo tempore</i>
Prisão de Jesus	2	+ <i>Dixi vobis quia ego sum. Si ergo me quaeritis sinite hos abire.</i>
Processo religioso	3	+ <i>Si male locutus sum testimonium perhibe de malo. Si autem bene quid me coedis?</i>
Processo civil	4	+ <i>Non haberes potestatem adversum me ullam nisi tibi datum esset desuper; propterea qui me tradidit tibi maius peccatum habet</i>
Palavras na cruz	5	+ <i>Mulier ecce filius tuus</i>
	6	+ <i>Ecce mater tua</i>
	7	+ <i>Consumatum est</i>
Morte de Jesus	8	<i>C Tradidit spiritum</i>
Conclusão	9	<i>C Videbunt in quem trasfixerunt</i>

O que atrás ficou dito sobre os versos polifónicos de Mt pode aplicar-se genericamente aos versos de Jo, razão pela qual se podem considerar já os respectivos versos.

Verso n.º 1 – *Passio Domini*

Quadro n.º 107 – Verso n.º 1 de Jo

388

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 14v (Vd. ANEXO A, 65)
Palavras	<i>C Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem. In illo tempore.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Sol <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	melismático.
Contraponto	entrada simultânea de duas vozes, uma das quais é imitada pela terceira: AB → T (cc. 1-2), TB → A (cc. 20-21); o processo inverso: T → AB (cc. 14-15); entrada sucessiva de todas as vozes (cc. 6-7); motivos imitativos no início de todas as frases, cc. 1-2, 6-7, 14-15, 21-22.
Cláusulas	intermédiadas: V-I, II-I, VII-I; final: IV-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 11.

O verso pode dividir-se nas seguintes secções:

- I. – *Passio* (cc. 1-5);
- II. – *Domini nostri* (cc. 6-10);
- III. – *Jesu Christi* (cc. 10-14);
- IV. – *secundum Joannem* (cc. 14-20);
- V. – *In illo tempore* (cc. 20-24).

Predominam o estilo melismático e o contraponto imitativo. As vozes ganham independência entre si, quando sujeitas à técnica imitativa.

É notório o papel do Baixo, acentuando a relação com o CF, assumindo o papel de baixo de duas vozes que se imitam e ditando o desenho mélico da própria imitação.

É frequente o recurso ao retardo da sétima ou da quarta a resolver na sexta ou na quarta, respectivamente, através da semínima pontuada mais duas semicolcheias ou da síncopa e duas semicolcheias. Este artifício é geralmente utilizado imediatamente antes da cláusula, integrando uma tríade preparatória da consonância final. Algum interesse harmónico é perceptível na insistência de cláusulas com tríade (cc. 5, 10, 14, 24), a marcar alguma diferença estilística em relação à polifonia dos Versos de Mt do mesmo códice. Por sua vez, a semitonia

*subintelecta* é constante ao longo destas frases polifónicas, como se pode ver na transcrição junta.

Modalmente, este verso define-se pelo VI. tom, o *tritus* plagal, não sem que no seu decurso, se tenham apresentado cláusulas do *protus* em Ré (cc. 5 e 20) e do *protus* em Lá (c. 13), de acordo com a linha do *CF* subjacente.

Globalmente, e através ainda de um estilo melismático e da repetição de palavras, este verso apresenta-se com carácter solene, como convém ao início da Paixão de Sexta-Feira Santa.

### Verso n.º 2 - *Dixi vobis*

Quadro n.º 108 - Verso n.º 2 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 43v (Vd. ANEXO A, 66) P-Cug MM 56, f. 41 incl.
Palavras	+ <i>Dixi vobis quia ego sum. Si ergo me queritis, sinite hos abire.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Sib <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> -Dó <sup>3</sup> ; B: Sib <sup>1</sup> -Sol <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	entrada sucessiva de todas as vozes na primeira frase: B→T→A, com duas vozes emparelhadas na segunda frase: A→TB; motivos imitativos nos inícios de secções.
Cláusulas	intermédias: VII-I; final: V-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 12.

Duas frases sobressaem estruturalmente, já evidenciadas pelo autor (copista) através de dupla barra vertical:

I. – *Dixi vobis quia ego sum* (cc. 25-29);

II. – *Si ergo me queritis, sinite hos abire* (cc. 30-36).

A primeira mantém do *CF* apenas as notas inicial e última, construindo um desenho imitativo curioso, como que a sugerir a repetição das palavras anteriores evocadas no discurso. A segunda frase é construída com a técnica do emparelhamento de duas vozes (*biccinium*) em contraste com a terceira, neste caso T-B em contraste com A.

O verso define-se ainda pelo modo *tritus* autêntico, embora a primeira frase termine no *protus* decorrente do carácter do CF.

### Verso n.º 3 – *Si male locutus sum*

Quadro n.º 109 – Verso n.º 3 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 45v (Vd. ANEXO A, 67) P-Cug MM 56, ff. 42-42v
Palavras	+ <i>Si male locutus sum testimonium perhibe de malo. Si autem bene, quid me coedis?</i>
Vozes e claves	A: D63; T: D64; B: F44.
Âmbito das vozes	A: Lá <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	II. <i>Protus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	entrada sucessiva de todas as vozes na primeira frase: B→ T→ A, com duas vozes emparelhadas na segunda frase: TB→ A; motivos imitativos originados nos mesmos inícios de frase.
Cláusulas	intermédias: VII-I; final: V-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 13.

O verso pode dividir-se em duas frases musicais, também demarcadas pela barra dupla original:

I. – *Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo* (cc. 37-46);

II. – *Si autem bene, quid me coedis?* (cc. 47-54).

Especial interesse na retórica musical, visível na imitação acelerada do início da frase com desenho mélico ascendente (não é difícil sentir um Cristo humanamente ofendido pelos maus tratos físicos recebidos). O contrário psicológico – a paz de espírito – é perceptível no uso das vozes emparelhadas (c. 47ss), logo seguidas, é certo, pela apóstrofe final («porque me bates?») sugerida em nova imitação melódica.

A imitação presente nos inícios de frase é diferenciada por valores rítmicos, em ambos os casos, mas é real em *quid me coedis*.

O modo *protus* plagal define ambas as frases. Por sua vez, as cláusulas terminam em consonância de 8<sup>a</sup>+5<sup>a</sup> (cc. 36 e 46), inclusivamente a final (c. 54) que assim contrasta com o estilo das cláusulas do 1.º verso.

Verso n.º 4 - *Non haberes potestatem*

Quadro n.º 110 - Verso n.º 4 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, ff. 48v-49 (Vd. ANEXO A, 68) P-Cug MM 56, f. 46
Palavras	+ <i>Non haberes potestatem adversum me ullam nisi tibi datum esset desuper. Propterea qui me tradidit tibi maius peccatum habet.</i>
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4.
Âmbito das vozes	A: Sib <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Ré <sup>2</sup> →Dó <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sol <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	entrada sucessiva de todas as vozes na 1ª secção: B→T→A (c. 55), 2ª: T→B→A (cc. 58-59), 4ª: B→A→T (cc. 65-66) e 5ª: A→T→B (c. 69) frases, com duas vozes emparelhadas na 3ª frase: TB→A (c. 61).
Cláusulas	intermédiadas: II-I, V-I, V-I, II-I; final: V-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 14.

Verso longo estruturado em cinco frases musicais:

- I. – *Non haberes potestatem* (cc. 55-58);
- II. – *adversum me ullam* (cc. 58-61);
- III. – *nisi tibi datum esset desuper* (cc. 61-65);
- IV. – *Propterea qui me tradidit tibi* (cc. 65-68);
- V. – *maius peccatum habet* (cc. 69-72).

Contraponto diferenciado ritmicamente a demarcar o sentido negativo das palavras de Cristo. Mais que nunca, a execução a 3 de um Dito de Cristo, sem negar a expressividade do cantochão, aparece a potenciá-lo através da consonância harmónica. Compare-se a simplicidade do *CF*, mesmo através do seu *accentus* oratório, com a versão desta polifonia a vincar intencionalmente a oitava com quinta (cc. 55-56), e o uníssonos (c. 61), e a acentuar a sílaba tónica de *potestatem* (cc. 57-58).

Grande força decisória na imitação musical de desenho ascendente correspondente à palavra *propterea*. A solenidade desta frase de Cristo é ainda acentuada na tríade da cláusula final.

O verso define-se modalmente pelo modo VI., o *tritus* plagal, com passagens cadenciais anteriores sobre o mesmo modo transposto a Dó e a Sib, e ainda sobre o modo *protus* plagal.

Verso n.º 5 - *Mulier, ecce filius tuus*

Quadro n.º 111 - Verso n.º 5 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 50v (Vd. ANEXO A, 69) P-Cug MM 56, f. 47v
Palavras	+ <i>Mulier, ecce filius tuus.</i>
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4.
Âmbito das vozes	A: Dó <sup>3</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Sol <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Sib <sup>1</sup> →Lá <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	Duas vozes empareiradas alternam com uma 3ª voz: B→ AT (cc. 73) e TB→ A (c. 75), sempre com motivos imitativos.
Cláusulas	intermédiadas: V-I; final: V-I.
Utilização do CF	Disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 15.

Mesmo breve, esta frase admite duas secções bem claras:

- I. *Mulier* (cc. 73-74) e
- II. *ecce filius tuus* (cc. 75-79).

O empareiramento de duas vozes contra a terceira caracterizam este verso polifónico, em possível alusão ao triângulo dramaticamente formado junto da cruz por Jesus, Maria e João. Admite-se que esta técnica contrapontística, frequente ao longo destes versos polifónicos, corresponda a uma certa espontaneidade tradicional, na linha do canto *super librum* ou de um fabordão elaborado. Há nesta breve frase de Cristo, uma sugestão de eco, na imitação das primeiras palavras de cada secção, o que parece convir à universalidade do seu conteúdo. Através de uma alusão breve ao modo *protus* plagal, o verso define-se claramente pelo *tritus* autêntico, ambos com cláusula de V-I. Alguma solenidade parece adivinhar-se na tríade da cláusula final.

Verso n.º 6 - *Ecce mater tua*

Quadro n.º 112 - Verso n.º 6 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 51 (Vd. ANEXO A, 70) P-Cug MM 56, f. 48
Palavras	+ <i>Ecce mater tua.</i>
Vozes e claves	A: Dó <sup>3</sup> ; T: Dó <sup>4</sup> ; B: Fá <sup>4</sup> .
Âmbito das vozes	A: Sib <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Sib <sup>1</sup> →Fá <sup>2</sup> .
Modo	II., <i>Protus</i> plagal.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	Homofonia na 1ª frase (c. 80) e entrada sucessiva na 2ª frase (c. 82).
Cláusulas	intermédiadas: II-I; final: VII-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e T.
Transcrição	ANEXO C, 15.

Duas frases musicais correspondentes à repetição do texto:

I. – *Ecce mater tua* (cc. 80-82);

II. – *ecce mater tua* (cc- 82-84).

É dos poucos versos polifónicos de Jo iniciados em homofonia, a supor alguma intencionalidade: talvez a evocação da paz que as palavras provocam.

A repetição retórica do texto não deixa de acentuar a solenidade da pronúncia destas palavras para o crente do século XVI.

Na sua repetição, não deixa de se evitar a total homofonia, havendo mesmo um princípio de imitação no c. 82. Do ponto de vista técnico, é interessante a cláusula da primeira secção (c. 82), a adivinhar a cadência clássica interrompida. A cláusula final, com um belo retardo de sétima, define o modo *protus* plagal.

Verso n.º 7 - *Consumatum est*

Quadro n.º 113 - Verso n.º 7 de Jo

394

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 51v (Vd. ANEXO A, 71) P-Cug MM 56, ff. 48-48v
Palavras	+ <i>Consumatum est</i> .
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4
Âmbito das vozes	A: Fá <sup>2</sup> →Sol <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Mib <sup>3</sup> ; B: Lá <sup>1</sup> →Sib <sup>2</sup> .
Modo	II., <i>Protus</i> plagal em Lá
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	Duas vozes empareiradas contra a terceira voz: TB→ A (c. 85); imitação sucessiva (cc. 87-88).
Cláusulas	final: II-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e A.
Transcrição	ANEXO C, 16.

A importância dada às últimas palavras de Cristo, segundo S. João, é visível numa escrita exuberantemente imitativa e ainda na tripla repetição do texto literário. Se a frase musical não se apresenta no estilo melismático mas silábico, isso pode explicar-se pela importância real conferida às palavras.

Embora com o texto repetido, a frase musical é uma só, feita de um longo entrançado de vozes em imitação. Um elemento rítmico derivado da prosódia da própria expressão *Consumatum est* e um elemento melódico descendente, de cariz madrigalístico, constituem dois motivos de imitação sabiamente explorados pelo compositor.

Sem cláusulas intermédias bem definidas, o verso conclui no modo *protus* em Lá. Por sua vez, a semitonia subintelecta da cláusula final contribui para a solenidade que este verso representa.



Verso n.º 8 - *Tradidit spiritum*

Quadro n.º 114 - Verso n.º 8 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 51v (Vd. ANEXO A, 71) P-Cug MM 45, f. 48v
Palavras	C <i>Tradidit spiritum</i> .
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4.
Âmbito das vozes	A: Sol <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Ré <sup>3</sup> ; B: Fá <sup>1</sup> →Fá <sup>2</sup> .
Modo	II., <i>protus</i> plagal em Lá.
Estilo melódico	silábico.
Contraponto	Imitação sucessiva: B→ T→ A (cc. 95-96) e duas vozes emparelhadas contra uma terceira: TB→A (c. 98).
Cláusulas	intermédia?: II-I; final: II-I.
Utilização do CF	disperso pelo B e T.
Transcrição	ANEXO C, 17.

O verso correspondente à morte de Cristo consta de duas secções entrançadas, por isso mesmo a constituírem rigorosamente uma só frase musical.

O contraponto inicialmente com entradas sucessivas e ascendentes, conclui a frase com o emparelhamento de duas vozes contra a terceira. Novamente o motivo imitativo descendente, a evocar a morte, é retirado da prosódia textual. Mas a frase termina em sentido ascendente, como que apontando a transcendência de tal morte.

Sem cláusulas intermédias, tal como o verso anterior, a final define o modo *protus* em Lá, com semitonía *subintellecta*.

Verso n.º 9 - *Videbunt*

Quadro n.º 115 - Verso n.º 9 de Jo

Fonte	P-Gs SL 11.2.4, f. 52v (Vd. ANEXO A, 72) P-Cug MM 56, ff. 49-49v
Palavras	C <i>Videbunt in quem trasfixerunt</i> .
Vozes e claves	A: Dó3; T: Dó4; B: Fá4.
Âmbito das vozes	A: Fá <sup>2</sup> →Fá <sup>3</sup> ; T: Fá <sup>2</sup> →Mib <sup>3</sup> ; B: Sib <sup>1</sup> →Lá <sup>2</sup> .
Modo	VI., <i>Tritus</i> plagal.
Estilo melódico	melismático.
Contraponto	Homofonia inicial (c. 102) e final (cc. 111-112); imitação sucessiva: B→ T→ A (cc. 106-108).
Cláusulas	intermédias: II-I, V-I; final: IV-I.
Utilização do CF	disperso pelo B, T e A.
Transcrição	ANEXO C, 18

O verso polifônico final, já explicado como elemento enquadrante do canto ritual da Paixão de Cristo, apresenta-se a si mesmo como expressão de solenidade. Na sua brevidade, o verso começa e termina em homofonia, na parte final, como repetição lenta e concludente, a fazer pensar em cadência barroca. De por meio, desenha-se uma imitação que é quase um verdadeiro fugado nas três vozes, especialmente interessante nas palavras «*in quem transfixerunt*». A dimensão de solenidade acentua-se, também, através da repetição do texto, processo, aliás, já demonstrado antes, também para compensar a extrema brevidade dos últimos Versos de Jo.

Modalmente, este Verso define-se pelo modo mais comum ao longo destes versos polifônicos, i.e., o *tritus* plagal, embora de passagem tenha aparecido o mesmo modo transposto a Dó e a Sib.

Especial interesse no aproveitamento rítmico da prosódia de *transfixerunt*.

Tal como se fez nos Versos de Mt, parece interessante contemplar finalmente em visão sinóptica os principais centros de interesse da composição dos versos polifônicos de Jo.

Quadro n.º 116 - O contraponto dos Versos de Jo

Versos de JO	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Início de frase (por nº de vv.):									
1 / 1/ 1	*	*	*	*				*	*
2 / 1	*	*	*		*		*		
3						*			*
Imitação: peq. motivo		*	*	*			*	*	*
Imitação: grande motivo	*								
Homofonia						*			*
Vozes empareiradas		*	*	*	*		*		

Quadro n.º 117 - A utilização do *Cantus Firmus* nos Versos de Jo

Versos de JO	1	2	3	4	5	6	7	8	9
CF disperso completo									
CF disperso parcial	*	*	*	*	*		*	*	*
CF ausente						*			

397

Quadro n.º 118 - O estilo melódico predominante dos Versos de Jo

Versos de JO	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Silábico				*	*	*		*	
Ornado		*	*				*		
Melismático	*								*

Quadro n.º 119 - As cláusulas dos Versos de Jo

JO	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Inter- médias:	V-I; V-IV-I; II-I; VII-VI-I	VII-I	VII-I; VI-I	V-I; V-I; VII-I	V-I	VII-I	-	-	IV-V-I
Final:	V-IV-I	IV-V-I	VI-VII-I	V-I	IV-V-I	VII-I	VII-I	VII-I	I-IV-I

Quadro n.º 120 - Âmbito das vozes dos Versos de Jo

JO	1	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>Altus</i>	Sol <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>	Sib <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>	Lá <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>	Sib <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>	Dó <sup>3</sup> -Fá <sup>3</sup>	Sib <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sol <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Fá <sup>3</sup>
<i>Tenor</i>	Ré <sup>2</sup> -Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Dó <sup>3</sup>	Ré <sup>2</sup> -Ré <sup>3</sup>	Ré <sup>2</sup> -Dó <sup>3</sup>	Sol <sup>2</sup> -Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Mib <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>2</sup> -Mib <sup>3</sup>
<i>Bassus</i>	La <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	Sib <sup>1</sup> -Sol <sup>2</sup>	La <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	Lá <sup>1</sup> -Sol <sup>2</sup>	Sib <sup>1</sup> -Lá <sup>2</sup>	Sib <sup>1</sup> -Fá <sup>2</sup>	Lá <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	Fá <sup>1</sup> -Fá <sup>2</sup>	Sib <sup>1</sup> -Lá <sup>2</sup>

Quadro n.º 121 - Os modos dos Versos de Jo

Versos de JO	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	VI.	VI.	II.	VI.	VI.	II.	II.	II.	VI.

(Página deixada propositadamente em branco)

## CONCLUSÃO

O estudo dos passionários mistos de Guimarães e Coimbra permitiu comprovar a prática de uma importante espécie de música litúrgica em Portugal nos séculos XVI e XVII e motivou uma reflexão aprofundada sobre a problemática relacionada com o ritual da Paixão e com a variedade de espécies musicais utilizadas na celebração do mesmo.

Aqueles códices musicais sobressaem pela sua singularidade documental e musicológica. Através das marcas da sua geminação, proveniência e separação *contra natura*, eles revelam o seu historial e, ao mesmo tempo, documentam o gosto e a tradição musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Resultado do *scriptorium* deste Mosteiro, donde saíram igualmente tantos outros preciosos manuscritos musicais hoje guardados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, eles apresentam um cantochão figurado cuja execução terá justificado a fama de virtuosismo de alguns membros daquela comunidade monacal. Este aspecto da prática do cantochão, a merecer a atenção dos especialistas, completa-se com a surpreendente inclusão de alguns versos da Paixão em polifonia a três, supostamente composta para ser executada pelos Diáconos da Paixão. Trata-se de algumas frases seleccionadas das perícopas litúrgicas das Paixões do Domingo de Ramos e da Sexta-Feira Santa que colocam a produção musical dos Crúzios de Coimbra na linha da frente da polifonia sacra portuguesa, e mesmo ibérica, acusando porventura a influência das correntes culturais italianas sentidas em Portugal nos finais do século XV e primeira metade do século XVI.

Esta prática do uso alternado de cantochão e polifonia no canto litúrgico da Paixão está enquadrada por um amplo *corpus* normativo, constante dos principais livros da especialidade, tanto manuais litúrgicos como tratados de cantochão, publicados em Portugal nas épocas em referência. O estudo desta e de outras fontes musicais congêneres, existentes ainda hoje numa quantidade e qualidade significativas, permite o estabelecimento de uma tipologia complexa própria desta tradição litúrgico-musical.

Neste contexto, salienta-se a especificidade da prática musical de Santa Cruz de Coimbra. A partir dos aspectos analisados, em que se releva, por um lado, uma técnica compositiva equilibrada entre a dependência do *cantus firmus*, as consonâncias paralelas e o contraponto imitativo e, por outro lado, uma procura evidente do sentido litúrgico através da *oratio* musical, o compositor da polifonia dos códices geminados de Guimarães e Coimbra revela-se criador excelente que dignifica a escola musical que o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra constituiu durante os séculos XVI e XVII.

Em suma, e após esta longa reflexão sobre a música da Paixão praticada em Portugal a partir do século XVI, em concordância ou na sequência da prática musical das comunidades crúzias, é possível formular algumas asserções de carácter suficientemente seguro:

- O cantochão utilizado em Portugal para o canto litúrgico da Paixão apresenta-se como modelo autónomo e original, ante o painel dos numerosos modelos adoptados nas igrejas do Ocidente desde a época renascentista, vindo a ser secundarizado (mas não eliminado) pelo modelo romano somente a partir da terceira década do século XVIII.
- A polifonia utilizada no canto litúrgico da Paixão foi sempre diversificada, cobrindo já o Texto, ou discurso narrativo, já os Versos especiais seleccionados da narração, ou apenas dos Ditos de Cristo, já os Bradados de todos os personagens intervenientes, ou apenas das Turbas.

- A julgar pela documentação apresentada, algumas composições polifónicas de música da Paixão foram muito divulgadas na época, como é o caso dos Bradados e Turbas de António Carreira, o Velho, devendo salientar-se ainda os «Textos» de Francisco Luís, que gozaram de enorme popularidade em Portugal desde o século XVII ao XIX, justificando plenamente a sua divulgação, também já documentada, em territórios da colonização portuguesa.
- A música da Paixão foi especialmente cultivada no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e conseqüentemente na Congregação de Mosteiros nela centralizada, ao ponto de se poder apresentar como prática musical de execução original na polifonia como na monodia.

É natural que novos ângulos de observação, possibilitados por outros ramos das Ciências Históricas, permitam explicar os motivos derradeiros de uma prática de música sacra tão intensamente cultivada como o presente trabalho procurou demonstrar.

O esforço dispendido na elaboração do mesmo será devidamente compensado com o interesse despertado sobre estas matéria junto dos musicólogos, dos musicófilos e de todos quantos prezam o património musical português. *Sic itur ad astra.*

(Página deixada propositadamente em branco)



## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1 - Fontes manuscritas

#### 1.1 - Manuscritos histórico-litúrgicos

Braga	P-BRp Ms 1000	[Missal de Mateus 1975]
Coimbra	P-Cug cod. n.º 632	CRUZ a.1628 -D. Marcos da Cruz (+ 1628), <i>Crônica da fundação de S. Vicente de Fora, da cidade de Lisboa.</i>
	P-Cug cod. n.º 1527	<i>Miscelânea X, n.º 10.</i>
	P-Cug cod. n.º 1537	<i>Miscelânea XX</i>
Lisboa	P-Lan CF n.º 89	<i>Livro da Paixão de Cristo.</i>
	P-Lan CF n.º 24	[Evangeliário]
	P-Lan Maço 2, Livro 1	<i>Definições e apontamentos do Capítulo Geral que se celebrou em o nosso Mosteiro de Santa Cruz em o ano de 1569.</i>
	P-Ln Alc. 162	[Pontifical]
	P-Ln Alc. 163	[Missal]
	P-Ln Alc. 167	[Evangeliário]
	P-Ln Alc. 260	[Missal]
	P-Ln Cod. 3681	[Evangeliário]
	P-Ln cod. 5923.	Cruz a.1743 - Fr. Clemente da Cruz (1685-1743), <i>Promptuario de ceremonias e officios diversos de toda a semana santa, com a solfa...</i>
	P-Ln cod. 10.981	<i>Regimento da Capela Real.</i>
	P-Ln col. pomb., ms. 147	<i>Regimento dos Capellaens do Infante.</i>
	P-Ln Il. 143	[Evangeliário]
	P-Ln Il. 35	[Livro de Horas]

Porto	P-Pm S+ 23	[Saltério]
	P-Pm S+ 28	[Missal]
	P-Pm S+ 62	[Missal/Breviário]
	P-Pm S+ 76	[Evangeliário]

## 1.2 - Manuscritos musicais

Braga.	P-BRc MM s.c.
	P-BRp Ms 50, fragm.
	P-BRp Ms 53, fragm.
	P-BRp Ms 107, fragm.
	P-BRp Ms108, fragm.
	P-BRp Ms 954, 955 e 956
	P-BRp Ms 966, n.º 1, 3, 6
	P-BRp Ms 966, n.º 7
	P-BRp Ms 966, n.º 9
	P-BRp Ms 966, n.º 14
	P-BRp Ms 966, n.º 20
	P-BRp Ms 1004
	P-BRs MM s.c. [A]
	P-BRs MM s.c. [B]
	P-BRs MM s.c. [C]
	P-BRs MM s.c. [D]
	P-BRs MM s.c. [E]
	P-BRs MM s.c. [F]
	P-BRs MM s.c. [G]
Castelo Branco	P-CBs MM 108-a
	P-CBs MM 108-b
	P-CBs MM 108-c
	P-CBs MM 108-d
	P-CBs MM s.c.

Coimbra	P-Cua IV-2-E 8-1-27, fragm. P-Cuc MM 02-52 I-III P-Cuc MM 02-54 I-IV P-Cug MM 18 P-Cug MM 26 P-Cug MM 32 P-Cug MM 47 P-Cug MM 53 P-Cug MM 55 P-Cug MM 56 P-Cug MM 69 P-Cug MM 200 P-Cug MM 223
Évora	P-EVc Ms av. 14 P-EVc Ms av. 16 P-EVc Ms av. 28-31 P-EVc Ms av. 37 (1-3) P-EVp CLI/1-6, n.º 1
Faro	P-Fas MM 210-001 P-Fas MM 210-002 P-Fas MM 210-003 P-Fas MM 210-004
Florença	I-Fn II. I. 232, 1514
Granada	E-GRcr Ms 1.
Guimarães	P-Gm Ms C-884 P-Gm Ms C-931 P-Gs SL 11-2-4
Lisboa	P-Lar MM s.c. P-Lf 121/1 C-1 P-Lf FSPS 67/6 K-3 P-Lf FSPS 107 Y-4 P-Lf FSVL 1P/H6 P-Lf IPSPO-1 H-2 P-Ln cod. 5693 P-Ln cod. 5961/5962

Lisboa	P-Ln FCR 228-130
	P-Ln FCR 228-131
	P-Ln FCR 228-132
	P-Ln LC 59
	P-Ln LC 306
	P-Ln MM 75
	P-Ln MM 76-79
	P-Ln MM 80
	P-Ln MM 1083
	P-Ln MM 1121
	P-Ln MM 1284
	P-Ln MM 1388
	P-Ln MM 1389
	P-Ln MM 1979
	P-Ln MM 1980
	P-Ln MM 3270
	P-Ln MM 3275
	P-Ln MM 3287/1-4
	P-Ln MM 3287/5-8
	P-Ln MM 3793
	P-Ln MM 3805
	P-Lo G5 E-28
London.	GB-Lbm Eg. 3307
Óbidos	P-Op capa 32
	P-Op capa 35
	P-Op capa 36
	P-Op MM s.c.
Paris	F-Pn lat. 11958
Parma	I-PAC Biblioteca Palatina, 98
Porto	P-Pm MM 14
	P-Pm MM 40
	P-Pm MM 76-79
Reims	F-RSm ms 259
Roma	I-Rss cod. XIX, lit. 1
	I-Rvat C.S. 42, 1507
Shrewsbury	GB-SHR Ms VI

Viseu	P-Va Ms 3
	P-Va Ms 11
	P-Vs MM s.c.
Vila Viçosa	P-VV L 4
Windsor	GB-WRec

## 2 – Fontes impressas

Abreu 1738	Raimundo Ferreira de Abreu, <i>Directorio de ceremonias do coro, e parochos...</i> Lisboa: Na Officina de Antonio de Sousa da Sylva, 1738.
Andrieu 1965	Michel Andrieu, <i>Les ordines romani du Haut Moyen Âge</i> . 5 vols. Louvain: Spicilegium sacrum lovaniense, 1965.
Anjos 1734	Pe. Amaro dos Anjos, <i>Directorio ceremonial composto pelo Padre Pregador geral Amaro dos Anjos Ulyssonense, Cónego da mesma congregação; e mestre de ceremonias no Convento de São João de Xabregas. Novamente correcto conforme o Missal Romano</i> . Lisboa Occidental: Na oficina de Bernardo da Costa, 1734.
Bauldry 1726	Michael Bauldry, <i>Manuale Sacrarum Caeremoniarum juxta Ritum S. Romanae Ecclesiae...</i> 7. <sup>a</sup> ed. Veneza: Typographia Balleoniana, 1726.
Caeremoniale 1906	<i>Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII., Innocentii X. et Benedicti XIII. iussu editum Benedicti XIV. et Leonis XIII. Auctoritate recognitum</i> . Mechliniae: H. Dessain, 1906., Liber II. Cap. XXI, p. 180-181.
Cantus 1921	<i>Cantus Passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem ex editione authentica excerptus</i> . Romae: Typis polyglottis vaticanis, 1921, 3 vols.
Cardoso 1575	Manuel Cardoso, <i>Passionarium iuxta Capellae Regis Lusitaniae consuetudinem: accentus rationem integre observans...</i> Leiria: Antonio de Mariz, 1575.
Ceremonial 1647	<i>Ceremonial da congregação dos monges negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal</i> . Coimbra: Diogo Gomez de Loureiro e Lourenço Craesbeek, 1647.
Cerone 1613	Pietro Cerone, <i>El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica; en que se pone por extenso; lo que uno para bazerse perfecto musico ha menester saber</i> . Nápoles: Juan Bautista Gargano e Lucrecio Nucci, 1613.
Conceição 1730	Fr. Manuel da Conceição, <i>Ceremonial seráfico e romano para toda a Ordem Franciscana e em especial para a observancia da Provincia da Algarves...</i> Lisboa: Officina de Musica, 1730.
Conceição 1758	Fr. Manuel da Conceição, <i>Manuale Romano-Seraphicum ad usum fratrum minorum almae provinciae Algarbiorum ordinis Sancti Francisci...</i> Lisboa ocidental: Tipographia da Muzica, 1758.

- Conversão 1675 Fr. Raimundo da Conversão, *Manual de todo o que se canta fora do choro conforme ao uzo dos Religiosos, e Religiosas da sagrada ordem da Penitencia do nosso Seraphico Padre Saõ Francisco do Reyno de Portugal...* Coimbra: Rodrigo de Carvalho Coutinho, 1675.
- Cristo 1593 Fr. Estêvão de Cristo, *Processionale ex ritu missalis ac breviarii, quae Sacrosancti Concilii Tridentini decreto sunt edita. In quo quanta maxima fieri potuit diligentia, characterum & accentuum, (id quod in musicis plurimum habet momenti) ratio observata est. Auctore Fratre Stephano ex Christi militia sacerdote.* Coimbra: Antonio de Mariz, 1593.
- Cristo 1595 Fr. Estêvão de Cristo, *Liber Passionum et eorum quae a dominica in palmis, usque ad vespas Sabbathi sancti inclusive cantari solent...* Lisboa: Simão Lopes, 1595.
- Cristo 1623 Fr. Estêvão de Cristo, *Manuale pro communicandis, vngendis, et sepeliendis fratribus ordinis militiae Iesu Christi...* Lisboa: por Pedro Craesbaeck, 1623.
- Dias 1580 Fr. Nicolau Dias, *Tratado da Paixam de Nosso Senbor.* Lisboa: Antonio Ribeiro, 1580.
- Durandus 1478 Guillelmus Durandus, *Rationale divinatorum officiorum.* Vicenza: Hermanus Liechtenstein, 1478.
- Estatutos 1928 «Estatutos do Ill.<sup>o</sup> e Rd.<sup>o</sup> Cabido da Igreja Catedral da cidade de Elvas (c. 1570): Ms 12765 da Biblioteca Municipal de Elvas.» Publicado por Manuel Joaquim in *Jornal de Elvas*, 1928, n.<sup>o</sup> 53 ss.
- Estatutos 1983 (a) «Estatutos da Capela de Vila Viçosa» in José Augusto Alegria, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp.314-329.
- Estatutos 1983 (b) «Estatutos do Colégio dos Reis» in José Augusto Alegria, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 301-313.
- Formoso 1543 Diogo Fernandes Formoso, *Passionarium secundum ritum capelle regis Lusitaniae...* Lisboa: Luis Rodrigues, 1543.
- Gavantus 1744 Bartholomaeus Gavantus, *Thesaurus sacrorum rituum...* Venetiis: Typographia Balleoniana, 1744.
- Guidetti 1582 Giovanni Guidetti, *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae et aliarum catedralium...* Roma: R. Granson, 1582.
- Guidetti 1586 Giovanni Guidetti, *Cantus ecclesiasticus Passionis Domini Nostri Iesu Christi secundum Mattheum, Marcum, Lucam et Joannem. Iuxta ritum capellae S.D.N Papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae a Joanne Guidetto bononiensis... in tres libros divisus...* Romae: apud Alexandrum Gardanum, 1586.
- Guidetti 1615 Giovanni Guidetti, *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum Cathedralium, & Collegiatarum / a Ioanne Guidetto olim editum et nuper... auctum, & emendatum,* (1.<sup>a</sup> ed. 1582). Romae: Apud Andream Pheum, 1615.
- Livro 1778 *Livro dos usos e cerimoniaes cistercienses da Congregação de Santa Maria de Alcobaça da Ordem de S. Bernarndo do Reino de Portugal...* Lisboa: António Rodrigues Galhardo, 1778, 3 vols.
- Macedo 1668 João Campelo de Macedo, *Thesouro de Ceremonias que contem as da missa rezada, e solemne e tudo o mais, que pelo discurso do anno...* Lisboa: Diogo Soares de Bulhões, 1668.

- Manuale* 1518 *Manuale secundum consuetudinem alme colymbriensis ecclesie*. Lisboa: Nicolaus Gazini, 1518.
- Martène 1737 Edmond Martène, *De Antiquis Ecclesiae Ritibus*. Antuerpiae:1737, ed. facsimile, Hildesheim: Georg Olms, 1967, t. III, col. 196-372.
- Mártires 1755 Fr. Veríssimo dos Mártires, *Director ecclesiastico das ceremonias da Cinza, Ramos e toda a Semana Santa...* Lisboa: Na Officina de Joseph da Costa Coimbra, 1755.
- Mártires 1955 Fr. Timóteo dos Mártires, *Crónica de Santa Cruz*. Separata de *O Instituto*, vols. 103 e 106. Coimbra: edição da Biblioteca Municipal, 1955.
- Missal* 1498 *Missal Bracharense...* Lisboa: Nicholaus de Saxonia, 1498.
- Missal Cisterciense* s. d. *Missal Cisterciense* (séc. XVI, s.n., s.d., exemplar de P-Cug MI 217).
- Missal de Mateus* 1975 *Missal de Mateus*: Ms 1000 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga. Ed. de Joaquim O. Bragança. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- Missale* 1522 *Missale Romanum noviter impressum*. Venetiarum: Luceantonii de giunta, 1522.
- Missale* 1545 *Missale ad usum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae...* Lugduni: Balthazar Arnoullet, 1545.
- Missale* 1564 *Missale Romanum...* Venetiis: off. Heredum Luccantonij, 1564
- Missale* 1570 *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum...* Venetiis: apud Joannes Variscum, 1570.
- Missale* 1588 *Missale Romanum...* Coimbra: António de Mariz, 1588.
- Missale* 1675 *Missale Romanum...* Pii V...iussu editum. Coimbra: 1675.
- Missale* 1680 *Missale Romanum...* Pii V...iussu editum. Anturépia: 1680.
- Missale* 1940 *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum...* Editio quarta juxta typicam vaticanam. Barcinone: Sumptibus societatis edititiae liturgicae hispanicae, 1940.
- Navarro 1606 Francisco Navarro, *Manuale ad usum chori, iuxta ritum ordinis fratrum minorum, ac monialium, vltima manu instauratum, & auctum, tam in cantu, quam in littera, ad formam noui Missalis, & Breuiarij Clementis P. VIII. iussu editi, ac reformati / opera et industria P. Francisci Nauarri Alpharensis...* Salamanca: ex Officina Arti Taberniel Antuerpiani, 1606.
- Ordinario 1563 *Ordinario e ceremonial da ordem dos conegos regulares da ordem do bemaumenturado nosso padre sancto Augustinho, & da congregacam de sancta Cruz de Coimbra*. Coimbra: Mosteiro de Santa Cruz, 1563.
- Ordinario 1579 *Ordinario dos Canonicos Regulares da Ordem do bem auenturado nosso padre S. Augustinho, da congregação de sancta Cruz de Coimbra*. Lisboa: S. Vicente de Fora, 1579.
- Pádua 1626 Fr. João de Pádua, *Manuale chori secundum usum fratrum minorum & monialium S. Clarae, nunc denuo correctum & in multis auctum, iuxta Missale & Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. & Clementis VIII auctoritate recognitum...* Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1626.
- Passio* 1732 *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Marcum*. Lisboa Ocidental: José António da Silva, 1732.
- Passio* 1777 *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum quattuor omnes evangelistas pro determinatis diebus maioris hebdomadae*. Lisboa: Tipografia Régia, 1777.

- Passiones* 1752 *Passiones necnon lectiones quae secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae in officiis maioris hebdomadae cantari solent.* Lisboa: José da Costa Coimbra, 1752.
- Pousão 1675 Fr. Manuel Pousão, *Liber passionum et eorum quae a Dominica Palmorum usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent...* Lugduni: ex typographia Petri Guillemmin, 1675.
- Regimento 1973 (a) «Regimento da Capela da Sé de Évora», in José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 129-132.
- Regimento 1973 (b) «Regimento do Colégio dos moços do coro», in José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 141-152.
- Regimento 1973 (c) «Regimento dos cantores da Sé de Évora» in José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 133-139.
- Rosário 1743 Fr. Domingos do Rosário, *Theatro ecclesiastico em que se acham muitos documentos de cantochão...* Lisboa: Officina Joaquiniana, 1743.
- Sacrosancti* 1746 *Sacrosancti Concilii Tridentini... canones et decreta...* Venetiis: apud Nicolaum Pezzana, 1746.
- Sacrum* 1575 *Sacrum Provinciale Concilium Olyssiponense secundum, anno a Christo nato, 1574 celebratum.* Lisboa: Antonius Gonsalves, 1575.
- S. José 1693 D. Leonardo de S. José, *Economicon sacro dos ritos e ceremonias ecclesiasticas, applicado ao uso não só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregação de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o clero.* Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693.
- Santa Maria 1668 D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho...* Lisboa: João da Costa, 1668.
- São Luiz 1780 Fr. Antonio de São Luiz, *Mestre de ceremonias que ensina o rito romano, e serafico aos Religiosos da reformada, e real provincia da Immaculada Conceição no Reino de Portugal...* 2ª ed. Lisboa: Na Regia Officina Typographica, 1780.
- Sarmento 1794 Fr. Francisco de Jesus Maria Sarmento, *Directorio Sacro das Ecclesiasticas Ceremonias da benção, e procissão das candeias...* 2ª ed. Lisboa: Regia Officina Typográfica, 1794.
- Silva 1685 Manuel Nunes da Silva, *Arte Minima que com semibreve prolaçam...* Lisboa: Officina de Joam Galram, 1685.

### 3 – Bibliografia auxiliar

- Albuquerque 1990 Martim de Albuquerque, *A Torre do Tombo e os seus tesouros.* Lisboa: Inapa, 1990.
- Alegria 1973 (a) José Augusto Alegria, *Arquivo das músicas da Sé de Évora: catálogo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- Alegria 1973 (b) José Augusto Alegria, *História da escola de música da Sé de Évora.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- Alegria 1977 José Augusto Alegria, *Biblioteca pública de Évora: Catálogo dos fundos musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.



- Alegria 1978 José Augusto Alegria (ed.), *Diogo Dias Melgás (1638-1700): Opera Omnia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978 (Portugaliae Musica XXXII).
- Alegria 1982 José Augusto Alegria (ed.), *João Lourenço Rebelo (1610-1661): Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat Lamemntationes et Miserere*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. (Portugaliae Musica XLII).
- Alegria 1983 José Augusto Alegria, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- Alegria 1984 José Augusto Alegria, *Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. (Biblioteca Breve, vol. 86).
- Alegria 1985 José Augusto Alegria, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985. (Biblioteca Breve, vol. 101).
- Alegria 1989 José Augusto Alegria, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- Alegria 1991 José Augusto Alegria (ed.), *Francisco Martins: Obra Litúrgica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. 2 vols. (Portugaliae Musica I).
- Almeida 1967 Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*. 2.ª ed. (1.ª ed. 1910-1928). Porto: Portucalense Editora, 1967-1971, 4 vols.
- Alvarenga 1988 João Pedro d'Alvarenga, «A Música Litúrgica na Sé de Braga, no século XVI: observações sobre o conhecimento actual» in *V Encontro Nacional de Musicologia: Actas*. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, n.º 58, Julho/Setembro de 1988, pp. 38-47.
- Alvarenga 1992 João Pedro d'Alvarenga, *A Música também é escrita*. Lisboa: Inapa, 1992. Separata de Tesouros da Biblioteca Nacional.
- Alvares 1960 Fr. João Álvares, *Obras. Vol. I Trautado da vida e feitos do muito virtuoso Sor. Ifante D. Fernando*. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1960.
- Amos 1989 Thomas L. Amos, *The Fundo Alcobaca of the Biblioteca Nacional, Lisbon. Volume II: Manuscripts 151-301*. Cellegeville, Minnesota: Hill Monastic Manuscript Library, 1989.
- Andrieu 1938 Michel Andrieu, *Le Pontifical Romain au Moyen-Âge: t. I, Le Pontifical Romain du XII. Siècle*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1938.
- Anselmo 1926 António Joaquim Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926.
- Antologia 1994 *Antologia de espirituais portugueses*. Apresentação de Maria de Lurdes Belchior et al. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- Apel 1990 Willi Apel, *Gregorian Chant*. First Midland Book Edition (1.ª ed., 1958). Indiana University Press, 1990.
- Aranda 1962 Mateus de Aranda, *Tractado de câto llano*. Lisboa: German Gallarde, 1533. Ed. facsimilada, Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1962.
- Aranda 1978 Mateus de Aranda, *Tractado de canto mensurable*. Lisboa: German Galhard, 1535. Ed. facsimilada, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- Arce 1980 Agustín Arce (ed.), *Itinerario de la virgen Egeria*. Madrid: BAC, 1980.
- Ávila 1996 Humberto d'Ávila, *Almeida Mota: Compositor português em Espanha*. Lisboa: Vega, 1996.

- Bannister 1969 Enrico Marriott Bannister, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*. Leipzig, 1913, Reimpressão: Westmead, Farnborough: Gregg Int. Publishers, 1969.
- Barbosa 1977 Maria Augusta Alves Barbosa, *Vincentius Lusitanus: ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.
- Barbosa 1989 Jorge Alves Barbosa, «A música na Liturgia Bracarense nos séculos XII e XIII: O repertório musical da missa nos fragmentos de códices do Arquivo Distrital de Braga» in *Modus*, n.º 3, 1989-1992, pp. 81-271.
- Bárdos 1975 Kornél Bárdos, *Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen 15. bis 18. Jahrhundert*. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1975 (Musikologia Hungarica, 5).
- Baroffio 1986 Bonifacio Baroffio e Cristiana Antonelli, «La Passione nella liturgia della Chiesa Cattolica fino all'epoca di Johann Sebastian Bach» in Elena Povelato (ed.), *Ritorno a Bach: dramma e ritualità delle passioni*. Venezia: Marsilio Editori, 1986, pp. 11-33.
- Bauldry 1726 Michael Bauldry, *Manuale Sacrarum Caeremoniarum juxta Ritus S. Romanae Ecclesiae*. 7.ª ed. Veneza: Typographia Balleoniana, 1726.
- Bécquart 1967 Paul Bécquart, *Musiciens néerlandais dans la cour de Madrid: Philippe Rogier et son école (1560-1647)*. Bruxelles: 1967
- Benton 1972 Rita Benton (ed.), *Directory of Music Research Libraries... (RISM): Part III, Spain, France, Italy and Portugal*. Iowa City: The University of Iowa, 1972.
- Bernardo 1984 Flavio di Bernardo, «Mystique de la Passion», *Dictionnaire de spiritualité*. Paris: Beauchesne, 1984, tome XII, 1e. partie, cols. 312-338.
- Bernoulli 1966 Eduard Bernoulli, *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*. Hildesheim: Georg Olms, 1966.
- Bíblia 1985 *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- Blume 1949 Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel: Bärenreiter, 1949ss, 17 vols.
- Blume 1965 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. 2.ª ed. (1.ª ed. 1931). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1965.
- Borges 1986 Armindo Borges, Duarte Lobo (156?-1646): *Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986.
- Braga 1933 Marques Braga (ed.), *Gil Vicente Obras completas: Volume I Obras de devaçam*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.
- Bragança 1973 Joaquim O. Bragança, *Influência religiosa da França no Portugal medievo*, Separata de *Didaskalia*, vol. III (1973), pp. 133-156.
- Bragança 1975 Joaquim O. Bragança, «A adoração da cruz na espiritualidade do Ocidente. 'Ordines' inéditos da França meridional» in *Didaskalia*, V (1975), pp. 255-281.
- Bragança 1976 Joaquim O. Bragança, *O Ritual de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa: Instituto Gregoriano, 1976.
- Bragança 1977 Joaquim O. Bragança, «Pontifical de Braga do século XII» in *Didaskalia*, vol. VII (1977), pp. 309-397.
- Bragança 1984 Joaquim O. Bragança, *Processional Tropário de Alcobaça*. Lisboa: Instituto Gregoriano, 1984 (Musica Lusitaniae sacra).
- Branco 1925 Luís de Freitas Branco, «As obras antigas portuguesas nos arquivos espanhóis», in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 02.10.1925.

- Branco 1938 Luís de Freitas Branco, «Música portuguesa antiga em arquivos estrangeiros» in *Arte Musical*, 8, n.º 265. Lisboa: 1938, pp. 3-4.
- Branco 1956 Luís de Freitas Branco, *D. João IV, Músico*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1956.
- Brásio 1981 António Brásio, «O Colégio da Costa e seus Estudos Universitários», *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. Actas*, vol. III. Guimarães: 1981, pág. 555-565.
- Braun 1980 Werner Braun, «Passion» in Stanley Sadie (ed.) - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980, vol. 14, pp. 282-284.
- Bridgman 1964 Nanie Bridgman, *La vie musicale au quattrocento: et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530)*. Paris: Gallimard, 1964.
- Briquet 1923 C. M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier*. 4 vol. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923.
- Brito 1989 Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989. (Imprensa universitária, n.º 78).
- Brito 1992 Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- Bukofzer 1947 Manfred F. Bukofzer, «A Newly Discovered 15th-Century Manuscript of the English Chapel Royal Part II» In *The Musical Quarterly*, Januar 1947, vol. 33, n. 1, pp. 38-51.
- Cabral 1982 Luís Cabral, *Catálogo do Fundo de Manuscritos Musicais*. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1982 (Bibliotheca Portucalensis II.ª série, n.º 1).
- Cabrol 1903 Fernand Cabrol e Henry Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris: Letouzey et Ané, 1903-1953, 15 vols.
- Calahorra 1986 Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo (+ 1586): Opera poliphonica, I*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986.
- Capelo 1992 Ludovina Ruivo Cartaxo Capelo e Maria João Meireles Padez Castro, *Inventário dos fragmentos do Hospital de S. Lázaro e do Hospital Real de Coimbra*. Coimbra: Instituto de Arqueologia, Faculdade de Letras, 1992. Trabalho inédito para a cadeira do Dr. Saul Gomes.
- Cardoso 1993 J. M. Pedrosa Cardoso, «Inéditos de Fr. Manuel Cardoso», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, 1993, p. 43-52
- Cardoso 1995 (a) J. M. Pedrosa Cardoso, *Fundo musical: século XVI ao século XIX*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1995.
- Cardoso 1995 (b) J. M. Pedrosa Cardoso, «A música sacra: da oralidade à escrita» in *Leiria-Fátima*, Ano III, n.º 8, Maio-Agosto 1995, pp. 389-394.
- Cardoso 1995 (c) Manuela Varela Pereira Cardoso, *Temática da Paixão nos Livros de Horas do século XV*. Trabalho inédito apresentado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- Cardoso 1996 J. M. Pedrosa Cardoso, «O som místico do século XVI: segundo os livros de coro de Santa Clara de Guimarães existentes na Biblioteca Nacional», *Actas do 2.º Congresso Histórico de Guimarães*. Guimarães: Câmara Municipal e Universidade do Minho, 1996, vol. 7, pp. 461-471.
- Cardoso s.d. J. M. Pedrosa Cardoso, *O arquivo de música do Seminário de Faro* (em preparação).
- Carreter 1981 Fernando Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*. 4.ª ed. Madrid: Editorial Castalia, 1981.
- Carvalho 1921 Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, *A livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: 1921.

- Carvalho 1988 José Adriano de Freitas (ed.), *Bibliografia cronológica da literatura da espiritualidade em Portugal: 150-1700*. Porto: Faculdade de Letras (Instituto de Cultura Portuguesa), 1988.
- Castilho 1992 Maria Luísa Faria de S. C. Correia Castilho, *A música na Sé de Castelo Branco: Apontamento histórico e catálogo dos fundos musicais*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1992 (dissertação de mestrado).
- Cepeda 1985 Isabel V. Cepeda, *Dois manuscritos litúrgicos de S. Vicente de Fora de Lisboa*. Separata de *Didaskalia*, XV (1985), pp. 161-228.
- Cerejeira 1974 Doutor M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal: I Clenardo e a sociedade portuguesa*. 4.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Coimbra editora, 1974.
- Cerejeira 1975 Doutor M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal: II Clenardo o Humanismo, a Reforma*. Nova ed. Coimbra: Coimbra editora, 1975.
- Chailley 1960 Jacques Chailley, *L'imbroglio des modes*. Paris: Alphonse Leduc, 1960
- Chailley 1984 Jacques Chailley, *Les «Passions» de J. S. Bach*. Paris: P.U.F 1984
- Chevalier 1960 Éloi Chevalier, «Cantus passionis antiquior», *Révue Grégorienne*, 39e. année, n.º 4, 1960, pp. 150-159.
- Cocheril 1986 Dom Maur Cocheril, *Routier des abbayes cisterciennes du Portugal*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1986.
- Coelho 1990 Maria Helena da Cruz Coelho e Maria José Azevedo Santos, *De Coimbra a Roma: Uma viagem em meados de quinhentos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1990.
- Corbin 1952 Solange Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au moyen age (1100-1385)*. Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1952.
- Corbin 1960 Solange Corbin, *La deposition liturgique du Christ au vendredi saint: sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (analyse de documents portugais)*. Paris: «Les belles lettres». Lisbonne: Bertrand, 1960.
- Corbin 1965 Solange Corbin (dir.), *Répertoire de manuscrits médiévaux contenant des notations musicales: I. Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris*. Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.
- Corbin s.d. Solange Corbin, «Les textes musicaux de l'Auto da Alma-identificação d'une pièce citée par Gil Vicente», *Mélanges d'Histoire du Moyen Age dédiés à la mémoire de Louis Halphen*. Presses Universitaires de France, s.d.
- Corpo 1874 *Corpo diplomático português*. Lisboa: 1874, tomo V.
- Correia 1986 Francisco Correia, *Inventário da coleção dos manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional*. Separata de *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. II, tomo I, 1986.
- Cosme s. d. Carlos Dinis Cosme, [Fichas verdes da Fundação Calouste Gulbenkian, referentes a Coimbra].
- Costa 1992 Avelino Jesus da Costa, *Estudos de Cronologia. Diplomática Paleografia e histórico-linguísticos*. Porto: Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais, 1992.
- Dalhaus 1990 Carl Dalhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- David 1947 (a) Pierre David, «A diocese de Lisboa seguiu o costume litúrgico de Salisbury?», *Liturgia*, ano I, n.º 4 (Abril, 1947), suplemento de *Mensageiro de S. Bento*, ano XVI, n.º 4 (Abril, 1947), pp. 54-58.

- David 1947 (b) Pierre David, «O Pontifical de Braga no século XII: com notas sobre um Pontifical de Santa Cruz de Coimbra, da mesma data», *Liturgia*, ano I, n.º 6 (Junho de 1947), suplemento ao *Mensagem de S. Bento*, ano XVI, n.º 6 (Junho de 1947), pp. 87-90; ib. n.º 7 (Julho 1947), pp. 104-106; ib. n.º 8/10 (Agosto-Outubro 1947), pp. 134-138.
- Dechevrens 1981 Antoine Dechevrens, *Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien*. Edi. facsimilada do original de 1910. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1981.
- Deslandes 1988 Venâncio Deslandes, *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*. Fac-símile do exemplar de 1888. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Deswarte-Rosa 1995 Sylvie Deswarte-Rosa, «Neoplatonismo e arte em Portugal» in *História da Arte Portuguesa*. Dir. de Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, vol. II, pp. 511-537.
- Dias 1960 José Sebastião da Silva Dias, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (sécs. XVI a XVIII)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1960.
- Dias 1969 José Sebastião da Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1969.
- Dias 1982 (a) João José Alves Dias (ed.), *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982
- Dias 1982 (b) Pedro Dias, «Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI» in *A sociedade e a cultura de Coimbra no renascimento*. Coimbra: 1982, pp. 97-127.
- Dias 1996 (a) João José Alves Dias, *Craesbeeck: uma dinastia de impressores em Portugal: elementos para o seu estudo*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.
- Dias 1996 (b) Pedro Dias, «A crónica iluminada de D. João I da Biblioteca Nacional de Madrid», in *Oceanos*, n.º 26, Abril-Junho 1996, pp. 10-22.
- Doderer 1989 Gerhard Doderer e outros, «Música e músicos ibéricos dos séculos XVI e XVII», *Associação Portuguesa de Educação Musical*. Boletim n.º 61, Abril-Junho 1989, pp. 12-26.
- D'Ortigue 1971 M. J. D'Ortigue, *Dictionnaire Liturgique, Historique et Théorique de Plainchant et de Musique d'Église*. 1.ª ed., Paris: L. Potier, 1854. Ed. facsim. New York: Da Capo Press, 1971.
- Du Cange 1937 Dominus Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Paris: Librairie des sciences et des arts, 1937, 10 vols.
- Everaert 1991 J. Everaert e E. Stols (eds.), *Flandres e Portugal na confluência de duas culturas*. Lisboa: Inapa, 1991.
- Faria 1970 Francisco Leite de Faria, «A Paixão de Cristo nos livros quinhentistas portugueses», *Bíblica*, Ano XVI, Março-Abril/1970, n.º 88, pág. 92-99.
- Faria 1980 Francisco Faria, *Algumas notas sobre os manuscritos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra: 1980. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIV, 3.ª parte.
- Faria 1981 Manuel Ferreira de Faria, «O espólio musical do pequeno Seminário de Nossa Senhora da Oliveira» in *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. Actas*. Vol. II. Guimarães: 1981, pp. 439-450.
- Fenlon 1982 Iain Fenlon (ed.), *Cambridge music manuscripts 900-1700*. Cambridge University Press, 1982.

- Fernandes 1626 Ant3nio Fernandes, *Arte de Musica de canto dorgam, e canto cham, & propor33es de Musica diuididas harmonicamente. Composta por Antonio Fernandez, natural da villa de Souzel, mestre de Musica na Igreja de S. Catherina de monte Sinai. Dirigida ao insigne Duarte Lobo Quartanario, & mestre de Muisca na S. SÊ de Lisboa*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626.
- Fernandez de la Cuesta 1980 Ismael Fern3ndez de la Cuesta, *Manuscritos y fuentes musicales en Espa3a: Edad Media*. Madrid: editorial Alpuerto, 1980
- Fernandez de la Cuesta 1988 Ismael Fern3ndez de la Cuesta [et al.], *Historia de la m3sica espa3ola*. 2.ª ed. (1.ª 1983). Madrid: Alianza Editorial, 1988, 7 vols.
- Ferreira 1989 Manuel Pedro Ferreira (ed.), *Cancioneiro da Biblioteca P3blica Hort3nsia de Elvas*. Lisboa: IPPC, 1989 («Lusitana Musica: I / opera musica selecta»).
- Fischer 1954 Kurt von Fischer, «Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien», *Archiv f3r Musikwissenschaft*, XI, 1954, pp. 189-205.
- Fischer 1962 Kurt von Fischer, «Ein singul3rer Typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts», *Archiv f3r Musikwissenschaft*, XIX/XX, 1962/1963, pp. 180-185.
- Fischer 1973 Kurt von Fischer, «Die Passion von ihren Anf3ngen bis ins 16. Jahrhundert», *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern-M3nchen: Francke Verlag, 1973, pp. 574-620.
- Fischer 1980 Kurt von Fischer, «Passion» in Stanley Sadie (ed.)-*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980, vol. 14, pp. 276-282.
- Freitas 1974 Frederico de Freitas, *Raridade bibliogr3fica: um livro de m3sica, de autor portugu3s do s3culo XVII, adquirido pela Funda33o da Casa de Bragan3a*. Lisboa, 1974, 20 p. dactilografadas (in3dito).
- Gajard 1921 D. Joseph Gajard, «L'3dition Vaticane du chant de la Passion: simples notes au courant de la plume» in *R3vue Gr3gorienne*, 1921, pp. 19-32.
- Garc3a y Garc3a 1982 A. Garc3a y Garc3a (ed.), *Synodicon Hispanum. II Portugal*. Madrid: B.A.C., 1982.
- Gerbert 1774 Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*. Typis San-Blasianis, 1774.
- Gerbert 1990 Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. Typis San-Blasianis, 1784. 8.ª ed. Facs. Hildesheim: Georg Olms, 1990, 3 vols.
- G3llner 1969 Theodor G3llner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*. Tutzing: Hans Schneider, 1969, 2 vol. (M3nchner Ver3ffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 15).
- G3llner 1975 Theodor G3llner, «Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources» in *JAMS* XXVIII (1975), pp. 46-71.
- Gomes 1995 Rita Costa Gomes, *A corte dos reis de Portugal no final da Idade M3dia*. Lisboa: Difel, 1995. (Mem3ria e Sociedade).
- Gonz3lez-Valle 1974 Jos3-Vicente Gonz3lez-Valle, *Die Tradition des liturgischen Passionsvortrags in Spanien: Studien zur ein- und mehrstimmigen Passionsvertonung in den Kathedralen von Arag3n und Castilla*. M3nchen: Ludwig-Maximilians-Universit3t, 1974. (Trad. Castellhana, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Cient3ficas, 1992).
- Guimar3es 1936 Vieira Guimar3es, *A Ordem de Cristo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1936.



- Harper 1995 John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*. 4.ª ed. (1.ª ed., 1991). Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Hiley 1995 David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*. 3.ª ed. (1.ª ed. 1993). Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Inventário 1930 *Inventário dos códices alcobacenses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1930.
- Inventário 1937 *Inventário dos inéditos e impressos musicais: subsídios para um Catálogo*. Pref. de Santiago Kastner. Coimbra: s.n., 1937.
- Janini 1969 José Serrano Janini, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: 1969.
- Jeanneteau 1985 Jean Jeanneteau, *Los modos gregorianos*. Abadia de Silos, 1985.
- Jeppesen 1957 Knud Jeppesen, «A forgotten Master of the early 16th Century: Gaspar de Albertis», *The Musical Quarterly*, XLIV, 1957, pp. 311-328.
- Joaquim 1940 Manuel Joaquim, *Um Inédito Musical: o «Te Deum» do Licenciado Lopes Morago*. Separata da *Brotéria*, vol XXX, fasc. V, Maio de 1940. Lisboa: 1940.
- Joaquim 1944 Manuel Joaquim, *Nótulas sobre a música na Sé de Viseu*. Separata de *Beira Alta*, vol. 1 e 2. Viseu: 1944.
- Joaquim 1951 Manuel Joaquim, «Apontamentos de bibliografia musical: I - Um livro de Manuel Pousão», *Gazeta Musical*, ano I. 1951, n.º 9, p. 4.
- Joaquim 1953 Manuel Joaquim, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1953.
- Joaquim 1955 Manuel Joaquim, «O “Passionarium” de Fernandes Formoso», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Ano I, Abril-Junho 1955, n.º 2, pp. 73-97.
- Joaquim 1956 Manuel Joaquim, «Os livros de coro da Sé de Coimbra em 1635» in *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, 2, Coimbra: 1956, pp. 316-366.
- Joaquim 1961 Manuel Joaquim (ed.), *Estêvão Lopes Morago: Obras de música religiosa «a capella»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961. (Portugaliae Musica, vol. IV).
- Joaquim s.d. Manuel Joaquim, [Fichas verdes, inéditas, relativas ao fundo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra existentes no Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian].
- Jordan 1986 W.D. Jordan, «Os fragmentos musicais do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta» in *Boletim de Trabalhos Históricos*, vol. 37, Guimarães, 1986, pág. 148-190.
- Jordan 1988 W.D. Jordan, «O estilo musical na liturgia de Portugal através do fragmento VII do Arquivo Municipal de Braga», in *Bracara Augusta*, vol. 41, n.ºs 91/92 (104/105). Braga: 1988/89, pp. 5-40.
- Kade 1893 Otto Kade, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*. Gütersloh: Bertelsmann, 1893.
- Lambertini 1918 Michel'Angelo Lambertini, *Bibliophilie musicale*. Lisboa: s.l., 1918.
- Latino 1993 Adriana Latino, «Os Músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, 1993, pp. 5-41.
- Leclercq 1948 H. Leclercq, «Chantres», *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris: 1948, t. 3., 1e. p., col. 345-346.
- Lemos 1980 Maria Luísa Lemos, *Impressos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra, 1980. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol XXXIV, 3.ª parte.

- Leroquais 1924      Abbé V. Leroquais, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*. Paris: s.n., 1924, 3 t.
- Lessa 1992            Elisa Maria Maia da Silva, *A actividade musical na Sé de Braga no tempo do Arcebispo D. Frei Agostinho de Jesus (1588-1609)*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1992. (Dissertação de mestrado).
- Llorens i Cisteró 1994    Josep M. Llorens i Cisteró, *El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la misa L'homme armé de F. Guerrero, misa pequeña de C. Morales y otras novedades*. Separata de *Anuario Musical*, 49. Barcelona: CSIC, 1994.
- López-Calo 1988        José López-Calo, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- López-Calo 1991        José López-Calo, *Catalogo del archivo de musica de la catedral de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, 1991-1992. 3 vols.
- López-Calo 1993        José López-Calo, *Catalogo del archivo de musica de la capilla real de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, 1993-1994. 2 vols.
- Madahil 1926            A. G. da Rocha Madahil, «Os códices de Santa Cruz de Coimbra», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. VIII (1926-1927), pp. 379-420, vol IX (1928), pp. 192-383, e vol. X (1929), pp. 55-87.
- Macedo 1975            Jorge Borges de Macedo, «Livros impressos em Portugal no século XVI: interesses e mentalidade», *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, vol. IX, pp. 183-221.
- Manuel II 1995          Rei D. Manuel II, *Livros antigos portugueses 1489-1600 da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima descriptos por S. M. El-Rei D. Manuel em tres volumes*. Londres: Maggs Bros, 1929. Ed. facs. Braga: APPACDM, 1995.
- Marques 1988            José Marques, *A Arquidioces de de Braga no século XV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Marques 1990            José Marques, «O canto gregoriano na Sé de Braga, nos finais do século XVIII», *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional*. Braga: 1990. Actas. Vol. III, pp. 299-317.
- Marques 1994            José Marques, *Relações entre Portugal e Castela nos finais da Idade Média*. Lisboa: FCG/JNICT, 1994.
- Martimort 1965          A. G. Martimort, *A igreja em oração: Introdução à Liturgia*. Mosteiro de Singeverga, 1965.
- Martins 1947            Mário Martins, «Teatro e gestas sagradas», *Brotéria*, XLIV, 1947, pp. 543-553.
- Martins 1950            Mário Martins, *Teatro sagrado na nossa Idade-Média*. Separata da *Brotéria*, vol. 50, Fevereiro de 1950.
- Martins 1951            Mário Martins, *Laudes e cantigas espirituais de Mestre André Dias (+ c. 1437)*. Roriz-Negrelos: Mosteiro de Singeverga, 1951.
- Martins 1969            Mário Martins, *Estudos de cultura medieval*. 3 vols. Lisboa: Verbo, 1969-1983.
- Martins 1971            Mário Martins, *Guia geral das boras del-rei D. Duarte*. Lisboa: Ed. Brotéria, 1971.
- Martins 1974            Mário Martins, *Do 'Estímulo de Amor' e do 'Ofício da Paixão' de S. Boaventura na Idade-Média portuguesa*. Separata de *Didaskalia*, vol. 4 (1974), pp. 249-264.
- Martins 1978 (a)          Mário Martins, *Teatro quincentista da Paixão*. Separata de *Lusitânia Sacra*. Lisboa: 1978.
- Martins 1978 (b)          Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. 2.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed. 1975). Lisboa: s.l., 1980



- Martins 1981 (a) Mário Martins, «Genealogia, estrutura e expansão do 'Auto da Paixão' de Francisco Vaz, de Guimarães» in *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada: Actas*, vol. IV. Guimarães: s.n., 1981, pp. 147-176.
- Martins 1981 (b) Mário Martins, «Raízes comuns entre o laudário de Mestre André Dias e o laudário de Pisa» in *Didaskalia*, XI, 1981, pp. 281-306.
- Martins 1986 Mário Martins, *O Teatro nas Crisandades Quincentistas da Índia e do Japão*. Lisboa: Edições Brotéria, 1986.
- Mattoso 1993 José Mattoso (ed.), *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, 8 vols.
- Mazza 1944 José Mazza, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Pref. e notas por J.A. Alegria. Lisboa: Revista Ocidente, 1944-1945. (Ms original em P-EVp CXIV/1-26 d.).
- Mendes 1992 Maria Valentina C.A. Sul Mendes (coord.), *Tesouros da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Inapa, 1992.
- Mendonça 1994 Manuela Mendonça, *As relações externas de Portugal nos finais da Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- Migne 1844 J. P. Migne (ed.), *PL Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. Paris: Garnier, 1844-1866, 222 vols. (+ Supplementum, Turnhout, Brepols, 1972).
- Miranda 1996 Maria Adelaide Miranda, *A Iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António*. Lisboa: Edições Inapa, 1996.
- Morais 1986 Manuel Morais (ed.), *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. (PM, 47).
- Moreno 1985 Antonio Martin Moreno, *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. (Biblioteca de la cultura andaluza).
- Moser 1968 Hans Joachim Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*. Hildesheim: Georg Olms, 1968, Band I.
- Nascimento 1985 Augusto Aires Nascimento, *Livros e claustro no século XIII em Portugal. O inventário da Livraria de S. Vicente de Fora em Lisboa*. Separata de *Didaskalia*, vol. XV (1985), pp. 229-242.
- Nery 1984 Rui Vieira Nery, *A música no ciclo da «Biblioteca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- Nery 1990 Rui Vieira Nery, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Universidade de Texas em Austin: 1990 (Dissertação doutoral).
- Nery 1991 Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991. (Sínteses da Cultura Portuguesa).
- Nery 1992 Rui Vieira Nery, «António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver» in Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais e Rui Vieira Nery (ed.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. pp. 405-430.
- Norma 1995 *Norma Portuguesa: NP 4051*, 1994. Lisboa: Instituto Português da Qualidade, 1995.
- Oliveira 1968 Miguel de Oliveira, *História Eclesiástica de Portugal*. 4.ª ed. (1.ª ed. 1940). Lisboa: União Gráfica, 1968.
- Oliveira 1987 Cristóvão Rodrigues de Oliveira, *Summario em que brevemente se contem algvas cousas (assi ecclesiásticas como seculares) que ba na cidade de Lisboa*. Lisboa: Germán Galharde [1551]. Edição moderna, Livros Horizonte, 1987.

- Oliveira 1991 Fr. Nicolau de Oliveira, *Livro das Grandezas de Lisboa*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1620. Edição facsimilada, Vega: 1991.
- Padescas 1997 Ana Luísa Balmori Padescas, *Os Jesuítas e a música na expansão portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1997 (Tese de mestrado).
- Palazzo 1993 Eric Palazzo, *Le Moyen Âge: Des origines au XIII siècle*. Paris: Beauchesne, 1993 (Histoire des livres liturgiques).
- Peixeiro 1996 Horácio Augusto Peixeiro, «Um Missal Iluminado de Santa Cruz» in *Oceanos*, n.º 26, Abril/Junho 1996, pp. 52-72.
- Peñas García 1983 M.ª Concepción Peñas García, *La música en los evangelizadores españoles*. Madrid: Sociedad Española de Musicología., 1983.
- Pereira 1981 Isaiás da Rosa Pereira, «Dois Evangelizadores dos séculos XII e XIII existentes na Biblioteca Nacional», *Revista da Biblioteca Nacional*, 1 (1), 1981, pp. 26-40.
- Pereira 1995 Paulo Pereira (dir.), *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, 3 vols.
- Pina 1902 Rui de Pina, *Chronica d'El-Rei D. Affonso V*. Lisboa: Mello d'Azevedo, 1902.
- Pinho 1981 Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Pothier 1980 Dom Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes*. (1.ª ed., 1880). Paris: Éditions Stock, 1980.
- Potiron 1948 Henri Potiron, *L'analyse modale du chant grégorien*. Paris, Tounai, Rome: Desclée & Cie, 1948.
- Querol Gavalda 1976 Miguel Querol Gavalda (ed.), *Estêvão de Brito, vol. II: Obras Diversas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. (Portugaliae Musica, XXX).
- Ramalho 1994 Américo da Costa Ramalho, *Para a história do humanismo em Portugal*. Lisboa: FCG/JNICT, 1994, II vol.
- Rebello 1977 Luiz Francisco Rebello, *O Primitivo Teatro Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Biblioteca Breve, vol. 5).
- Rees 1995 Owen Rees, *Poliphony in Portugal, c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz*. Coimbra: New York: Garland, 1995.
- Reese 1940 Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*. New York: W.W. Norton & Company, 1940.
- Resende 1973 Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*. Edição facsimilada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973.
- Ribeiro 1939 Mário de Sampaio Ribeiro, *A Música em Coimbra*. Coimbra: 1939. Separata de *Biblos*, vol. XV.
- Ribeiro 1967 Mário de Sampaio Ribeiro, *Livraria de Música de El-Rei D. João IV: Estudo musical, histórico e bibliográfico*. Vol. I. *Primeira parte do Index.. reprodução facsimilada da edição de 1649*. Vol. II: *Nótulas de bibliografia musical*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1967.
- Righetti 1969 Mario Righetti, *L'Anno Liturgico: Manuale di Storia Liturgica*. Milano: Ed. Ancora, 1969, 2 vols.
- Rocha 1980 Pedro Romano Rocha, *L'office divin au moyen âge dans l'église de Braga: originalité et dépendances d'une liturgie particulière au moyen âge*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

- Rocha 1989 Pedro Romano Rocha, *Le monde de chanoines: Le rayonnement de l'Ordre de Saint-Ruf dans la péninsule ibérique d'après la liturgie*. Paris: Privat, 1989.
- Rodrigues 1992 Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais e Rui Vieira Nery (eds.), *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Romita 1936 Fiorenzo Romita, *Ius Musicae Liturgicae: dissertatio historico-iuridica*. Turim: Marietti, 1936.
- Sá 1982 A. Moreira de Sá, *A universidade de Guimarães no século XVI (1537-1550)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- Sadie 1980 Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980, 20 vols.
- Sampaio 1934 Gonçalo Sampaio, *Subsídios para a história dos músicos portugueses*. Separata de *Boletim da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Braga*, II, n.º 3, 1934 e 1954. Braga, 1934.
- Santa Cruz 1984 *Santa Cruz de Coimbra do século XI ao século XX: Estudos*. Coimbra: s.n., 1984.
- Santa Maria 1668 D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*. Lisboa: João da Costa, 1668.
- Santos 1994 Maria José Azevedo Santos, *Da visigótica à carolina a escrita em Portugal de 882 a 1172*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/JNICT, 1994.
- Saraiva 1876 Cardeal Saraiva (D. Francisco de S. Luiz), *Obras completas*. Lisboa: 1876, t. VI.
- Saraiva 1989 António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*. 15.ª ed. Porto: Porto Editora, 1989.
- Schmidt 1956 Hermanus A.P. Schmidt, *Hebdomada Sancta*. Roma: Herder, 1956, 2 vols.
- Schmidt 1960 Günther Schmidt, «Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie», *Archiv für Musikwissenschaft*, XVII, 1960, pp. 100-125.
- Schmitz 1959 Arnold Schmitz, «Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts», *Archiv für Musikwissenschaft*, 1959, 1/2, pp. 232-245.
- Sherr 1992 Richard Sherr, «The 'Spanish nation' in the papal chapel, 1492-1521», *Early Music*, vol. XX, n.º 4, November 1992, pp. 601-609.
- Simões 1992 Manuel Lopes Simões, *A capela musical da Sé de Braga no Arcebispado de D. Gaspar de Bragança (1758-1789)*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1992. (Dissertação de mestrado, inédita).
- Smallman 1957 Basil Smallman, *The Background of Passion Music*. London: SCM Press Ltd, 1957.
- Soledade 1709 Fr. Fernando da Soledade, *Historia Seráfica chronologica da ordem de S. Francisco na provincia de Portugal*. Tomo IV. Lisboa: Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1709.
- Sousa 1739 Antonio Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*. Lisboa occidental: Officina Sylviana da Academia Real, 1739-1748, 6 tomos.
- Sousa 1990 Teodoro Dias de Sousa, *O canto da Paixão nos sécs. XVI-XVIII em Portugal Centro e Sul*. Roma: Pontifício Instituto de Musica Sacra, 1990, 4 vol. (Dissertação de mestrado, inédita).
- Stäblein 1949 Bruno Stäblein, «Passion», *MGG*, 1949, vol.X, col. 886-898.

- Stäblein 1975 Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975 (Musikgeschichte in Bildern, Band III, Lfg. 4).
- Stevenson 1982 Robert Stevenson, *Antologia de polifonia portuguesa: 1490-1680*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. (Portugaliae Musica, Série A, n.º 37).
- Suñol 1935 Dom Grégoire Suñol, *Introduction a la paléographie musicale grégorienne*. Paris, Tournai, Rome: Desclée et Cie, 1935.
- Thalesio 1618 Pedro Thalesio, *Arte de canto chão com huma breve instrução, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, e moços do coro, conforme ao uso romano*. Coimbra: Diogo Gomes de Loureiro, 1618.
- Tinctoris 1983 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae deffinitorium*. Fac-símile do incunábulo de Treviso 1475. Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1983.
- Trindade 1996 Jaelson Trindade e Paulo Castagna, «Música pré-barroca luso-americana: o grupo de Mogi das Cruzes» in *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. 1.2 / Dezembro de 1996 <http://www.cce.ufpr.br/~rem/REMV1.2/vol1.2/mogi.html>.
- Ullman 1961 Walter Ullman, *Liber Regie Capelle: a Manuscript in the Biblioteca Pública, Évora*. London: Henry Bradshaw Society, 1961.
- Vasconcellos 1870 Joaquim de Vasconcellos, *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia*. Porto: Imprensa portugueza, 1870, 2 vols.
- Vasconcellos 1898 Joaquim de Vasconcellos, *Catalogue des livres rares composant la bibliothèque musicale d'un amateur*. Porto: s.n., 1898.
- Vavasseur 1884 R. P. Le Vavasseur, *Cerimonial Romano*. Lisboa: Typographia do «Diario da Manhã», 1884.
- Vieira 1900 Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, 2 vols.
- Viterbo 1891 Francisco M. de Sousa Viterbo, *Fr. Bartholomeu Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- Viterbo 1910 Francisco M. de Sousa Viterbo, «A música sagrada nas diversas terras do reino», in *Boletim da Associação dos Archeptologos Portuguezes*, Lisboa: 1910, 12, 5.ª série, n.º 1., pp. 44-48; n.º 3, pp. 121-137.
- Viterbo 1911 Francisco M. de Sousa Viterbo, *A Ordem de Christo e a musica sagrada nas suas igrejas do continente. Obra póstuma*. Coimbra: 1911. Publicada pela primeira vez em *O Instituto*, 58 (1911), pp. 96ss, 138ss, 286ss, 406ss, 454ss, 521ss.
- Viterbo 1920 Francisco M. de Sousa Viterbo, *Arte e Artistas em Portugal: Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. 2.ª ed. (1.ª ed., 1892). Lisboa: Livraria Ferin, 1920.
- Wagner 1962 Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Dritter Teil Gregorianische Formenlehre*. Leipzig, 1921. Ed. facsimilada. Hildesheim: Georg Olms, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1962.
- Weber 1996 Edith Weber, *Histoire de la musique française de 1500 a 1650*. Paris: Sedes, 1996.
- Werner 1980 Eric Werner, «Jewish music», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980, vol. 9, pp. 614-634.
- Wolf 1992 Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*. Kassel: Merseburger, 1992, 2 vols. (D 7 Göttinger Philosophische Dissertation).

## ANEXO A

(Página deixada propositadamente em branco)

67  
 Nōme ego te uidi in ore cū illo. Ierum  
 ergo negauit petrus: et statim gallus cana-  
 uit. Adducunt ergo ihm a captham in pro-  
 nium. Erat autē mane. Et ipsi non inuenerūt  
 in portum. ut non contaminarent. sed man-  
 ducarent pascha. Exiit ergo ad eos pilatus  
 foras: et dixit. Quam accusationē afferis  
 aduersus hominem hunc? Responderūt. et  
 dixerunt ei. Si non esset hic male factor: nō  
 tibi tradidissent eum. Dixit ergo eis pilatus.  
 Accipite eum uos: et scdm legem uestram  
 iudicate eum. Dixerunt g̃ ei iudei. Nobis  
 non licet mittere quēquam. Ut sermo ihu  
 impletur quem dixit. significans quomoi-  
 te esset moriturus. Inauiuit ergo iterum p-  
 rōtium pilatus: et uocauit ihm et dixit ei.  
 Tu es rex iudeorū? Et respondit ih̃s. A te  
 met ipso hoc dicitis an alii tibi dixerūt de me?  
 Respondit pilatus. Numquid ego iudeus  
 sum? Geñs tua et pontifical: tradiderūt te  
 michi. Quid fecisti? Respondit ih̃s. Reg-  
 num meū non ē de hoc mundo. Si ex  
 hoc mundo esset regnū meum: ministri

1 – Evangeliário de Corbie Reims (séc. XII)

Notação alfabética no canto da Paixão

F-RSm ms 259, *apud* Chevalier 1960, pp. 152-153

facere: Si rex isrl̃ est: descendat nunc de  
 cruce: & credam ei. Constat mōdo: liberet  
 nunc eum si uult. Dix̃ enim: quia filius di-  
 sum. Ip̃s autē: rationes q̃ crucifiri cur-  
 auit eo: improbabant ei. Hic̃ra autē hora:  
 tenebre facte s̃ sup̃ uniuersam terram: usq; ad  
 horam nonam. Et circa horam nonam: cla-  
 mauerunt ih̃s uoce magna dicens. <sup>h̃i. heli.</sup>  
 Heli. Heli. <sup>h̃i. heli.</sup>  
 Iam saluabitur h̃s: et est. <sup>h̃i. heli.</sup>  
 Quis autē ille stans: & ui-  
 dentes: dicebant. Heliā uocat iste. Et con-  
 tinuo currens in exis: acceptam spongiam  
 impleuit aceto: & imposuit arundinē: &  
 dabat ei bibere. Seteri uero dicebant. Sine:  
 Iudicamus: an ueniat helias liberans eum.  
 Ih̃s autē iterum clamans uoce magna: em-  
 fit sp̃m. Et ecce uelum templi scissum ē in du-  
 as partes: assummo usq; ad celum. Et t̃ra mo-  
 ta est: & petre scisse sunt: & monumenta ap-  
 ta s̃. & multa corpora sc̃dum q̃ dormierat:  
 surrexerūt: & exeuntes demouimus post

2 – Evangeliário da Biblioteca Nacional (séc. XII)

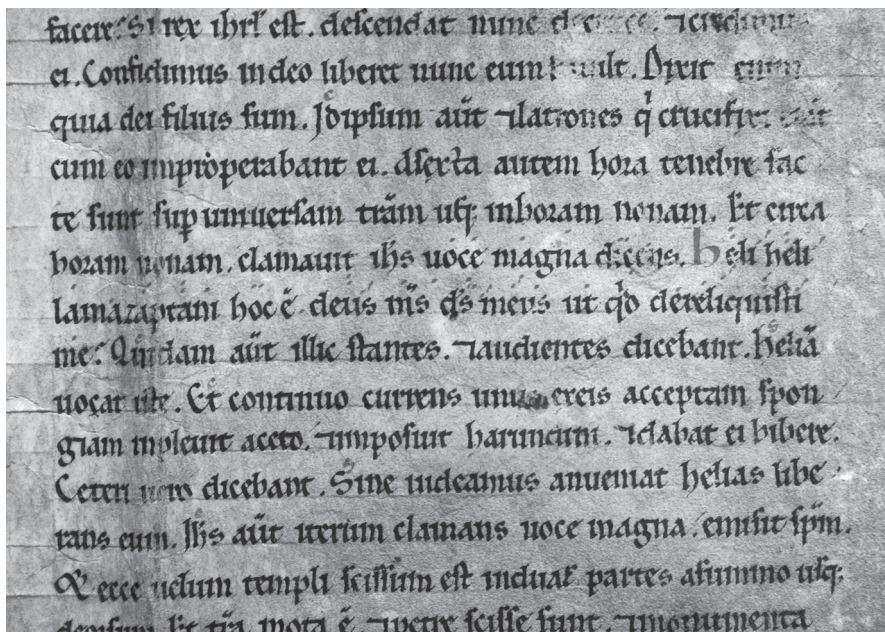
Notação nas palavras de Cristo na cruz, *Heli, Heli...* da Paixão segundo Mt

P-Ln cod. 3681, ff. 53v-54



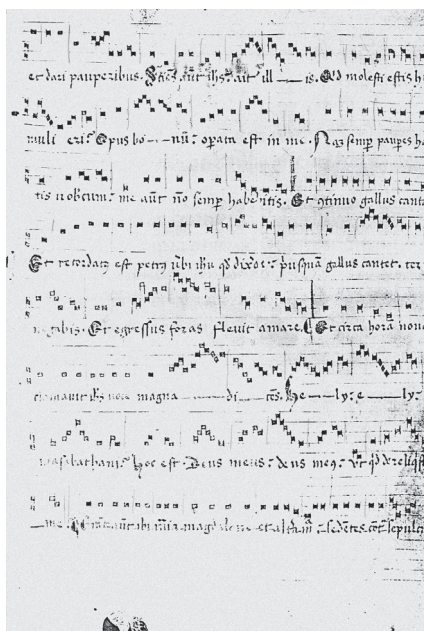






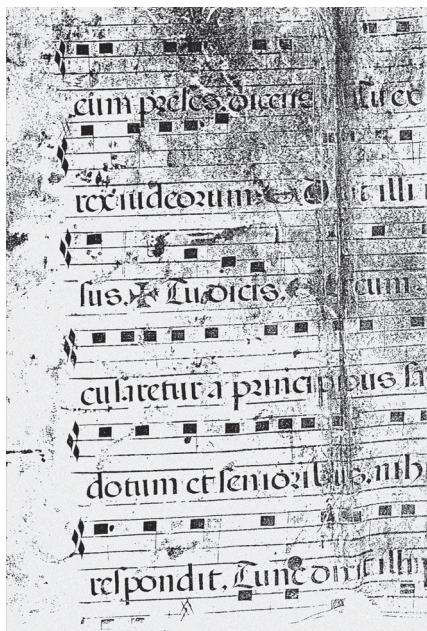
5 - Missal, fragmento (séc. XII-XIII)

Paixão de Mt, notação adiaستمática sobreposta nas últimas palavras de Cristo na cruz: *Heli, Heli...*  
P-BRp fragm. 107

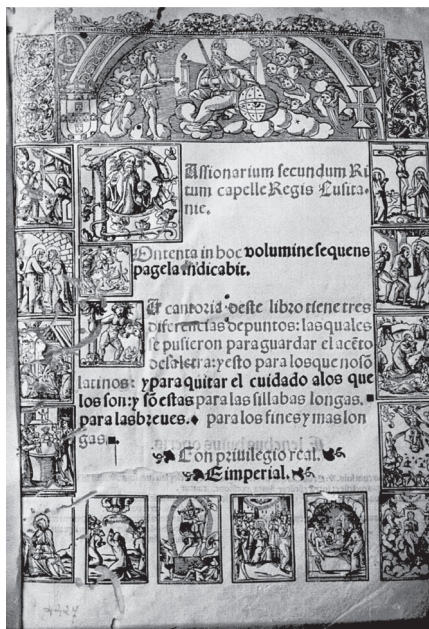


6 - Evangeliário de Alcobaça (séc. XIII)

Notação do séc. XV para alguns episódios da Paixão segundo Mt  
P-Ln Ln Alc. 167, f. 187



7 – Passonário (toledano?), fragmento (séc. XV)  
Trecho da Paixão de Mt com notação completa  
P-Cua IV-2-E 8-1-27.



8 - Diogo Fernandes Formoso, *Passionarium...* (1543)  
Rosto do livro  
P-EVp, Livros do séc. XVI, nº 4.427

Domínica in palmis. 6

Mf. sio domini nri iesu chrisi secun.  
 dú matthe ú illo tēpore.  
 Dixit iesus discipulis suis. Scit qz postbi.  
 duū pascha fi. et filius hoīs tradet ut crucifigatur.  
 Tūc cōgregati sūt p̄ncipes sacerdotū et sentores ppli:  
 in attriū p̄ncipis sacerdotū qui dicebatur caiphas: et cō.  
 silii fecerūt ut iesu dolo tenerēt et occiderēt. Di. ce.  
 bāt aut. Nōi dice. sto. Ne forte timetis si eret

9 - Diogo Fernandes Formoso, *Passionarium...* (1543)

Início da Paixão segundo Mt

P-Ln Res. 851A, f. 1.

PASSIONARIUM  
 IVXTA CAPELLÆ REGIS LVSITA-  
 NIÆ CONSVETVDINEM: ACCEN-  
 TVS RATIONEM INTEGRE  
 OBSERVANS.

PER EMMANVELEM CARDOSVM EIVSDEM REGIS  
 Capellæ Archipræcentorem, & Leiriensium Ecclesiæ Thesaurarium:  
 Ex mandato secundi provincialis Concilii Vlysiensis,  
 nunc primum editum.

LEIRIÆ.  
 Excudebat Antonius à Mariz: cum Reuerend. Dñi. D.  
 Galparis Casalij, eiusdē ciuitatis Episcopi: sanctæ  
 etiam inquisitionis facultate.  
 Anno. 1575.

10 - Manuel Cardoso, *Passionarium...* (1575)

Rosto do livro

P-EVp Res. 116



Fol. I

**D**ominica

In palmis.

**A**lesio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum. In illo tempore: Dixit Iesus discipulis suis. Scitis, quia post biduum Pascha fiet: et filius hominis tradetur, ut crucifigatur. Tunc congregati sunt principes sacerdotum, et seni omnes populi, in atrium principis sacerdotum, qui dicebatur Caiaphas: et conciliaverunt, ut Iesum dolo tenerent, et occiderent. Dicebant

11 - Manuel Cardoso, *Passionarium...* (1575)  
 Início da Paixão segundo Mt, com correcções manuais  
 P- EVp Res. 116

LIBER PASSIONUM

ET ORATIONUM A DOMINICA IN PASCHA usque ad Vesperas Sabbati sancti inclusivus, cantari solent: dicitur consuevit con-  
 diti, & completissime a base in primis singulorum verborum Accenti, Radice, & me spectato.

AVCTORE FRATRE STEPHANO  
 ex sacra IESU CHRISTI servatoris nostri Militia.

Ad D. Alfonso de Caltebranco Episcopum  
 Combricense, &c.

OLISSIPONE.  
 Excudebat Simon Lopezius cum facultate Inquisitorum.  
 Anno 1599.

12 - Frei Estêvão de Cristo, *Liber Passionum...* (1595)  
 Rosto do livro  
 P-Cug MI 226

13 - Frei Estêvão de Cristo, *Liber Passionum...* (1595)

Início da Paixão de Mt

P-Cug MI 226, f. 1.

14 - Fr. Manuel Pousão, *Liber Passionum...* (1675)

Rosto do livro

P-Lm s.c.

DOMINICA IN PALMIS,  
SECUNDUM MATTHÆUM.

Al fi o Do mi ni no stri Je su Chri sti,  
se cum dñm Matthe um. In il lo tempo re, di xit Je sus  
dis ci pu lis su is. Scitis: qui a post bi da um  
Pascha fi er; & fi li us homi nis tra de tur, ut cruci fi ga tur.  
C. Tunc congrega ti sunt principes Sacerdotum, & seni o res populi  
In atrium principis Sacerdotum, qui dicebatur Ca iphas: & con fi li uen  
se cerunt, ut Je sum do lo te ne rent, & occi derent: di cebant ua nem.  
S. Non in di e fe sto, ne ferre numulus si erit in po pulo.  
A. C. Cum'

15 - Fr. Manuel Pousão, *Liber Passionum...* (1675)

Início da Paixão de Mt

P-Lm s.c., p. 1.

Dnica in Palmis

Al fi o domini  
nostri Iesu  
Christi: secundu Matheum. In illo  
tempore. Dixit Iesus discipulis  
suis. Scitis: quia post biduum  
pascha fiet: et filius hominis

16 - Passionario de Santa Cruz de Coimbra [nº 1], c. 1580

Início da Paixão segundo Mt

P-Cug MM 69



17 - Passionário de Santa Cruz de Coimbra [nº 2], c. 1580  
 Início da Paixão segundo Mt  
 P-Cug MM 200

18 - Passionário da Sé de Coimbra, séc. XVII in.  
 Início da Paixão segundo Mt  
 P-Cug MM 223



Matthæum. 7.

Petrus. S Etiam si oportuerit me, non nega- bo. C Similiter, et omnes discipuli dixerunt. Tunc venit Iesus cum illis in villam, quæ dicitur Gethsemani: et dixit discipulis suis. Sedete hic, donec vadam illuc, et orare. C Et assumpto Petro, et duobus filiis Zebedæi cepit contristari, et mare'

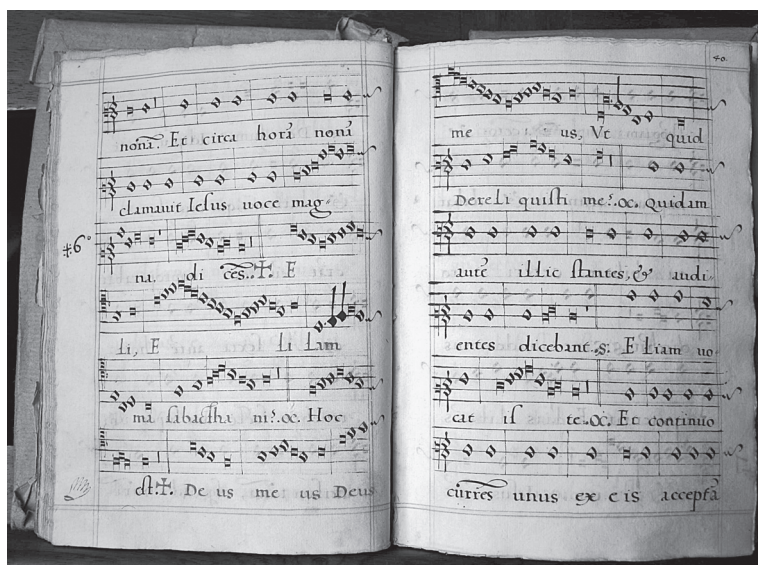
19 - Passionario da Biblioteca Nacional  
Primeira página existente da Paixão segundo Mt  
P-Ln LC 306

In Palmis. IX.

cit. C Tunc cepit de testari & iurare qui a non nisi fecit hominem. Et cœdit in eo gallus cantavit. Et recor datus est Petrus verbi Iesu quod dixerat: priusquam galus caneret, ter me negabis. Et egressus foras, fleuit a mare. Mane autem factus est, cum facti sumini erunt omnes principes sacerdotum, & se in ostium palatii aduersus Iesum, ut eum morti traderent. Et vincula adduxerunt eum, & tradiderunt Pontio Pilato proferendi. Tunc dixit Iudas qui tradidit eum quod datus est factus, penitentia ductus, restituit tibi triginta argenteos principibus sacerdotum'

20 - Fr. Estêvão de Cristo, *Liber Passionum...* (1595)  
Accentus especial na referência às lágrimas de S. Pedro  
Paixão de MT, f. 9





21 - Passonário de Santa Cruz de Coimbra [nº 2]  
 Ornamentação nas últimas palavras de Cristo na Cruz: *Eli, Eli lamma sabachthani*  
 P-Cug MM 200, ff. 39v-40

Dominica

22 – Anónimo, Turbas de Mt  
Primeiras frases das Turbas de Mt  
P-BRp Ms 1004, ff. 1v-2.

Altus. 1.<sup>o</sup>

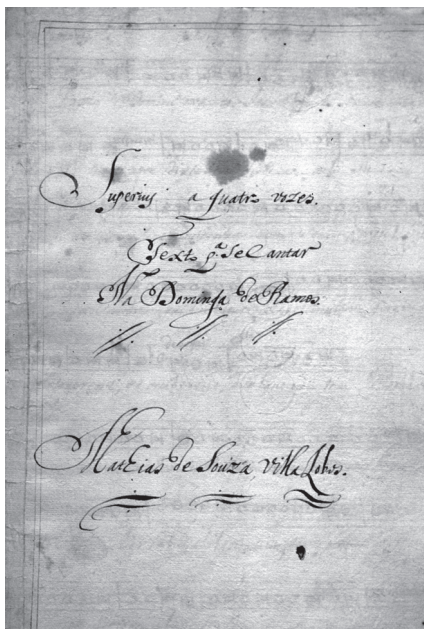
P

a-ssio Domini nostri  
Iesu Christi

In numero digito  
Alte-rius, Quibus quatuor de cantanda,  
Deu- prius  
de flenda  
Opus  
Francis- Lusitani- Morici- Peaporia-  
In Cathedra- Sede- Gispnensi- Suidis- lucubraturum  
At- Ofim- Iesu- Grituensis-

*Missa Patris de... de... de...*

23 - Francisco Luís, Texto das Paixões  
Rosto do volume do *Altus 1*  
P-BRs s.c. [C]



24 - Matias de Sousa Vilalobos, Texto de Mt  
Rosto do caderno do *Superius*  
P-CBs 198-a

25 - Matias de Sousa Vilalobos, Texto de Mt  
Primeira página do *Superius*  
P-CBs 198-a

Domini in ramis palmarum. Dono Petro. 31

On in die festo ne forte tumultus fieret in populo.

V T quid perdis hoc potuit enim unguenti istud veni dari multo et dari pauperibus. V Bi uis paremus tibi comedere panem et bibere.

Hic dicitur passus de libro ere templi dei et petri triduum.

On in die festo ne forte tumultus fieret in populo.

V T quid perdis hoc potuit enim unguenti istud ueni dari multo et dari pauperibus.

V Bi uis paremus tibi comedere panem et bibere.

Hic dicitur passus de libro ere templi dei et petri triduum.

26 - D. Pedro de Cristo, Turbas de Mt  
Primeiras frases (A e B)  
P-Cug MM 18, f. 31

Donni Petri. can. S. 4. 3

On in die festo, ne forte tumultus fieret in populo. Et quid perdis ista unguenti fac ta est: poterat enim unguenti istud ueni dari plusquamtredecim denariis, et dari pauperibus.

On in die festo: ne forte tumultus fieret in populo. Et quid perdis ista unguenti fac ta est: poterat enim unguenti istud ueni dari plusquamtredecim denariis; et dari pauperibus.

27 - D. Pedro de Cristo, Turbas de Mc  
Primeiras frases (A e B)  
P-Cug MM 18, f. 35



Domiça in Kamis

27

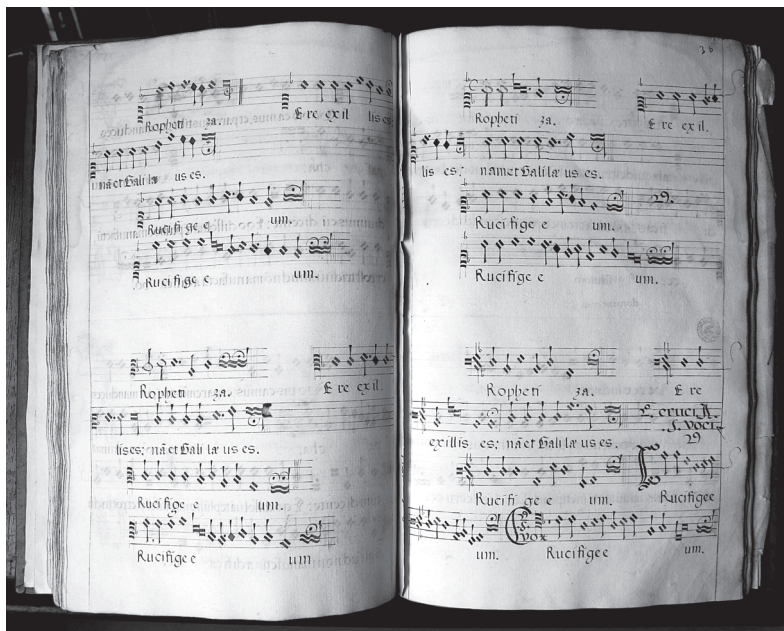
**N**on in di e festo ne for te tu multu  
 fi e ret in po pulo

**T**quid per diti o hec! potuit enim ungue tu  
 istud uenudari multo et dari paupe ri bus.

**N**on in di e festo. hec for te tu multu  
 fi e ret in po pulo

**T**quid per diti o hec! potuit enim ungue tu  
 istud uenudari multo et dari paupe ri bus.

28 - Anónimo, Turbas de Mt  
 Primeiras frases  
 P-Cug MM 26 ff. 26v-27



29 – Anónimo, Turbas de Mc  
 Algumas frases  
 P-Cug MM 26 ff. 35v-36

secundum mattheum. In illo tempore.  
 Ely he ly  
 la ma za batant. Deus meus, Deus meus deus me-  
 us. Nequid dereliquisti me.  
 Erat autem ibi maria, magdalene  
 secum maria. Secundum mattheum. In illo tempore.  
 Ely he ly

30 – Anónimo, Ditos vários de Mt  
 Ditos vários  
 P-Cug MM 32, f. 11v

*Dominica Palmaceum*

*Psalm domini responsionibus*

*Secundum Mattheum, Ipsi illi et tempore*

*Non in die festo ne forte cu multos faceret impopulo*

*vergebat quodam die genui enim unguentum pedum*

*vermidaat mulier dan pauperibus*

*Gloria domini. psalmi. psalmi. psalmi*

*Secundum Mattheum, Ipsi illi et tempore*

*Non in die festo ne forte cu multos faceret impopulo*

*vergebat quodam die genui enim unguentum pedum*

*dan mulier ee dan gan pe. m. b. v.*

*Gloria in excelsis Deo*

*Secundum Mattheum, Ipsi illi et tempore*

*Non in die festo ne forte cu multos faceret impopulo*

*vergebat quodam die genui enim unguentum pedum*

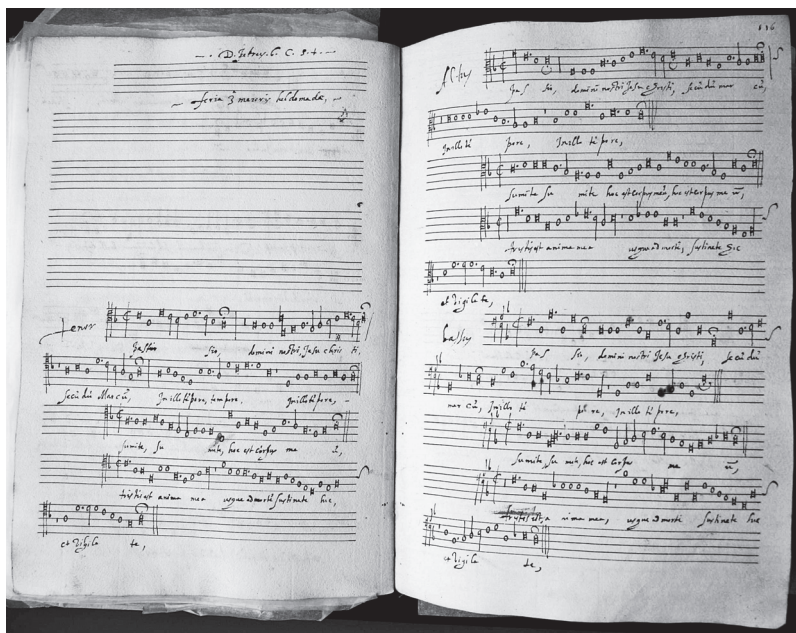
*dan mulier ee dan gan pe. m. b. v.*

31 - [Antônio Carreira], Turbas de Mt  
 Primeiras frases, com próêmio, do *Superius* e *Tenor*  
 P-Cug MM 47, f. 13v





32 - D. Pedro de Cristo, Bradados de Jo  
Primeiras frases  
P-Cug MM 53, ff. 110v-111



33 - D. Pedro de Cristo, Ditos Vários de Mc  
Primeiros versos  
P-Cug MM 53, ff. 1115v-116



As si o Domini  
nostri Je su Chri  
sti, se cun  
dum Jo an  
nem.  
In illo tem po re: E grisus est Je  
sus cum disci pu lis su is transiit in  
ce drin, u bi e rat Or tus in quem in tra  
i rit ipse & disci pu li e jus. Sci e bat  
autem et Ju das qui tra de bat e um. Is canis. Qui  
a frequenter e le, su em re dicit, il luc cum dia

34 - Francisco da Costa, Texto de Jo  
Primeira página da voz de Tenor  
P-Ln cod. 5961, f. 1

5961 1  
As sio Domini  
nostri Je su Chri  
sti, si cundum Ma  
theum. In illo tem po re, di xit Je sus dis  
ci pu lis su is. Sci tis, qui ap plet bi  
du um pas ce ba fe ere: & fi li us ho mi nis tra  
de tur, ut cru ci fi ga tur. Dul ce con gre  
ga ti sunt prin ci pis sa cer do tum Ro ma no rum  
pa pu li in a ra rum prin ci pis sa cer do tum, qui  
di ce no tur ca i fas, & con si li

35 - Francisco Luís, Texto de Mt  
Primeira página da voz de Tenor  
P-Ln cod. 5961, f. 1

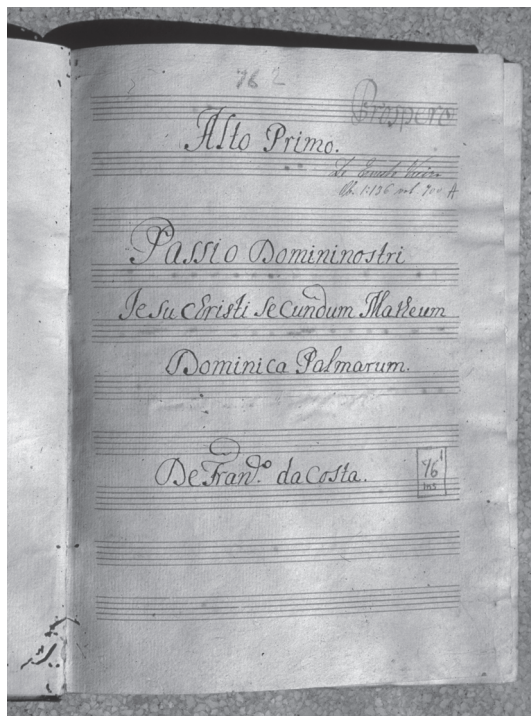
5962

Mi sero Or.  
 mini nos tri Se.  
 su Crisli. Se cun.  
 dum. Na tbi um. An illa ten po.  
 re. dixit hie sus discipulis su is.  
 Scitis quia post bndu um pascha, fi et.  
 & fi. li us bo minis tra de tua, ut  
 cruci fi ga tua. Tunc congu ga ti  
 sunt pinci pis Sa cer do tum. & sicut o rrs po.  
 puli, in a trum pinci pis Sa cer do

36 - [Francisco Luís], Texto de Mt  
*Incipit da voz de Soprano*  
 P-Ln cod. 5962, f. 1

On indie festo ne forte tumultus fieret  
 Quid Perditio hec Potuere enim Inguibz istis uenire  
 multo e dare Pau Peribz  
 quid uultis mihidari e ego eum Vobis Tradam  
 Vbi uis Paremus tibi Comedere Pasca  
 On indie festo ne forte tumultus fieret  
 con Potulo Quid Perditio hec Potuere enim ungue  
 fuit istum uenud multo e dare Pau Peribz  
 quid uultis mihidari e ego eum Vobis Tradam  
 Vbi uis Paremus tibi Comedere Pasca

37 - [D. Pedro de Cristo], Bradados de Mt  
*Primeiras frases*  
 P-Ln LC 59, ff. 34v-35



38 - [Francisco Luís], Texto de Mt  
 Rosto da voz de Alto 1º do Texto de Mt, falsamente atribuído a Francisco da Costa  
 P-Ln MM 76/1

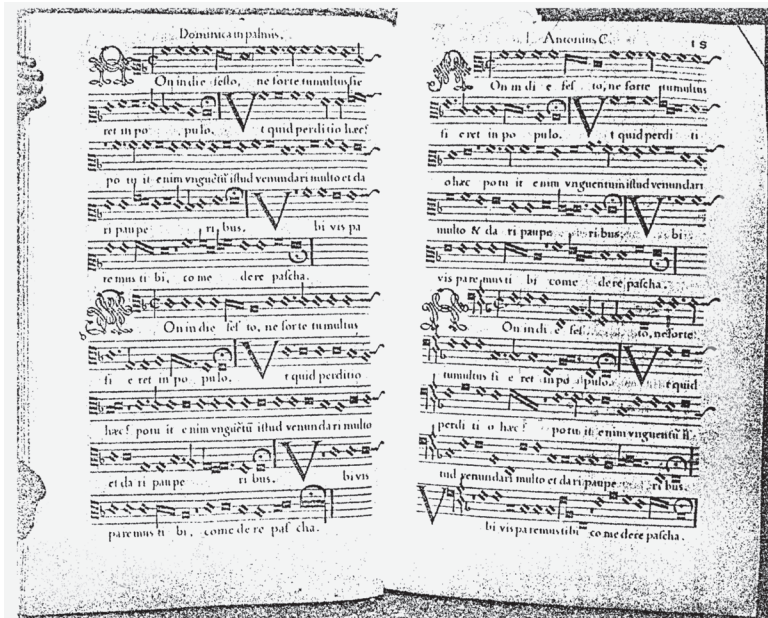


39 - Francisco Luís, Texto de Mt  
Rosto do Texto de Mt,  
P-Lf 121/1 C-1

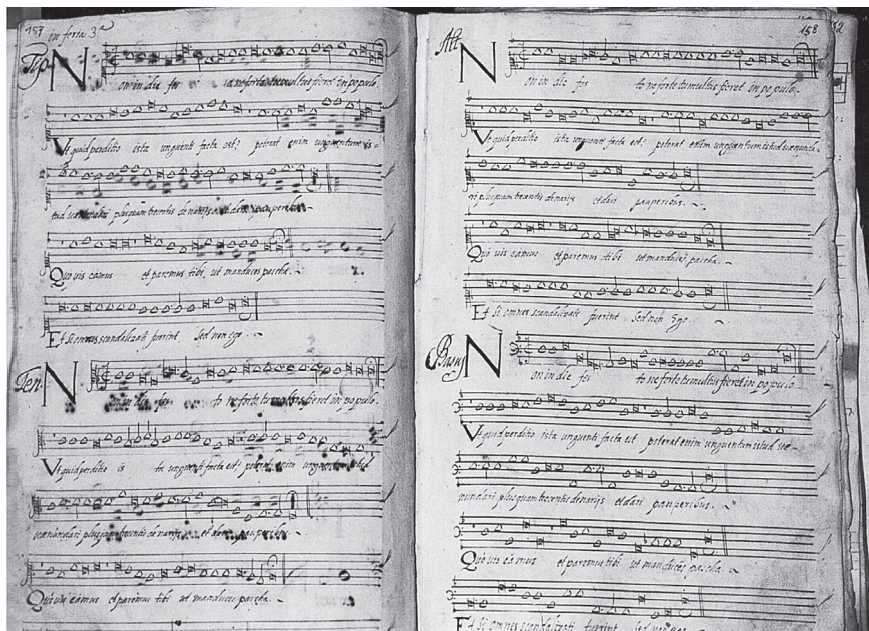




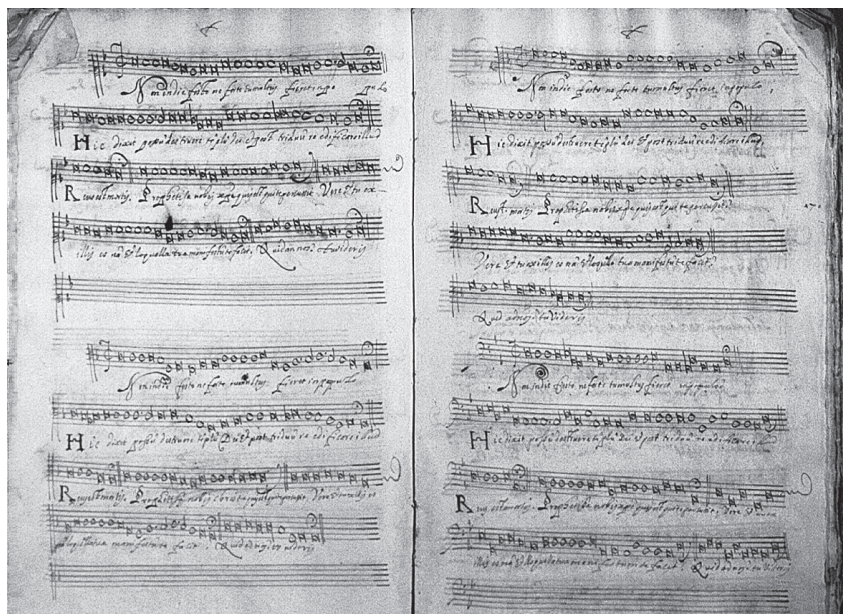
40 - Francisco Luís, Texto de Mt  
 Primeira página do Soprano do Texto de Mt,  
 P-Lf 121/1 C-1



41 - António Carreira, Turbas de Mt  
 Primeiras frases  
 P-Lf FSVL 1P-H6



42 - [António Carreira], Turbas de Mt  
Primeiras frases  
P-Lf IPSPO-1 H-2



43 - Anónimo, Turbas de Mt  
Primeiras frases  
P-Lar s.c., ff. 79-79v

Domenica in festis

**1** **N** on in die festo: ne forte tumultus fiat  
 vel in gurgulio

**2** **V**l qui perditio hac? potuit enim un-  
 guentum istud uenditum multo: ds dari paupe-ribus.

**3** **V**bi uis paremus tibi comedere pascha?

**1** **N** on in die festo: ne forte tumultus fiat  
 vel in gurgulio.

**2** **V**l qui perditio hac? potuit enim unguentum is-  
 tud uenditum multo: ds dari paupe-ribus.

**3** **V**bi uis paremus tibi comedere pascha?

44 - Anónimo, Turbas de Mt  
 Primeiras frases das vozes agudas  
 P-Lo G5 E-28, f. 8v

Domenica

**A**llio dnj nrj ihesu  
 xpi secundū. N. In illo tempore  
 re.

**A**llio dnj nrj ihesu  
 xpi secundū. N. In illo tempore

45 - [António Carreira], Proémio geral  
 Proémio geral das Paixões (vozes agudas)  
 P-Pm MM 40, f. 315v



Innamis palmarum

317

on indie festo. Et quid per-  
ditio hec: potuit enim vnguentum illud veni dari multo:  
z dari pauperib'. Quid vultis mihi dare: z ego eum  
vobis tradā? El' v'is parem' tibi: comedere pascha?  
Nunquid ego su' dñe: Nunquid ego su' rabbi?

on indie festo. Et quid per-  
ditio hec: potuit enim vnguentum illud veni dari multo:  
z dari pauperib'. Quid vultis mihi dare: z ego e  
eum vobis tradā? Ob' v'is parem' tibi: comedere  
pascha? Nunquid ego su' dñe: Nunquid ego su' rabbi?

46 – [António Carreira], Bradados de Mt  
Vozes graves  
P-Pm MM 40, f. 317

feria sexta.

326

esum nazarenum. Jesu nazare-  
num. Nunquid z tu ex discipulis es hominis  
tius. Non su'. Sic respōdes pontifici: Nunquid z  
tu ex discipulis eius es? Nō su'. Nōne e-  
go te vidi in horto cum illo?

esum nazarenum. Jesu nazare-  
num. Nunquid z tu ex discipulis es hominis  
tius. Non sum. Sic respōdes pontifici: Nunquid  
z tu ex discipulis eius es? Non sum. Nōne  
ego te vidi in horto cum illo?

47 – [António Carreira], Bradados de Jo  
Vozes graves  
P-Pm MM 40, f. 326

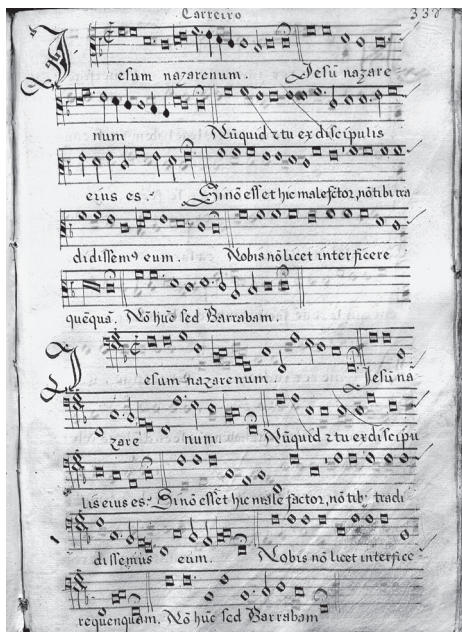


Carreiro 333

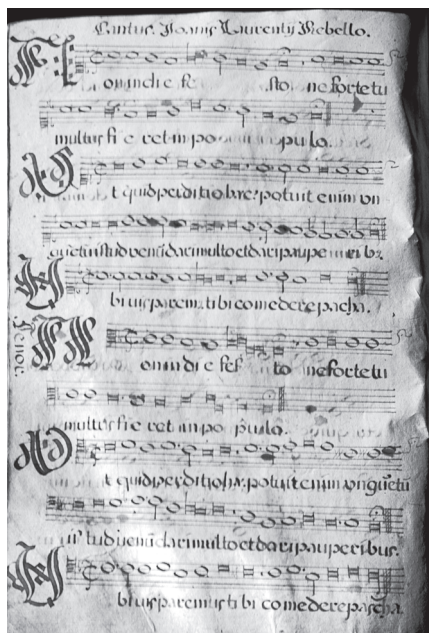
**N**on in die festo. Hic dixit pos-  
 si destruere tēplū dēi et post triduum reedifica-  
 re illud. Deus est mortis. Prophe-  
 ta nobis xpc̄ quis est q̄te percussit. Veretuez il-  
 lis es nam et loquela tua manifestū te facit

**N**on in die festo. Hic dixit pos-  
 si destruere tēplū dēi et post triduum reedificare  
 illud. Deus est mortis. Prophe-  
 ta nobis xpc̄ quis est q̄te percussit. Veretuez illis es  
 nā et loquela tua manifestū te facit

48 – António Carreira, Turbas de Mt  
 Vozes graves  
 P-Pm MM 40, f. 333



49 - António Carreira, Turbas de Jo  
 Vozes graves  
 P-Pm MM 40, f.338



50 - João Lourenço Rebelo, Turbas de Mt  
 Primeiras frases das vozes graves  
 P-VV L. 4

Lantus. Fecit tertio.  
 on in die festo ne forte tu  
 multatus eris in populo.  
 et quid perditio ista vnguenti facta est.  
 poterat enim vnguenti illud vendi et plurimam vendere  
 et dicitur et dicitur pauper et dicitur  
 on in die festo ne forte tu  
 multatus eris in populo.  
 et quid perditio ista vnguenti facta est.  
 poterat enim vnguenti illud vendi et plurimam vendere

51 - [João Lourenço Rebelo], Turbas de Mc  
 Primeiras frases das vozes agudas  
 P-VV L. 4

on in die festo ne forte tu multatus eris in populo.  
 et quid perditio ista vnguenti facta est.  
 poterat enim vnguenti illud vendi et plurimam vendere  
 et dicitur et dicitur pauper et dicitur  
 on in die festo ne forte tu multatus eris in populo.  
 et quid perditio ista vnguenti facta est.  
 poterat enim vnguenti illud vendi et plurimam vendere  
 et dicitur et dicitur pauper et dicitur  
 on in die festo ne forte tu multatus eris in populo.  
 et quid perditio ista vnguenti facta est.  
 poterat enim vnguenti illud vendi et plurimam vendere  
 et dicitur et dicitur pauper et dicitur

52 - Estêvão Lopes Morago, Turbas de Mt  
 Primeiras frases  
 P-Va Ms 3, ff. 74v-75





Manuscript page 55 features a large, ornate initial 'I' decorated with floral and scrollwork motifs. The page contains musical notation on staves with Latin text. The text includes: 'Iesu xpi secūdu matheū. In illo tēpore...', 'Passio Domini nostri Iesu xpi secūdu matheū. In illo tēpore...', and 'Passio Domini nostri Iesu xpi secūdu matheū. In illo tēpore...'. The notation is in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

55 - Anónimo, *Passionário Polifónico*Verso nº 1 de Mt a 3: *Passio Domini Nostri Jesu Christi...*

P-Cug MM 56, f. 1v

Manuscript page 56 contains musical notation on staves with Latin text. The text includes: 'intingit mecū manū in parop sūde, hic me tradet. Filius quidē ho...', 'minis vadit, sicut scriptū est de illō. Vt autē homini illi: per quē...', 'filius hominis tradetur. Bonū erat ei, si nat⁹ nō fuisset homo...', 'ille. Responde autē iudeis qui tradidit eum dixit. Nūquid ego...', 'sum Rabbi? CCA it il li. Tu dixit si. CC Genit⁹ autē e...', 'is accepit Iesu panē, & benedixit ac fregit deditq̄ discipulis suis', 'et a it. Cantus Superius', 'Accipite et comedite. Hoc est corpus meū'. The notation is in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

56 - Anónimo, *Passionário Polifónico*Verso nº 2 de Mt a 3 (*incipit do Superius [Altus]*): *Accipite et comedite...*

P-Gs SL 11-2-4f. 3v

*Passionario Polifónico*

nes discipuli dixerunt. Tūc venit Iesus cū illis in villā que dicitur cefesani, & dixit discipulis suis. Sedete hic donec vadā illuc & orātem. Et allūpto Petro & duobus filiis zebedei cepit contēntari & mōtus esse. Tūc ait illis. Tristis est anima mea usque ad mortē sustinet hic & vigilate mecum.

**T**ristis est anima mea usque ad mortē sustinet.

**T**ristis est anima mea usque ad mortē sustinet.

**T**ristis est anima mea usque ad mortē sustinet.

## 57 - Anónimo, Passionário Polifónico

Verso nº 3 de Mt a 3 (incipit apenas): *Tristis est anima mea...*

P-Gs SL 11-2-4, f. 5

*Passionario Polifónico*

**P**ater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Veritātem nō sicut ego volo sed sicut tu.

**P**ater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Veritātem nō sicut ego volo sed sicut tu.

Et venit ad discipulos suos & inuenit eos dormientes. Et tunc ait Petro. Sic! Sic! Nō potuisti vna hora vigila re mecum? Vigilate & orate, vt non intretis in tēptationē. Spiritus quidē prōp<sup>o</sup> est caro autem.

## 58 - Anónimo, Passionário Polifónico

Verso nº 4 de Mt a 3 (T e B): *Pater mi, si possibile*

P-Gs SL 11-2-4, f. 6

in firma. Ceterum secundo abije & ora uit di-

cons. + Pater mi si non potest hic calix transire nisi bibam il-

lum fiat voluntas tua. Cantores.

Pater mi. Si non potest hic calix transire nisi bibam il-

lum fiat voluntas tu a.

Pater mi. Si non potest hic calix transire

nisi bibam illum fiat voluntas tu a.

Pater mi. Si non potest hic calix transire nisi bi-

59 - Anónimo, Passionário Polifônico  
 Verso nº 5 de Mt a 3(ATB): *Pater mi, si non potest*  
 P-Gs SL 11-2-4, f. 6v

tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam.

Et circa horam nonam exclamavit Iesus voce magna

di cens. + E li. E li. lamma sabacthani.

E li. He li. Lamma

sabacthani. //

E li. He li.

Lamma sabacthani. //

E li. He li.

60 - Anónimo, Passionário Polifônico  
 Verso nº 6 de Mt a 3(ATB): *Heli, Heli lamma sabacthani*  
 P-Gs SL 11-2-4, f. 15v



Manuscript page 61, titled "Anónimo, Passionário Polifônico". It features six staves of polyphonic musical notation. The text is: "Lamazabucani. a. Te... Hoc est. Deus meus. Deus meus. Ut quid dereliquit sine? Deus meus. Deus meus. Ut quid dereliquit sine? Deus meus. Deus meus. Ut quid dereliquit sine? relinquit sine." The notation is dense and includes several large decorated initials in blue and red.

61 - Anónimo, Passionário Polifônico  
Verso nº 7 de Mt a 3 (ATB): *Deus meus, Deus meus*  
P-Gs SL 11-2-4, f. 16

Manuscript page 62, titled "Anónimo, Passionário Polifônico". It features six staves of polyphonic musical notation. The text is: "Misit spiritum. Emit spiritum. Misit spiritum. Emit spiritum. Misit spiritum. Emit spiritum. Et ecce velut phylisum est in duas partes, a sumo usque deorsum. Et terra mota est & petre scissae sunt, & monumenta..." The notation is dense and includes several large decorated initials in blue and red.

62 - Anónimo, Passionário Polifônico  
Verso nº 8 de Mt a 3 (ATB): *Emisit spiritum*  
P-Gs SL 11-2-4, f. 17



sedentes contra sepulchrum. Et tertia die post pascha

Erant autem ibi maria magdalene & altera maria sedentes contra sepulchrum.

Erant autem ibi maria magdalene & altera maria sedentes contra sepulchrum.

Erant autem ibi maria magdalene & altera maria sedentes contra sepulchrum.

Et tertia die post pascha

63 - Anónimo, Passionario Polifónico  
Verso nº 9 de Mt a 3 (ATB): *Erant autem ibi*  
P-Gs SL 11-2-4, f. 18

Erant autem ibi maria magdalene et altera maria sedentes contra sepulchrum.

Et tertia die post pascha

Erant autem ibi maria magdalene et altera maria sedentes contra sepulchrum.

Et tertia die post pascha

Erant autem ibi maria magdalene et altera maria sedentes contra sepulchrum.

Et tertia die post pascha

Erant autem ibi maria magdalene et altera maria sedentes contra sepulchrum.

Et tertia die post pascha

Erant autem ibi maria magdalene et altera maria sedentes contra sepulchrum.

Et tertia die post pascha

64 - Anónimo, Passionario Polifónico  
Verso nº 9 de Mt a 3 (ATB): *Erant autem ibi (bis)*  
P-Cug MM 56, f. 16



Si male locutus sum tibi

Si autem bene ne quid me coedis: quod

Si male locutus sum tibi

Si autem bene quid me coedis: quod

Si male locutus sum tibi

67 - Anónimo, Passionário Polifônico  
Verso nº 3 de Jo a 3 (ATB): *Si male locutus sum*  
P-Gs SL 11-2-4, f. 45v

Non haberes potestatem aduersum me, nisi tibi datum esset de super. Propterea quod me tradidit tibi, magis peccatum habet.

Non haberes potestatem aduersum me, nisi tibi datum esset de super. Propterea quod me tradidit tibi, magis peccatum habet.

Non haberes potestatem aduersum me, nisi tibi datum esset de super. Propterea quod me tradidit tibi, magis peccatum habet.

68 - Anónimo, Passionário Polifônico  
Verso nº 4 de Jo a 3 (AT): *Non haberes potestatem*  
P-Gs SL 11-2-4, f. 48v





pissit le sus. acc tū di xit. A. Cōlūna tū el.  
 Onūm. atū el. Cōlūm. atū el.  
 Onūm. atū el. Cōlūm. atū el.  
 Onūm. atū el. Cōlūm. atū el.  
 Et inclināto capite tra didit spī ritū. Et inclināto capite  
 Radidit spīritū.  
 Radidit spīritū.  
 Radidit spīritū. *hic in latinū aliquid  
 sequitur: =*

71 - Anónimo, *Passionário Polifônico*  
 Versos nº 7 e 8 de Jo a 3 (ATB): *Consumatum est e Tradidit spiritum*  
 P-Gs SL 11-2-4, f. 51v

ra impletrē. Os nō cōmūctis ex eo. Et iterū alia scriptura dicit:  
 Videbūt in quē tra sifixe rūt. Et iterū alia scriptura dicit:  
 Videbūt in quē tra sifixe rūt in quē tra sifixerūt.  
 Videbūt in quē tra sifixe rūt. In quē tra sifixerūt. *trifixerūt*  
 Videbūt in quē tra sifixerūt.  
 Videbūt in quē tra sifixerūt.  
*hic in latinū benedictio  
 incēti neclūm. ari. raderatur. =*  
 Ost hęc au tem rocauit pilatū loq̄ph. ab arimathi.  
 a (eo quod esset discipulus leū, occultus. autē ppter metū iude.

72 - Anónimo, *Passionário Polifônico*  
 Verso nº 9 de Jo a 3 (ATB): *Videbunt in quem transfixerunt*  
 P-Gs SL 11-2-4, f. 52v

(Página deixada propositadamente em branco)

## **ANEXO B**

(Página deixada propositadamente em branco)



P-Ln Alc. 167  
séc. XV

Et da - ri pau - pe - - - - - ri - bus. \_\_\_

D. F. Formoso  
1543

Et da - ri pau - pe - - - - - ri - bus.

Sci - ens au - tem Je - sus a - - it \_\_\_\_\_ il - - - - - li. \_\_\_

Sci - ens au - tem Je - sus a - - - - it il - - - - - li.

Quid mo - le - sti e - - stis \_\_\_ hu - ic mu - - - - - li - e - ri.

Quid mo - le - sti e - - stis hu - ic mu - - - - - li - - - e - ri.

### 1. O *tonus passionis* em P-Ln Alc. 167 e FF

O *accentus* do fragmento do Alc. 167 da Biblioteca Nacional (finais do séc. XV) comparado com o consagrado no *Passionarium* de Fernandes Formoso (1543).

D. F. Formoso 1543  
 M. Cardoso 1575  
 Estêvão de Cristo 1595  
 Manuel Pousão 1675

Pas - - - si - o Do - mi - ni No - stri Je - su Chri - sti

se - cun - dum Ma - thae um. In il - lo tem - po - re

di - xit Je - sus di - sci - pu - lis lis - - - is.

2. Os passionários impressos de FF, MC, EC e MP  
 O prómio da Paixão de Mt nos passionários de Fernandes Formoso (1543), Manuel Cardoso (1575), Estêvão de Cristo (1595) e Manuel Pousão (1675).

A)

D. F. F.  
(1543)

U - bi vis pa - re-mus ti - bi co-me-de-re Pa - - - scha?

M. C.  
(1575)

f. 2v

U - bi vis pa - re-mus ti - bi co-me-de-re Pa - - - scha?

M. P.  
(1675)

U - bi vis pa - re-mus ti - bi co-me-de-re Pa - - - scha?

B)

D. F. F.  
(1543)

f. 9

Pec - ca - vi tra-dens san - gui - nem ju - - - stum.

M. C.  
(1575)

f. 9v

Pec - ca - vi tra-dens san - gui - nem ju - stum.

M. P.  
(1675)

p. 17

Pec-ca - - - vi tra-dens san - gui - nem ju - - - stum.

M. C.  
(1575)

f. 1

In - ci - pit la-men-ta - ti - o Hie - re - mi - ae pro - phe - tae.

M. P.  
(1675)

p. 104

In - ci - pit la-men-ta - ti - o Hie - re - mi - ae pro - phe - tae.

### 3. O Liber Passionum de MP

A tendência tonal no *accentus* de MP face às mesmas frases de FF e MC.

Mt f. 1  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Mc f. 16  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Lc f. 28  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Jo f. 42  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

se - cun - dum Ma - thae - - - - um. In \_\_\_\_\_ il - lo tem - po - re.

se - - - - cun - dum Mar - cum. In \_\_\_\_\_ il - lo tem - po - re.

se - - - - cun - dum Lu - cam. In \_\_\_\_\_ il - lo tem - po - re.

se - - - - cun - dum Jo - an - nem. In \_\_\_\_\_ il - lo tem - po - re.

#### 4. O prómio das Paixões de Mt, Mc, Lc e Jo em FF

As variantes no prómio das Paixões no mesmo *Passionarium* de Fernandes Formoso.

Mt p. 3  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Mc p. 29  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Lc p. 50  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Jo p. 71  
 Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

se - cun - dum Ma - thae - - - - um. In il - lo tem - po - re.

se - cun - - - dum Mar - - - cum. In il - lo tem - po - re.

se - cun - - - dum Lu - - - cam. In il - lo tem - po - re.

se - cun - dum Jo - - - an - - - nem. In il - lo tem - po - re.

### 5. O prómio das Paixões de Mt, Mc, Lc e Jo em MP

As variantes no prómio das Paixões no mesmo *Passionarium* de Fr. Manuel Pousão.

A

Mt  
8 B Pas - - - si - o Do-mi-ni no - stri Je-su Chri-sti se - cun - dum Ma -

Mc  
8 A Pas - - - si - o Do-mi-ni no - stri Je-su Chri-sti se - cun - dum

Lc  
8 B Pas - - - si - o Do-mi-ni no - stri Je-su Chri-sti se - cun - dum

Jo  
8 Pas - - - si - o Do-mi-ni no - stri Je-su Chri-sti se - cun-dum Jo -

Mt  
8 thae - um. In il - lo tem - po - re.

Mc  
8 Mar - cum. In il - lo tem - po - re.

Lc  
8 Lu - cam. In il - lo tem - po - re.

Jo  
8 an - nem. In il - lo tem - po - re.

A

Mt  
8 B Pas - - - si - o Do-mi-ni no - - - - - stri Je - su Chri - sti

Mc  
8 A Pas - - - si - o Do-mi-ni no - - - - - stri Je - su Chri - sti

Lc  
8 Pas - - - si - o Do-mi-ni no - - - - - stri Je - su Chri - sti

Jo

Mt  
8 se - cun - dum Ma - thae - um. In il - - - lo tem - po - re.

Mc  
8 se - cun - dum Mar - cum. In il - - - lo tem - po - re.

Lc  
8 se - cun - dum Lu - cam. In il - - - lo tem - po - re.

Jo

6. Os passionários geminados de Gs e Cug  
As diferenças (A, A', B, B', B'') no próêmio das 4 Paixões em P-Gs e em P-Cug MM 56.

F. F.

Al - te - ra au - - - - - tem di - -

Al - te - ra au - - - - - tem di - -

Al - te - ra au - - - - - tem di - -

e quae est post pa-ra-sce - - - - - ve

e quae est post pa - ra - sce - - - - - ve

e quae est post pa - ra - sce - - - - - ve

con - ve - ne - runt prin-ci - pes sa - ser - do - tum et pha - ri - sae - i ad

con - ve - ne - runt prin - ci - pes sa - ser - do - tum et pha - ri - sae - i ad

con - ve - ne - runt prin - ci - pes sa - ser - do - tum et pha - ri - sae - i ad

Pi-la - tum di - cen - - - - - tes:

Pi - la - tum di - cen - - - - - tes:

Pi - la - tum di - cen - - - - - tes:

### 7. O *Passionarium* de FF os passionários geminados de Gs e Cug

O *sonus maior* (início da parte que se canta em tom de evangelho) em Fernandes Formoso e nos passionários manuscritos de P-Gs e em P-Cug MM 56.

Parte da Paixão em tom de Evangelho

474

Tenor

	<i>Intonatio</i>	<i>Metrum</i>	<i>Punctus Interrogationis</i>
C		• • •	
+		po - pu - li	
S		fi - - - et	mu - - - li - - - e - re?
		ve-nun - da - ri mul-to	per - di - ti - o haec?

	<i>Punctus Versus</i>	ante S	ante +
C	• • • • •	• • • • •	• • • • •
+	oc - ci - de - rent	di - ce - bant	au-tem: su - - - - - is:
S	semper	ha - be - bi - tis	
	paupe - - - - - ri-bus.		

8. O *tonus passionis* português

As três notas *tenor* e os principais acentos do *tonus passionis* português.



*Intonatio*      *Tenor*      *Metrum*      *Interrogatio*  
*Reperc.*      *1 x*      *7 x*      *1 x*

FF

C In - il - lo - tem - po - re      ...Ca - i - phas

+ A - men di - co vo - bis      ...[Pascha] fi - et      ...mu - li - e - ri

S      ...mi - hi da - re      ...vo - bis tra - dam

MC

C In il - lo tem - po - re      ...Ca - i - phas

+ A - men di - co vo - bis      ...[Pascha] fi - et      mu - li - e - ri

S      ...mi - hi da - re      um vo - bis tra - dam

EC

C In il - lo tem - po - re      ...Ca - i - phas

+ A - men di - co vo - bis      ...[Pascha] fi - et      mu - li - e - ri

S      ...mi - hi da - re      ...[vo]bis e um tra - dam

MP

C In il - lo tem - po - re      ...Ca - i - phas

+ A - men di - co vo - bis      ...[Pa]scha fi - et      ...mu - li - e - ri

S      ...mi - hi da - re      ...[vo]bis e - um tra - dam

### 9. Passionários impressos dos séculos XVI e XVII

As *positurae* do modelo tradicional português do canto da Paixão segundo os passionários impressos dos séculos XVI e XVII.

Tiple

Alto

Tenor

Basso

Pas - si - o Do -

Pas - si - o Do -

Pas - si - o Do -

Pas - si - o Do -

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

se - cun - dum Ma - thae - um In il - lo

se - cun - dum Ma - thae - um In il - lo

se - cun - dum Ma - thae - um In il - lo

Se - cun - dum Ma - thae - um In il - lo

## 10. Francisco Luís, Texto de Mt

*Incipit* e passos especiais do Texto de Mt de Francisco Luís: P-Lf 121/1 C-1, ff. 4, 24v-25 e 25-26, no caderno do Tiple.

tem - po - re di - xit Je - sus dis -

tem - po - re di - xit Je - sus dis - ci -

tem - po - re di - xit Je - sus dis -

tem - po - re di - xit Je - sus dis -

ci - pu - lis su - is:

- pu - lis su - is.

ci - pu - lis su - is.

ci - pu - lis su - is. Sci - tis qui - a pos - tbi - du - um

Pas - cha fi - et et Fi - li - us Ho - mi - nis tra - de - tur

ff. 24v-25

Hoc est: De - us me - us, De - us me - us,  
 Hoc est: De - us me - us, De - us me - us,  
 Hoc est: De - us me - us, De - us me - us,  
 Hoc est: De - us me - us, De - us me - us,

ut quid de - re - li - qui - sti me?  
 ut quid de - re - li - qui - sti me?  
 ut quid de - re - li - qui - sti me?  
 ut quid de - re - li - qui - sti me?

Je - sus au - tem i - te - rum cla - mans vo - ce ma - gna  
 Je - sus au - tem i - te - rum cla - mans vo - ce ma - gna  
 Je - sus au - tem i - te - rum cla - mans vo - ce ma - gna  
 Je - sus au - tem i - te - rum cla - mans vo - ce ma - gna

ff. 25. 26

e - mi - sit spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum.

E - rat au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -

E - rat au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -

E - rat au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -

E - rat au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -

ne et al - te - ra Ma - ri - a se - den

ne et al - te - ra Ma - ri - a se - den

ne et al - te - ra Ma - ri - a se - den

ne et al - te - ra Ma - ri - a se - den

Superius Pas - si - o Do -

Altus Pas - si - o Do -

Tenor pas - si - o Do -

Bassus pas - si - o Do -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

sti se - cun - dum Ma - thae -

sti se - cun - dum Ma - thae -

sti se - cun - dum Ma - thae -

sti se - cun - dum Ma - thae -

um. In il - lo tem - po -

re di - xit Je - sus di - sci -

- pu - lis su - is.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

f. 29 Pas - si o Do -

f. 29 Pas - si o Do -

f. 29 Pas - si o Do -

f. 29 Pas - si o Do -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

mi - ni no - stri Je - su Chri -

sti se - cun - dum Mar - cum.

sti se - cun - dum Mar - cum.

sti se - cun - dum Mar - cum

sti se - cun - dum Mar - cum



Superius  
 Altus  
 Tenor  
 Bassus

Pas - si - o  
 Pas - si - o  
 Pas - si - o  
 Pas - si - o

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -  
 Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -  
 Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -  
 Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

sti, Je - su Chri - sti  
 - sti, Je - su Chri - sti  
 sti, Je - su Chri - sti  
 sti, Je - su Chri - sti

13. Matias de Sousa Vilalobos, Texto de Mc  
*Incipit* do Texto de Mc de Matias de Sousa Vilalobos: P-CBs 198-c.

Superius  
 Altus  
 Tenor  
 Bassus

Pa - si - o Do -  
 Pa - si - o Do -  
 Pa - si - o Do -  
 Pa - si - o Do -

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti Je - su Chri -  
 mi - ni no - stri Je - su Chri - sti Je - su Chri -  
 mi - ni no - stri Je - su Chri - sti Je -  
 mi - ni no - stri Je - su

sti se - cun - dum Lu - cam.  
 sti se - cun - dum Lu - cam.  
 - su Chri - sti se - cun - dum Lu - cam.  
 sti se - cun - dum Lu - cam.

Pa - si - o

Pa - si - o

Pa - si - o

Pa - si - o

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je - su

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

- sti, Je - su Chri - sti

Chri - sti, Je - su Chri

- sti, Je - su Chri

- sti, Je - su Chri - sti

Tiple

Pas - si - o Do - mi - ni no - srti Je -

Tenor

Pas - si - o Do - mi - ni no - srti Je -

- su Chri - sti se - cun - dum Jo - an -

- su Chri - sti se - cun - dum

- nem. In il - lo tem - po - re

Jo - an - nem. In il - lo tem - po - re

74

Tiple

Alto

Tenor

Baixo

f. 71

Pas - si - o Do - mi - ni

no - stri Je - su Chri - sti se - cun - dum Jo -

no - stri Je - su Chri - sti se - cun - dum Jo -

nos - tri Je - su Chri - sti se - cun - dum Jo - an -

nos - tri Je - su Chri - sti se - cun - dum Jo -

an - nem. In il - lo tem - po - re e -

an - nem. In il - lo tem - po - re e -

an - nem. In il - lo tem - po - re e -

an - nem. In il - lo tem - po - re e -

gres-sus est Je - sus cum di - sci - pu - lis su - is trans tor - ren - tem

gres-sus est Je - sus cum di - sci - pu - lis su - is trans tor - ren - tem

gres-sus est Je - sus cum di - sci - pu - lis su - is trans tor - ren - tem

gres-sus est Je - sus cum di - sci - pu - lis su - is trans tor - ren - tem

Ce - dron u - bi e - rat hor - tus in quem

Ce - dron u - bi e - rat hor - tus in quem

Ce - dron u - bi e - rat hor - tus in quem

Ce - dron u - bi e - rat hor - tus in quem

in - tro - i - vit i - pse et di - sci - pu - lis e - jus

in - tro - i - vit i - pse et di - sci - pu - lis e - jus

in - tro - i - vit i - pse et di - sci - pu - lis e - jus

in - tro - i - vit i - pse et di - sci - pu - lis e - jus

Tiple

Alto

Tenor

Bassus

Pas - si - o Do -

Pas - si - o Do -

Pas - si - o Do -

Pas - si - o Do -

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

se - cun - dum Jo - an - nem

se - cun - dum Jo - an - nem

se - cun - dum Jo - an - nem

se - cun - dum Jo - an - nem

Tenor I

Tenor II

Bassus I

Pas - si - o, pas - si - o

Do - mi - ni no - stri Je - su

Chri - sti se - cun - dum Ma - thae - um

In il - lo tem - po - re.



[Tenor] I

Pas - si - o Do - mi - ni no - stri

Altus

Pas - si - o Do - mi - ni no - stri

Bassus

Pas - si - o Do - mi - ni no - stri

5

Ie - su Chri - sti se - cun - dum Ma - the - um In il - lo

Ie - su Chri - sti se - cun - dum Ma - the - um In il - lo

Ie - su Chri - sti se - cun - dum Ma - the - um In il - lo

10 II

tem - po - re. Ac - ci pi - te et co

tem - po - re. Ac - ci pi - te et co

tem - po - re. Ac - ci pi - te et co

\* Barras e ligaduras eventuais, no original

Alto I Pas - si - o

Tenor Pas - si - o

Bassus Pas - si - o

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

sti se - cun - dum Mar - cum.

sti se - cun - dum Mar - cum.

sti se - cun - dum Mar - cum.

Altus

Tenor

Bassus

Pas - si - o

Pas - si - o

Pas - si - o

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri - sti

se - cun - dum Lu - cam.

se - cun - dum Lu - cam, se - cun - dum Lu - cam. In

se - cun - dum Lu - cam

In il - lo tem -

il - lo tem - po - re, in

In il - lo

po - re, in il - lo

il - lo tem - po - re, in il - lo tem - po-re, in il - lo tem -

tem po-re, in il - lo tem - po-re, in il - lo tem -

te - po - re.

- po - re.

- po - re.

Altus

Tenor

Bassus

I

Pas - si - o

Pas - si - o

Pas - si - o, pas - si - o

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

sti se - cun - dum Jo - a - nem, Jo

sti se - cun - dum Jo - a - nem, Jo - a

sti se - cun - dum Jo - a - nem, Jo

I

[Tenor] Pas - si - o, Do - mi - ni no -

[Altus] Pas - si - o, Do - mi - ni no -

Bassus Pas - si - o, Do - mi - ni no -

4

stri Je - su Chri - sti se - cun dum Jo - a - nem.

stri Je - su Chri - sti se - cun dum Jo - a - nem.

stri Je - su Chri - sti se - cun dum Jo - a - nem.

8

In il - lo tem - po - re. Mu - li - er Ec -

In il - lo tem - po - re. Mu - li - er Ec -

In il - lo tem - po - re. Mu - li - er Ec -

II

13

- ce fi - li - us tu - us. Ec - ce Ma - ter tu - a.

- ce fi - li - us tu - us. Ec - ce Ma - ter tu - a.

- ce fi - li - us tu - us. Ec - ce Ma - ter tu - a.

III

19 IV V

Si - ti - o. Con - su - ma - tum est.

Si - ti - o. Con - su - ma - tum est.

Si - ti - o. Con - su - ma - tum est.

24 VI

Vi - de - bunt in quem trans - fi - xe - runt.

Vi - de - bunt in quem trans - fi - xe - runt.

Vi - de - bunt in quem trans - fi - xe - runt.

I

Altus

Tenor

Bassus

Pas - si - o, Pas - si - o, Do - mi - ni

no - stri Je - su Chri - sti se -

no - stri Je - su Chri - sti se - cun dum Jo -

no - stri Je - su Chri - sti se - cun dum Jo -

cun dum Jo - a - nem. In il - lo tem - po - re,

a - nem. se - cun dum Jo - a - nem. In il - lo tem -

a - nem. se - cun dum Jo - a - nem. In il - lo tem - po - re, in

in il - lo tem - po - re,

- po - re, in il - lo tem - po - re, in il - lo tem - po - re.

in il - lo tem - po - re, in il - lo tem - po - re.



[Cantus] Non in di - e fe -

[Altus] Non in di - e fe - sto.

[Tenor] Non in di - e fe -

[Bassus] Non in di - e fe -

sto. Ut quid per-di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim un - guen-tum

Ut quid per-di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim un - guen-tum

sto. Ut quid per-di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim un - guen-tum

sto. Ut quid per-di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim un - guen-tum

i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da - ri pau - pe - ri - bus.

i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da - ri pau - pe - ri - bus.

i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da - ri pau - pe - ri - bus.

i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da - ri pau - pe - ri - bus.

I

[Superius] Non in di-e fe-sto, ne for-te tu mul-tus fi-e-ret in

[Altus] Non in di-e fe-sto, ne for-te tu mul-tus fi-e-ret in

[Tenor] Non in di-e fe-sto, ne for-te tu mul-tus fi-e-ret in

[Bassus] Non in di-e fe-sto, ne for-te tu mul-tus fi-e-ret in

II

4

po - pu - lo Ut quid per - di - ti - o haec? Po -

po - pu lo [sic] Ut quid per - di - ti - o haec? Po -

po - pu - lo Ut quid per - di - ti - o haec? Po -

po - pu - lo Ut quid per - di - o haec? Po -

8

tu - it e - nim un-guentum i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da

tu - it e - nim un-guentum i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da

tu - it e - nim un-guentum i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da

tu - it e - nim un-guentum i - stud ve - nun - da - ri mul - to et da

[Superius] Non in di - e fe -

[Altus] Non in di - e fe -

[Tenor] Non in di - e fe -

[Bassus] Non in di - e fe -

4

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

9

Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen - ti fa - cta

Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen - ti fa - cta

Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen - ti fa - cta

Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen - ti fa - cta

[Alto] U - bi vis pa - re - mus?

[Alto] U - bi vis pa - re - mus?

[Tenor] U - bi vis pa - re - mus?

[Basso] U - bi vis pa - re - mus?

4  
Do - mi - ne te - cum pa - ra - tus sum et in car - ce rem

Do - mi - ne te - cum pa - ra - tus sum et in car - ce rem

Do - mi - ne, te - cum pa - ra - tus sum et in car - ce rem

Do - mi - ne te - cum pa - ra - tus sum et in car - ce rem

8  
et in mor - tem i - re

et in mor - tem i - re

et in mor - tem i - re.

et in mor - tem i - re

[Cantus] Je - sum Na - za - re -

[Altus] Je - sum Na - za - re -

[Tenor] Je - sum Na - za - re -

[Bassus] Je - sum Na - za - re -

3 num. Je - sum Na - za - re -

num. Je - sum Na - za - re -

num. Je - sum Na - za - re -

num. Je - sum Na - za - re -

7 num.

num.

num.

num.

num.

[Altus] Je - sum Na - za re -

[Altus] Je - sum Na - re -

[Tenor] Je - sum Na - za - re -

[Bassus] Je - sum Na - za - re -

4

num. Je - sum Na - za - re - num.

num. Je - sum Na - za - re - num.

num. Je - sum Na - za - re - num.

num. Je - sum Na - za - re - num.

8

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis es...

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis es...

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis es...

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis es...

[Superius] Non in di - e fe - sto,

[Altus] Non in di - e fe - sto,

[Tenor] Non in di - e fe - sto,

[Bassus] Non in di - e fe - sto,

4  
ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

8  
ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

[Superius] Non in di - e fe - sto ne for - te tu -

[Altus] Non in di - e fe - sto ne for - te tu -

[Tenor] Non in di - e fe - sto ne for - te tu -

[Bassus] Non in di - e fe - sto ne for - te tu -

5  
mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

8  
mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.



[Superius] Non in di-e fe - sto ne for - te tu -

[Altus] Non in di-e fe-sto ne for - te tu -

[Tenor] Non in di-e fe - sto ne for - te tu -

[Bassus] Non in di-e fe - sto ne for - te tu -

5  
mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

8  
mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

[Superius] Non in di - e fe - sto ne

[Altus] Non in di - e fe - sto ne

[Tenor] Non in di - e fe - sto ne

[Bassus] Non in di - e fe - sto ne

4  
for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

8  
Ut quid per - di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim...

Ut quid per - di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim...

Ut quid per - di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim...

Ut quid per - di - ti - o haec? Po - tu - it e - nim...

Superius  
Altus  
Tenor  
Bassus

Non in di - e fe - sto.  
Non in di - e fe - sto.  
Non in di - e fe - sto.  
Non in di - e fe - sto.

4

U - bi vis pa - re - mus ti - bi co - me - de re  
U - bi vis pa - re - mus ti - bi co - me - de re  
u - bi vis pa - re - mus ti - bi co - me - de re  
U - bi vis pa - re - mus ti - bi co - me - de re

8

pas - cha? Hic di - xit:  
pas - cha? Hic di - xit:  
pas - cha? Hic di - xit:  
pas - cha? Hic di - xit:

I

Superius Non in di - e fe - sto ne for -

Altus Non in di - e fe - ne for -

Tenor Non in di - e fe - sto ne for -

Bassus Non in di - e fe - ne for -

4

II

- te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per -

- te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per -

- te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per -

- te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per -

9

di - ti - o haec? po - tu - it e - nim un - guen tum...

di - ti - o haec? po - tu - it e - nim un - guen tum...

di - ti - o haec? po - tu - it e - nim un - guen tum...

di - ti - o haec? po - tu - it e - nim un - guen tum...

Cantus  
Non in di - e fe - sto ne for -

Altus  
Non in di - e fe - sto ne for -

Altus  
8 Non in di - e fe - sto ne for -

Bassus  
Non in di - e fe - sto ne for -

4  
- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

Tiple

Altus

Tenor

Bassus

Non in di - e

Non in di - e

Non in di - e

Non in di - e

3

fe - sto ne for - te tu - mul - tus fi - e -

fe - sto ne for - te tu - mul - tus fi - e -

8 fe - sto ne for - te tu - mul - tus fi - e -

fe - sto ne for - te tu - mul - tus fi - e -

7

ret in - po - pu - lo.

ret in - po - pu - lo.

8 ret in - po - pu - lo.

ret in po - pu - lo.

[Cantus] Non in di - e fe - sto.

[Altus] Non in di - e fe - sto.

[Tenor] Non in di - e fe - sto.

[Bassus] Non in di - e fe - sto.

5

Hic di - xit: Pos - sum de - stru - e - re tem - plum De - i

Hic di - xit: sum de - stru - e - re tem - plum De - i

8 Hic di - xit: Pos - sum de - stru - e - re tem - plum De - i

Hic ——— di - xit: Pos - sum de - stru - e - re tem - plum De - i

10

et post tri - du - um re - ae - di - fi - ca - re il - lud.

et post tri - du - um re - ae - di - fi - ca - re il - lud.

8 et post tri - du - um re - ae - di - fi - ca - re il - lud.

et post tri - du - um re - ae - di - fi - ca - re il - lud.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Non in di-e fe - sto ne for - te tu -

mul tus fi - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per - di - ti -

mul tus fi - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per - di - ti -

mul tus fi - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per - di - ti -

mul tus fi - e - ret in po - pu - lo. Ut quid per - di - ti -

o — haec' Po - tu - it e - nim un - guen - tum i - stud...

o — haec' Po - tu - it e - nim un - guen - tum i - stud...

o — haec? Po - tu - it e - nim un - guen - tum i - stud...

o — haec' Po - tu - it e - nim un - guen - tum i - stud...



I

[Cantus] Non in di - e fe - sto ne

[Altus] Non in di - e fe - sto ne

[Tenor] Non in di - e fe - sto ne

[Bassus] Non in di - e fe - sto ne

3

for - te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo.

for - te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo.

for - te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo.

for - te tu - mul - tus - e - ret in po - pu - lo.

II

7

Ut quid per - di - ti - o hec?

Ut quid per - di - ti - o hec?

Ut quid per - di - ti - o hec?

Ut quid per - di - ti - o hec?

[Superius] Non in di - e fe -

[Altus] Non in di - e fe -

[Tenor] Non in di - e fe -

[Bassus] Non in di - e fe -

3

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in

sto ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in

7

in po - pu - lo

po - pu - lo

po - pu - lo

po - pu - lo

Pro - phe - ti - za.

Pro - phe - ti - za.

Pro - phe - ti - za.

Pro - phe - ti - za.

4

Ve - re ex - il - lis es,

Ve - re ex - il - lis es,

Ve - re ex - il - lis es,

Ve - re ex - il - lis es,

7

nam et ga - li - lae - us es.

nam et ga - li - lae - us es.

nam et ga - li - lae - us es.

nam et ga - li - lae - us es.

[Superius] Non in di - e fe - sto, ne

[Altus] Non in di - e fe - sto, ne

[Tenor] Non in di - e fe - sto, ne

[Bassus] Non in di - e fe - sto, ne

4

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo

Superius  
 Altus  
 Tenor  
 Bassus

Non in di - e fe - sto

ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

ne for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

I

[Cantus] Non in di - e fe - sto, ne for -

[Altus I] Non in di - e fe - sto, ne for -

[Altus II] Non in di - e fe - sto, ne for -

[Bassus] Non in di - e fe - sto, ne for -

4

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

- te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo.

8

II

Ut quid per - di - ti - o i - sta...

Ut quid per - di - ti - o i - sta...

Ut quid per - di - ti - o i - sta...

Ut quid per - di - ti - o i - sta...

[Superius] Non in di - e fe - sto, ne for - te tu -  
[Altus] Non in di - e fe - sto, ne for - te tu -  
[Tenor] Non in di - e fe - sto, ne for - te tu -  
Bassus Non in di - e fe - sto, ne for - te tu -

3  
mul tus - e - ret in po - pu - lo.  
mul tus - e - ret in po - pu - lo.  
mul tus - e - ret in po - pu - lo.  
mul tus - e - ret in po - pu - lo.

6  
Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen - ti fa - cta est?...  
Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen ti fa - cta est?...  
Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen ti fa - cta est?...  
Ut quid per - di - ti - o i - sta un - guen ti fa - cta est?...

I

[Cantus] Non in di - e fe - sto ne

Altus Non in di - e fe - sto ne

Tenor Non in di - e fe - sto ne

Bassus Non in di - e fe - sto ne

4

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu -

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu - lo

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu -

for - te tu - mul - tus fi - e - ret in po - pu -

II

8

lo. Ut quid per - di - ti - o i - sta

Ut quid per - di - ti - o i - sta

lo. Ut quid per - di - ti - o i - sta

lo. Ut quid per - di - ti - o i - sta



[Superius] U - bi vis pa - re -

[Altus] U - bi vis pa - re -

[Tenor] U - bi vis pa - re -

[Bassus] U - bi vis pa - re -

mus? Ni - hil.

mus? Ni - hil.

mus? Ni - hil.

mus? Ni - hil.

[Superius] U - bi vis pa - re - mus?

[Altus] U - bi vis pa - re - mus?

[Tenor] U - bi vis pa - re - mus?

[Bassus] U - bi vis pa - re - mus?

I

[Cantus] U - bi vis pa - re - mus?

[Altus] U - bi vis pa - re - mus?

[Tenor] U - bi vis pa - re - mus?

[Bassus] U - bi vis pa - re - mus?

4 II

Ni - hil.

Ni - hil.

Ni - hil.

Ni - hil.

I

Superius U - bi vis pa - re - mus?

Altus U - bi vis pa - re - mus?

Tenor U - bi vis pa - re - mus?

Bassus U - bi vis pa - re - mus?

U - bi vis pa - re - mus?

Detailed description: This block contains a musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in 3/2 time and B-flat major. It features a common rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The lyrics are 'U - bi vis pa - re - mus?'. A box labeled 'I' is positioned above the first measure of the Superius part.

II

Ni - hil.

Ni - hil.

Ni - hil.

Ni - hil.

Ni - hil.

Detailed description: This block contains a musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. It is in 3/2 time and B-flat major. The score consists of four measures. The lyrics are 'Ni - hil.'. A box labeled 'II' is positioned above the first measure of the Superius part.

I

Superius U - bi vis pa - re - mus?

Altus U - bi vis pa - re mus?

Tenor U - bi vis pa - re - mus?

Bassus U - bi vis pa - re - mus?

II III

Ni - hil. Do - mi - ne, ec - ce

Ni - hil. Do - mi - ne, ec - ce

Ni - hil. Do - mi - ne, ec - ce

Ni - hil. Do - mi - ne, ec - ce

8

gla - di - i du - o hic.

gla - di - i du - o hic.

gla - di - i du - o hic.

gla - di - i du - o hic.

[Superius] Je - sum Na - za - re -

[Altus] Je - sum Na - za - re -

[Tenor] Je - sum Na - za - re -

[Bassus] Je - sum Na - za - re -

3

num, Na - za - re - num.

num,

num,

num,

6

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za - re -

[Superius] Je - sum Na - za - re - num.

[Altus] Je - sum Na - za - re num.

[Tenor] Je - sum Na - za - re - num.

[Bassus] Je - sum Na - za - re - num.

3  
Je - sum Na - za - re - num.

Je - sum Na - za - re - num.

8  
Je - sum Na - za - re - num.

Je - sum Na - za - re - num.

[Superius] Je - sum Na - za -

[Altus] Je - sum Na - za -

[Tenor] Je - sum Na - za -

[Bassus] Je - sum Na - za -

re num.

re num.

re num.

re num.



Superius

Altus

Tenor

Bassus

Je - sum Na - za - re num,

Je - sum Na - za - re num,

Je - sum Na - za - re num,

Je - sum Na - za - re - num,

[Superius] Je - sum Na - za - re -

[Altus] Je - sum Na - re

[Tenor] 8 Je - sum Na - za - re -

[Bassus] Je - sum Na - za - re -

3 num.

8 num.

num.

[Cantus] Je - sum Na - za - re -

[Altus I] Je - sum Na - za -

[Altus II] Je - sum Na - za - re -

[Bassus] Je - sum Na - za - re -

3 num. Je - sum

re num. Je - sum

8 num. Je - sum

num. Je - sum

II

7 Na - za - re num.

Na - za - re num.

8 Na - za - re num

Na - za - re num.

## 60. [António Carreira]

Primeiras frases das Turbas de Jo: P- Lf FSVL 1P/H-6, ff. 73v-74.

Tiple

Altus

Tenor

Bassus

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za - re -

4

num. Je - sum Na - za - re -

num. Je - sum Na - za - za

num. Je - sum Na - za -

num. Je - sum Na - za - re -

8

num.

num.

re num.

num.

[Cantus]

[Altus I]

[Altus II]

[Bassus]

I

Je - sum Na - za - za -

Je - sum Na - za -

Je - sum Na - za - re -

Je - sum Na - za -

II

num. Je - sum Na - za -

num. Je - sum Na - za - re -

num. Je - sum Na - za - re -

num. Je - sum Na - za - re -

za - num. Je - sum Na - za - re -

8

re num.

num.

num.

num.

[Cantus] Je - sum Na - za - re -

[Altus] Je - sum Na - za - re - num, Na - za -

[Tenor] Je - sum Na - za - re -

[Bassus] Je - sum Na - za - re -

4

num. Je - sum na - za - re - num.

re - num. Je - sum na - za - re - num.

8 num. Je - sum Na - za - re - num.

- num. Je - sum na - za - re - num.

I

Cantus Je - sum Na - za - re -

Altus Je - sum Na - za - re -

Tenor Je - sum Na - za - re -

Bassus Je - sum Na - za - re -

II

4

num. Je - sum Na - za - re - num

num. Je - sum Na - za - re - num

num. Je - sum Na - za - re - num.

num. Je - sum Na - za - re - num

9

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis e - ius es?

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis e - ius es?

Nun - quid et tu ex dis - ci - pu - lis e - ius es?

— quid et tu ex dis - ci - pu - lis e

P-Ln Alc. 260

MISSALE  
Lugduni 1545

P-Pm S+ 28  
c. 1520

P-Cug MM 69  
c. 1570

MISSALE  
Coimbra 1588

Ae - ter - ne De - us Qui - a per in - car - na - ti

Ae - ter - ne De - us Qui - a per in - car - na - ti

Ae - ter - ne De - us Qui - a per in - car - na - ti

Qui - a per in - car - na - ti

Ae - ter - ne De - us Qui - a per in - car - na - ti

Ver - bi my - ste - ri - um no - va men - tis no - strae o - cu - lis

Ver - bi my - ste - ri - um no - va men - tis no - strae o - cu - lis

Ver - bi my - ste - ri - um no - va men - tis no - strae o - cu - lis

Ver - bi my - ste - ri - um no - va men - tis no - strae o - cu - lis

Ver - bi my - ste - ri - um no - va men - tis no - strae o - cu - lis

lux tu - ae cla - ri - ta - tis in - ful - sit

lux tu - ae cla - ri - ta - tis in - ful - sit

lux tu - ae cla - ri - ta - tis in - ful - sit

lux tu - ae cla - ri - ta - tis in - ful - sit

lux tu - ae cla - ri - ta - tis in - ful - sit

65. *Praefatio de Nativitate*

Frase intermédia do Prefácio de Natal segundo várias fontes (P-Ln Alc. 260, *Missale* 1545 e *Missale* 1588), entre as quais sobressai o *tonus* próprio de Santa Cruz de Coimbra (P-Pm S+ 28 e P-Cug MM 69).



## ANEXO C

(Página deixada propositadamente em branco)

Altus

Tenor

Bassus

I

Pas -

Pas -

Pas -

5

si - o Pas - si - o

si - o Pas - si - o

si - o Pas - si - o

10

Do - mi - ni no - stri Je - su -

Do - mi - ni no - stri Je - su Chri -

Do - mi - ni no - stri Je -

15

Chri - sti -  
 - sti -  
 su Chri - sti - se - cun -

20

se - cun - dum Ma - the - um. In il - lo  
 dum Ma - the - um. In il - lo  
 - dum Ma - the - um. In il - lo

tem - po - re.  
 tem - po - re.  
 tem - po - re.

II

Altus

Tenor

Bassus

Ac - ci - pi - te et co - me -

Ac - ci - pi - te et co - me

Ac - ci - pi - te et co - me

di - te. Hoc

di - te. Hoc

di - te. Hoc

est cor - pus me

est cor - pus me

est cor - pus me

um.

um.

um.

III

Altus  
Tri - stis est a - ni - ma

Tenor  
Tri - stis est a - ni - ma me -

Bassus  
Tri - stis est a - ni - ma me -

me - a u - sque ad

mor - tem: su - sti - ne - te hic et vi -

gi - la - te me - cum.

la - te me - cum.

la - te me - cum.

IV

Altus Pa - ter mi, si pos - si - bi - le

Tenor Pa - ter mi, si pos - si - bi - le

Bassus Pa - ter mi, si pos - si - bi - le

est tran - se - at a me ca - lix i - ste.

est tran - se - at a me ca - lix i - ste.

est tran - se - at a me ca - lix i - ste.

Ve - rum - ta - men non si - cut e - go vo -

Ve - rum - ta - men non si - cut e - go vo -

Ve - rum - ta - men non si - cut e - go vo -

lo sed si - cut tu.

lo sed si - cut tu.

lo sed si - cut tu.

V

Altus Pa - ter mi, si non po -

Tenor Pa - ter mi, si non po -

Bassus Pa - ter mi, si non po -

test hic ca - lix tran - si - re ni - si bi - bam il -

test hic ca - lix tran - si - re ni - si bi - bam

test hic ca - lix tran - si - re ni - si bi - bam il -

- lum, fi - at vo - lun - tas tu -

il - lum, fi - at vo - lun - tas tu -

lum, fi - at vo - lun - tas tu -

- a.

- a.

- a.



VI

Altus  
Tenor  
Bassus

He - - - - - li,

He - - - - - li, la - ma

He - - - - - li, la - ma sa -

He - - - - - li, la - ma sa -

sa - ba - ctha - ni, la - ma sa - ba - ctha -

la - ma sa - ba - ctha - ni, la - ma sa - ba - ctha -

ba - ctha - ni, la - ma sa - ba

ni.

ni.

ctha - ni.

VII

Altus  
De - us me - us,

Tenor  
De - us me - us,

Bassus  
De - us me - us,

De - us me - us,

De - us me - us,

ut quid de - re - li - qui - sti

ut quid de - re - li - qui - sti me, ut

ut quid de - re - li - qui - sti me, ut quid

me, ut quid de - re - li - qui - sti me.

quid de - re - li - qui - sti me.

de - re - li - qui - sti me.

VIII

Altus  
E - mi sit spi -

Tenor  
E - mi sit spi - ri -

Bassus  
E - mi sit

ri - tum, e - mi - sit

tum, e - mi - sit spi - ri - tum,

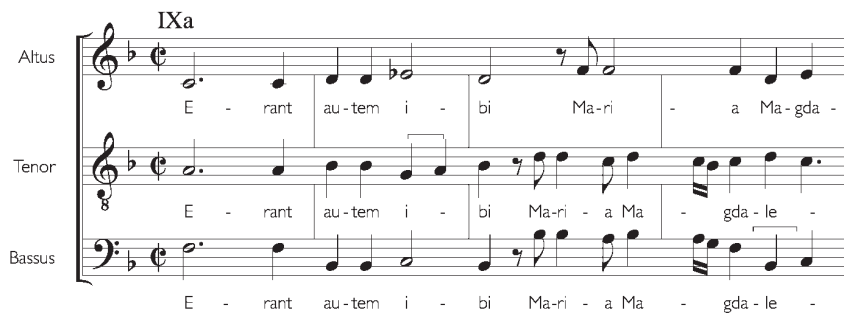
spi - ri - tum, e - mi - sit spi -

spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum.

ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum.

IXa



Alto  
E - rant au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -

Tenor  
E - rant au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -

Bassus  
E - rant au - tem i - bi Ma - ri - a Ma - gda - le -



le - na et al - te - ra Ma - ri - a

- na et al - te - ra Ma - ri - a

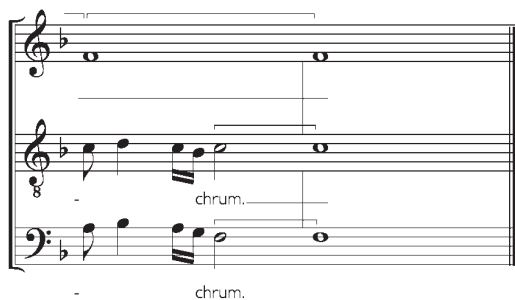
- na et al - te - ra Ma - ri - a



se - den - tes con - tra se - pul - chrum con - tra se - pul - chrum.

se - den - tes con - tra se - pul - chrum con - tra se - pul -

se - den - tes con - tra se - pul - chrum con - tra se - pul -



- chrum.

- chrum.

IXb

Altus  
E - rant au - tem i - bi

Tenor  
E - rant au - tem i - bi

Bassus  
E - rant au - tem i - bi Ma -

Ma - ri - a Ma - gda - le - na et al - te -

Ma - ri - a Ma - gda - le - na et al - te - ra Ma -

ri - a Ma - gda - le - na et al - te - ra Ma - ri -

ra Ma - ri - a se - den - tes con - tra se -

ri - a se - den - tes se - den - tes con -

- a se - den - tes se - den - tes con - tra se -

pul - chrum, se - pul - chrum.

- tra se - pul - chrum,

pul - chrum.

10. Anónimo, *Erant autem ibi* (II)  
Versos de Mt a 3, nº 9 (bis). P-Cug MM 56, f. 17

I

[Altus] Pas - si - o, pas - si - o, pas - si - o.

[Tenor] Pas - si - o, pas - si - o, pas - si - o.

[Bassus] Pas - si - o, pas - si - o, pas - si - o.

5

si - o, Do - mi - ni no - si - o, Do - mi - ni no - si - o.

10

stri Je - su Chri - sti. stri Je - su Chri - sti. stri Je - su Chri - sti.

15

sti. se - cun - dum Jo - an - sti. se - cun - dum Jo - an - se - cun - dum

20

an - nem. In il - Jo - an - nem. In

In il - lo tem - po - re [tem - po - re.] - lo tem - po - re.] il - lo tem - po - re, [in il - lo tem - po - re.]

II

Di - xi vo - bis qui - a e - go

Di - xi vo - bis qui - a e - go

Di - xi vo - bis qui - a e - go

30

sum. Si er - go me - que - ri - tis, \_\_\_\_\_

sum. Si er - me - que - ri - tis, \_\_\_\_\_

sum. Si er - go me - que - ri - tis, \_\_\_\_\_

35

si - ni - te hos a - bi - re.

si - ni - te hos a - bi - re.

si - ni - te hos a - bi - re.



III 40

Si ma - le lo - cu - tus sum, te -  
 Si ma - le lo - cu - tus sum te -  
 Si ma - le lo - cu - tus sum te -

- sti - mo - ni - um per - hi - be de  
 - sti - mo - ni - um per - hi - be  
 - sti - mo - ni - um per - hi - be de

45

ma - lo. Si au - tem be -  
 de ma - lo Si au - tem be - ne, quid me coe -  
 ma - lo. Si au tem be - ne, si au tem - ne

50

- ne quid me coe - dis?  
 - dis, quid me coe - dis?  
 quid me coe - dis?

IV

Non ha - be - res po - te - sta - tem  
 Non ha - be - res po - te - sta - tem ad - ver -  
 Non ha - be - res po - te - sta - tem ad -

60  
 ad - ver - sum me ul - lam ni - si ti - bi da -  
 - sum me ul - lam ni - si ti - bi da - tum  
 ver - sum me ul - lam ni - si ti - bi da - tum

65  
 - tum es - est de - su - per. Pro - pte - re - a qui me tra - di - dit  
 es - set de - su - per. Pro - pte - re - a qui me tra - di - dit  
 es - set de - su - per. Pro - pte - re - a qui me tra - di - dit

70  
 ti - bi ma - ius pec - ca - tum ha - bet.  
 ti - bi ma - ius pec - ca - tum ha - bet.  
 ti - bi ma - ius pec - ca - tum ha - bet.

V 75

Mu - li - er, ec - ce  
 Mu - li - er, ec - ce  
 Mu - li - er, ec - ce

ce fi - li - us tu - us  
 fi - li - us tu - us.

fi - li - us tu - us.

VI 80

Ec - ce ma - ter tu - a, ec - ce  
 Ec - ce ma - ter tu - a, ec - ce  
 Ec - ce ma - ter tu - a, ec - ce

ce ma - ter tu - a.  
 ma - ter tu - a.  
 ce ma - ter tu - a



VIII 95

Tra - di - dit spi -  
 Tra - di - dit spi - ri - tum  
 Tra - di - dit spi - ri - tum,

100

- ri - tum, tra - di - dit spi - ri - tum.  
 tra - di - dit spi - ri - tum.  
 tra - di - dit spi - ri - tum.

IX

Vi - de - bunt in - quem tra - sfi -

Vi - de - bunt in - quem

Vi - de - bunt, vi - de -

105

xe - runt,

tra - sfi - xe - runt, in quem tra - sfi - xe -

- bunt in quem tra sfi - xe -

110

in quem tras fi - xe - runt, tra - sfi - xe - runt.

- runt, tra - sfi - xe - runt.

- runt, tra - sfi - xe - runt.

## ÍNDICE DOS QUADROS

Quadro nº 1 – Descrição documental comparativa de Gs/Cug .....	42
Quadro nº 2 – Os conteúdos de Gs/Cug .....	44
Quadro nº 3 – passionários Impressos e Gs/Cug .....	45
Quadro nº 4 – A Paixão (Mt, Mc e Lc) na Missa.....	75
Quadro nº 5 – A Paixão (Jo) na Sexta-Feira Santa .....	76
Quadro nº 6 – O canto da Paixão no <i>Caeremoniale Episcoporum</i> .....	78
Quadro nº 7 – O Canto da Paixão no <i>Ordinário 1579</i> .....	79
Quadro nº 8 – O Canto da Paixão no <i>Ceremonial 1647</i> .....	80
Quadro nº 9 – O Canto da Paixão em <i>Macedo 1668</i> .....	80
Quadro nº 10 – O Canto da Paixão em <i>Conversão 1675</i> .....	80
Quadro nº 11 – O Canto da Paixão em <i>S. José 1693</i> .....	81
Quadro nº 12 – O Canto da Paixão em <i>Conceição 1730</i> .....	81
Quadro nº 13 – O Canto da Paixão em <i>Anjos 1734</i> .....	82
Quadro nº 14 – O Canto da Paixão em <i>Abreu 1738</i> .....	82
Quadro nº 15 – O Canto da Paixão em <i>Cruz a.1743</i> .....	83
Quadro nº 16 – O Canto da Paixão em <i>Rosário 1743</i> .....	83
Quadro nº 17 – O Canto da Paixão em <i>Mártires 1755</i> .....	83
Quadro nº 18 – O Canto da Paixão em <i>São Luiz 1780</i> .....	84
Quadro nº 19 – O Canto da Paixão em <i>Livro 1788</i> .....	84
Quadro nº 20 – O Canto da Paixão em <i>Sarmento 1794</i> .....	84
Quadro nº 21 – Local onde se canta, segundo as fontes .....	89
Quadro nº 22 – Categoria dos cantores segundo as fontes .....	98
Quadro nº 23 – Estilo de música segundo as fontes .....	102
Quadro nº 24 – Quadro sinóptico e percentual dos ritos que enquadram o canto da Paixão em Portugal, segundo as fontes estudadas.....	106
Quadro nº 25 – Notas-tenor em manuscritos franceses .....	114
Quadro nº 26 – Notas-tenor em fontes espanholas.....	114
Quadro nº 27 – Notas-tenor nas versões vaticanas .....	115
Quadro nº 28 – Notas-tenor em algumas fontes europeias.....	115

Quadro nº 29 – Indicações musicais em fontes portuguesas.....	118
Quadro nº 30 – As <i>litterae significativae</i> dos códices portugueses.....	118
Quadro nº 31 – Unidade formal dos impressos da Paixão .....	169
Quadro nº 32 – Responsabilidade editorial .....	172
Quadro nº 33 – Conteúdo dos passionários impressos.....	172
Quadro nº 34 – A dimensão mensural dos primeiros passionários impressos.....	174
Quadro nº 35 – Episódios e frases especiais do modelo português.....	182
Quadro nº 36 – Perícopas evangélicas da Paixão.....	202
Quadro nº 37 – Fontes de música da Paixão em Braga (BRp).....	216
Quadro nº 38 – Fontes de música da Paixão em Braga (BRc).....	216
Quadro nº 39 – Fontes de música da Paixão em Braga (BRs).....	218
Quadro nº 40 – Fontes de música da Paixão em Castelo Branco (CBs).....	220
Quadro nº 41 – Fontes de música da Paixão em Coimbra (Cug).....	222
Quadro nº 42 – Fontes com música da Paixão em Guimarães (Gs).....	229
Quadro nº 43 – Fontes com música da Paixão em Lisboa (Ln).....	230
Quadro nº 44 – Fontes com música da Paixão em Lisboa (Lf).....	236
Quadro nº 45 – Fontes com música da Paixão em Lisboa (Lar).....	241
Quadro nº 46 – Fontes com música da Paixão em Lisboa (Lo).....	242
Quadro nº 47 – Fontes com música da Paixão em Óbidos (Op).....	244
Quadro nº 48 – Fontes com música da Paixão no Porto (Pm).....	245
Quadro nº 49 – Fontes com música da Paixão em Vila Viçosa (VV).....	249
Quadro nº 50 – Fontes com música da Paixão em Viseu (Va).....	251
Quadro nº 51 – Espécimes referidos mas não documentados.....	255
Quadro nº 52 – Inventário total das espécies documentadas .....	257
Quadro nº 53 – Textos da Paixão de Mt.....	261
Quadro nº 54 – Textos da Paixão de Mc .....	264
Quadro nº 55 – Textos da Paixão de Lc .....	266
Quadro nº 56 – Textos da Paixão de Jo.....	267
Quadro nº 57 – Painel sinóptico dos Versos da Paixão .....	269
Quadro nº 58 – Versos de Mt segundo as fontes.....	270
Quadro nº 59 – Sinopse dos Versos de MT .....	275
Quadro nº 60 – Versos de Mc segundo as fontes.....	275
Quadro nº 61 – Sinopse dos Versos de Mc.....	277
Quadro nº 62 – Versos de Lc segundo as fontes .....	278
Quadro nº 63 – Sinopse dos Versos da Paixão de Lc.....	280
Quadro nº 64 – Versos de Jo segundo as fontes .....	281
Quadro nº 65 – Sinopse dos Versos de Jo .....	285
Quadro nº 66 – Sinopse dos Bradados integrais .....	286
Quadro nº 67 – Frases dos Bradados de Mt .....	286
Quadro nº 68 – Frases dos Bradados integrais de Mc.....	290



Quadro nº 69 – Frases dos Bradados integrais de Lc.....	291
Quadro nº 70 – Frases dos Bradados integrais de Jo.....	293
Quadro nº 71 – Sinopse dos Bradados integrais.....	296
Quadro nº 72 – Frases das Turbas de Mt segundo as fontes <sup>398</sup> .....	296
Quadro nº 73 – Painel sinóptico das Turbas de Mt.....	308
Quadro nº 74 – Frases das Turbas de Mc segundo as fontes <sup>406</sup> .....	310
Quadro nº 75 – Analogia de espécimes em P-Lf FSVL 1P/H-6.....	313
Quadro nº 76 – Painel sinóptico das Turbas de Mc.....	316
Quadro nº 77 – Frases das Turbas de LC segundo as fontes <sup>407</sup> .....	317
Quadro nº 78 – Painel sinóptico das Turbas de LC.....	320
Quadro nº 79 – Turbas de Jo segundo as fontes <sup>409</sup> .....	321
Quadro nº 80 – Painel sinóptico das Turbas de Jo.....	328
Quadro nº 81 – Conteúdo de P-Gs SL 11. 2. 4.....	331
Quadro nº 82 – Proémio monofónico dos mesmos MMs.....	340
Quadro nº 83 – Alternância Polifonia/Cantochão.....	340
Quadro nº 84 – Frases monofónicas repetidas.....	343
Quadro nº 85 – As variantes <i>habebitis</i> e <i>habetis</i> .....	349
Quadro nº 86 – Frases monofónicas enfatizadas.....	365
Quadro nº 87 – Versos polifónicos de MT.....	368
Quadro nº 88 – Os Versos de Mt no contexto da Paixão.....	371
Quadro nº 89 – Verso nº 1 de Mt.....	372
Quadro nº 90 – Verso nº 2 de Mt.....	374
Quadro nº 91 – Verso nº 3 de Mt.....	375
Quadro nº 92 – Verso nº 4 de Mt.....	376
Quadro nº 93 – Verso nº 5 de Mt.....	378
Quadro nº 94 – Verso nº 6 de Mt.....	379
Quadro nº 95 – Verso nº 7 de Mt.....	380
Quadro nº 96 – Verso nº 8 de Mt.....	381
Quadro nº 97 – Verso nº 9 de Mt.....	382
Quadro nº 98 – Verso nº 9' de Mt.....	384
Quadro nº 99 – O contraponto dos Versos de Mt.....	385
Quadro nº 100 – A utilização do <i>Cantus Firmus</i> nos Versos de Mt.....	385
Quadro nº 101 – O estilo melódico predominante dos Versos de Mt.....	385
Quadro nº 102 – As cláusulas dos Versos de Mt.....	385
Quadro nº 103 – Âmbito das vozes dos Versos de Mt.....	386
Quadro nº 104 – Os modos dos Versos de Mt.....	386
Quadro nº 105 – Os Versos polifónicos de Jo.....	386
Quadro nº 106 – Os Versos de Jo no contexto da Paixão.....	387
Quadro nº 107 – Verso nº 1 de Jo.....	388

Quadro nº 108 – Verso nº 2 de Jo.....	389
Quadro nº 109 – Verso nº 3 de Jo.....	390
Quadro nº 110 – Verso nº 4 de Jo.....	391
Quadro nº 111 – Verso nº 5 de Jo.....	392
Quadro nº 112 – Verso nº 6 de Jo.....	393
Quadro nº 113 – Verso nº 7 de Jo.....	394
Quadro nº 114 – Verso nº 8 de Jo.....	395
Quadro nº 115 – Verso nº 9 de Jo.....	395
Quadro nº 116 – O contraponto dos Versos de Jo.....	396
Quadro nº 117 – A utilização do <i>Cantus Firmus</i> nos Versos de Jo.....	397
Quadro nº 118 – O estilo melódico predominante dos Versos de Jo.....	397
Quadro nº 119 – As cláusulas dos Versos de Jo.....	397
Quadro nº 120 – Âmbito das vozes dos Versos de Jo.....	397
Quadro nº 121 – Os modos dos Versos de Jo.....	397

## **CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

**Agradecemos a obtenção de imagens às seguintes entidades:**

- Arquivo da Universidade de Coimbra
- Arquivo Distrital de Viseu
- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
- Biblioteca Nacional
- Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga
- Biblioteca Pública Municipal do Porto
- Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa
- Igreja da Sé de Castelo Branco
- Igreja das Mercês, Lisboa
- Irmandade de Santa Cruz, Braga
- Museu Nacional de Arqueologia
- Paço Ducal de Vila Viçosa
- Sé Catedral de Braga
- Seminário dos Olivais, Lisboa
- Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães

Agradecemos a colaboração de Alexandre Ramires na reconversão de slides feitos pelo autor e na digitalização de imagens na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga.

## **GRAFIA MUSICAL**

- Rui Paulo Simões
- Hélder Caramelo Abreu

## **FORMATÇÃO FINAL DE QUADROS**

- João Ferro

(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

Série  
Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Coimbra University Press

2007

