

A singularidade dos Passionários impressos em Portugal no século XVI

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO

Uma história da música impressa em Portugal não se pode fazer sem o estudo dos três Passionários quinhentistas: os *Passionarium* de Diogo Fernandes Formoso (1543) e de Manuel Cardoso (1575) e o *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo (1595).

Testemunho de uma prática musical histórica de grande impacto na cultura portuguesa, aqueles livros são, antes de mais, verdadeira raridade bibliográfica que é preciso divulgar e que dignifica o património cultural português. O seu conteúdo musical, por seu turno, é um valor acrescentado para a ciência musicológica. Conhecer o teor desta música significa a descoberta de mais notas identificadoras de singularidade na afirmação histórica de uma Música Portuguesa.

O limite cronológico assumido neste trabalho, por uma questão simplificante, contém já a essência de um género de música sacra tão importante como o canto litúrgico da Paixão, tal como se cantou em Portugal durante séculos, testemunhando expressivamente a riqueza da sua forma.

Neste estudo, depois de uma breve exposição de carácter bibliográfico de cada um dos passionários, tratar-se-á dos seus conteúdos específicos, chamando ainda a atenção para o carácter original desta música litúrgica portuguesa.

1. Os Passionários, como espécie bibliográfica

Desde a Idade Média chama-se «Passionário» o livro litúrgico que continha os relatos da vida e martírio dos santos. A partir do século XVI esse livro passou a chamar-se Martirológio e o nome de Passionário, ou Livro das Paixões, foi aplicado ao livro que continha a música das perícopas da Paixão de todos os Evangelistas, a serem cantadas no Domingo de Ramos (S. Mateus), Terça-Feira Santa (S. Marcos), Quarta-Feira Santa (S. Lucas) e Sexta-Feira Santa (S. João). A adopção deste nome é indiciada certamente pelo conhecimento de um livro tradicional e, *a fortiori*, pela primeira palavra do proémio da perícopa litúrgica aplicada a cada Evangelho: *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum NN*. A generalização do mesmo livro pode explicar-se pelo incremento da espiritualidade da Paixão de Cristo nos finais da Idade Média e, também, pela adopção da tipografia na divulgação dos livros litúrgicos. Tornava-se, assim, mais fácil a prática de uma liturgia mais solene e mais participada. A técnica da impressão veio certamente contribuir para a sua generalização e também para a fixação de modelos melódicos, garantindo-se também o rigor da sua execução.

1.1

O primeiro dos livros litúrgicos aqui considerados apresenta a seguinte folha de rosto: **Iacobvs Fernandvs Formosus, *Passionarium secundum ritum capelle regis Lusitanie...* – Lisboa: Luís Rodrigues, 1543** (vd. figura 1). Embora referenciado por vários autores,¹ é hoje um livro raro, conhecendo-se apenas um exemplar na Biblioteca Nacional (Res. 851 A) e outro na Biblioteca Pública de Évora (Livros do séc. XVI, nº 4427). O impressor/livreiro/editor, segundo Anselmo,² foi activo em Lisboa de 1539 a 1549, publicando apenas este livro de música. Havia pouca prática em Portugal nesta especialidade, mas a preferência deste impressor sobre

¹ António Joaquim ANSELMO, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926, nº 1036; José Augusto ALEGRIA, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, pp. 25-26; José MAZZA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, Lisboa, Revista Ocidente, 1944-1945, p. 29; Joaquim VASCONCELOS, *Os músicos portugueses: biographia, bibliographia*, vol. 1, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, p. 98; Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 410.

² A. J. ANSELMO, *op. cit.*, 1926, p. 294.



Figura 1 Rosto do *Passionarium* de Diogo Fernandes Formoso (1543), onde aparece também a definição mensural das figuras musicais

Germão Galharde – a quem se devia a publicação recente em Lisboa de três (primeiros em Portugal?) livros com música, nomeadamente os tratados teóricos de Mateus de Aranda (1533 e 1535) – pode dever-se ao facto do primeiro ser «livreiro delRei Nosso Senhor» – não se esqueça que o presente Passionário foi ordenado por D. João III – e também ao facto do mesmo editor ter especial interesse pelo tema da Paixão: em 1542 tinha já publicado dois livros sobre essa temática vindo ainda a imprimir outro em 1545.³

Num total de 122 folhas, a música das quatro paixões é precedida por algumas antífonas do Domingo de Ramos, sendo acompanhada pelas lições e outras peças do Ofício das Trevas, pelo pregão pascal, e por um surpreendente hinário para todo o ano litúrgico, como adiante se verá.

O nome latino do autor, *Jacobus Fernandus Formosus*, deu lugar a traduções várias, nomeadamente a João, Jacob e Diogo. Neste momento, compulsadas as fontes oportunas, parece que não há qualquer dúvida que o nome corrente do autor foi Diogo Fernandes Formoso e que o nome de João foi apenas e simplesmente um lapso de um primeiro bibliógrafo, neste caso João Franco Barreto.⁴ O autor foi capelão de D. João III e Mestre-Escola da Sé de Lisboa. Importante para a História da Música é o facto de ter declarado a ordem do Rei para a publicação deste livro, como consta especialmente no cólofon⁵ e, sobretudo, na dedicatória do mesmo. Através desta, constata-se que Fernandes Formoso, na intenção de editar o canto da Paixão, utilizou cópias existentes («*multis codicibus ... perquisitis atque collatis*»), 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*».

Pelas informações do livro, fica-se também a saber que o autor teve responsabilidade pessoal na apresentação de um modelo de canto. De facto, segundo este e outros testemunhos da época, o cantochanista que apresentava um livro litúrgico tinha já a consciência de que fazia algo de seu e que não era um simples instrumento de uma autoria colectiva tradicional hieraticamente consagrada.

³ *Ibid.*, nº 1033, 1034 e 1047.

⁴ Cf. José Maria Pedrosa CARDOSO, *O Canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra*, diss. Doutoramento (Faculdade de Letras), Coimbra, 1998, pp. 195-198.

⁵ *Quem quidem librum suavi 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.*

Das versões anteriores pressupostas pouco ou nada se conhece. Infelizmente, 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 da Biblioteca Nacional, escritos tardiamente porventura no século XV, são de momento a única prova documental da preexistência do modelo melódico da Paixão, que Fernandes Formoso consagrou com caracteres móveis e letra de imprensa.

Segundo as suas próprias palavras, Diogo Fernandes Formoso pretendeu publicar um livro de grande utilidade com duas secções diferentes: o reportório mais importante da Semana Santa e um hinário de todo o ano. Sobressai, desde logo, o interesse com que a sociedade quinhentista prezava a música da Semana Maior, especialmente o canto da Paixão, o canto das lições do Ofício das Trevas e ainda o canto do tradicional pregão pascal *Exultet*. A inclusão dos hinos litúrgicos obedeceu certamente a uma visão pragmática motivada pela falta de livros impressos sobre aquela matéria.

A novidade desta última secção, indexada no seguimento das lições do Ofício das Trevas, cobrindo nada menos que 116 hinos do Temporal e Santoral, é justamente salientada por Manuel Joaquim.⁶ As sugestões deste musicólogo, no que se refere às melodias dos hinos e das próprias lamentações,⁷ são ainda hoje de grande utilidade para os especialistas.

1.2

O segundo passionário em estudo apresenta-se como *PASSIONARIUM / iuxta Capellae Regis Lvsita/niae consuetudinem: accen/tvs rationem integre / observans. Per Emmanvelem Cardosvm eivsdem regis Capellae Archipraecentorem, & Leiriensis Ecclesiae Thesaurarium. Ex mandato secundi prouincialis Concilij Vlyssiponensis, nunc primum aeditum. Leiriae: Antonius à Mariz, 1575.* (vd. figura 2)

⁶ Manuel JOAQUIM, *O «Passionarium» de Fernandes Formoso*, Coimbra, 1955. Separata do *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Ano I, nº 2, p. 75.

⁷ 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.



Figura 2 Rosto do *Passionarium* de Manuel Cardoso (1575)

Conhecem-se hoje apenas os exemplares da Biblioteca Nacional (Res. 874 A) e também o da Biblioteca Pública de Évora (Res. 116). As suas 99 folhas contêm as quatro paixões, as orações solenes e adoração da Cruz na Sexta-Feira Santa, o pregão pascal, as lições do Ofício das Trevas e os Invitatórios para todo o ano.

Sobre o impressor António de Mariz, sabe-se que foi um dos mais célebres e prolíficos impressores do século XVI, tendo trabalhado regularmente em Coimbra e Braga e só esporadicamente em Leiria. Nesta cidade imprimiu, que se saiba, apenas o presente *Passionarium*, certamente devido a facilidades locais para os trabalhos da impressão.

Do seu autor sabe-se apenas que foi capelão de D. João III, arquichante 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 sua colaboração no «Missale Romanum» impresso em Coimbra no mesmo ano de 1575 por António de Mariz, como consta da folha 266 aparentemente inserta no mesmo.⁸ 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. 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 reduzidas a uma maior simplicidade ornamental, sobretudo nas cláusulas do *accentus*.

As palavras introdutórias do Licenciado e Vigário Geral da Diocese de Leiria, Martim Vaz de Meira, são importantes, pois fazem supor a existência de um livro anterior, cuja cantoria seria agora melhorada pela obra de Manuel Cardoso.⁹

⁸ Cf. J. M. P. CARDOSO, *op. cit.*, p. 208.

⁹ «O LECENCEADO Martim Vaz de Meyra prouisor & vigayro geral em este bispado de Leiria polo muito illustre & reuerendo 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 lição 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, no mesmo local, 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.

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 *romanum 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 eclesiástica portuguesa.

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 se invoca de novo a mesma tradição da Capela Real. 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.¹⁰ Um pormenor de correcção justa, de iniciativa 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.

¹⁰ «...Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non in inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita ut verba ab omnibus percipi possint utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur» Sessão XXII, 17 de Setembro de 1562 (cf. E. WEBER, *Le Concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, 1992, p. 88).

1.3

Finalmente, o terceiro passionário deve-se ao um Religioso da Ordem de Cristo, como se pode inferir do conjunto de todo o rosto do livro: **Frater Stephanus, Liber Passionum et eorum quae a dominica in palmis, usque ad vespertas Sabbathi sancti inclusive cantari solent... Lisboa: Simão Lopes, 1595** (vd. figura 3). Sendo ainda uma obra rara, conhecem-se vários exemplares, entre os quais um na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (MI 226), um na Biblioteca Nacional (Res. 296 A), um em Vila Viçosa (Liv. Lit. Imp. 78), três na Catedral de Braga e dois na Igreja de S. Pedro de Óbidos. O livro é mais pequeno que os dois passionários anteriores e, nas suas 90 folhas, contém, além das quatro paixões, algumas antífonas da Bênção dos Ramos, as lições do Ofício das Trevas, as orações de Sexta-Feira Santa e algumas peças da vigília pascal.

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,¹¹ facto este confirmado explicitamente um pouco mais tarde por um dos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*, Francisco da Cruz (1629-1706): «Fr. Esteuão q. posto se lhe não diga nas obras o sobrenome, he de Christo [...]».¹²

O novo Passionário, é por si só um documento ricamente informativo. Na página das licenças, depois do autorizado parecer de Duarte Lobo, mestre da Capella 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:

¹¹ Criticando as originalidades do seu *Procesionale*, e sendo aproximadamente do seu tempo, Pedro Thalesio chama-o precisamente «Reuerendo Padre Frey Esteuão de Christo». (Pedro THALESIO, *Arte de canto chão*, Coimbra, Diogo Gomes de Loureiro, 1618, p. 99).

¹² Cf. Rui Vieira NERY, *A Música no ciclo da Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 79.

[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 antiga 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 substituísse simplesmente. O alcance desta obra ficou bem explicado pela introdução de Fr. Estêvão: ao mesmo tempo que acrescentou alguns elementos novos, tentou corrigir os erros, purificar o estilo, propondo-se uma aproximação à «toada antiga». No fundo trata-se, pois, de uma nova versão do *Passionário* de Manuel Cardoso e de um regresso ao modelo tradicional. 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»)



Figura 3 Rosto do *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo (1595)

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.¹³ Na verdade, à excepção das palavras de Cristo na Cruz *Heli, Heli, lama 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 posterior de Manuel Pousão regressa ao estilo musical dos primeiros Passionários. De qualquer modo há aqui um indício explícito de como alguns versos da Paixão de Cristo mereceram uma atenção especial dos compositores da época, o que condiz com a abundância de música polifónica sobre essa temática litúrgica.¹⁴

1.4

Aos Passionários quinhentistas apresentados seria preciso juntar também o *Liber Passionum de Fr. Manuel Pousão*, curiosamente impresso em Lyon em 1675. Parece que a impressão em França, não se terá devido tanto à crise económica portuguesa da época, quanto à facilidade de contactos havidos entre o impressor francês Pierre Guillemine e o impressor francês em Lisboa João da Costa.¹⁵ Portugal assistiu assim à impressão de quatro passionários em cerca de século e meio. Entretanto, continuaram a aparecer passionários manuscritos, o que se pode explicar, mais que por ordem económica, pelo prazer de uma cópia em pergaminho e ainda pela necessidade de preservar uma tradição diferenciada localmente. Assim se deve explicar a existência, entre outros, de dois pequenos passionários provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (P-Cug MM 69 e MM 200). Sobre a sua descrição e conteúdo, consulte-se o trabalho já antes referenciado.¹⁶

¹³ À data da edição do *Liber Passionum* de Fr. Estêvão, possivelmente já eram conhecidas as versões polifónicas de Ditos de Cristo produzidas nos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e S. Vicente de Fora de Lisboa.

¹⁴ Cf. J. M. P. CARDOSO, *op. cit.*, cuja temática é essencialmente a música polifónica da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII.

¹⁵ Cf. J. M. P. CARDOSO, *op. cit.*, p. 258, nota 300.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 228-244.

2. O conteúdo plural dos Passionários quinhentistas

Os Passionários em causa não contêm apenas a música das perícopas litúrgicas da Paixão. Ante a inovação tipográfica, tudo indica que os autores aproveitaram a edição para darem o máximo de informação musical dentro de um propósito minimamente unitário. Explica-se, assim, a introdução de várias rubricas da Semana Santa e de composições litúrgicas alheias à mesma. Desta maneira o livro ficou duplamente funcional, com duas partes bem diferenciadas: música da Semana Santa e música para todo o ano litúrgico, como se pode verificar no quadro 1.

Quadro 1: O conteúdo dos Passionários quinhentistas

Fernandes Formoso (1543)	Manuel Cardoso (1575)	Fr. Estêvão de Cristo (1595)	Rubrica litúrgica
<i>Gloria, laus...</i> <i>Attolite portas...</i>	---	<i>Gloria, laus...</i> <i>Ingrediente Domino...</i>	Domingo de Ramos
Paixão de Mt (ff. 1-15v)	Paixão de Mt (ff. 1-16)	Paixão de Mt (ff. 1-15v)	Missa do Domingo de Ramos
Paixão de Mc (ff.16-28)	Paixão de Mc (ff.16v-27)	Paixão de Mc (ff. 16-27v)	Missa de Terça-Feira Santa
Paixão de Lc (ff. 28v-42v)	Paixão de Lc (ff. 27v-40)	Paixão de Lc (ff. 28-39v)	Missa de Quarta-Feira Santa
Paixão de Jo (ff. 42v-52)	Paixão de Jo (ff. 40v-50v)	Paixão de Jo (ff. 55v-65)	Acção litúrgica da Sexta-Feira Santa
	Orações solenes e adoração da Cruz na Sexta-Feira Santa (ff. 51-60v)	Orações Solenes e Adoração da Cruz (ff. 65-74)	Acção litúrgica da Sexta-Feira Santa
Lamentações e Lições do Tríduo Pascal (ff. 1-23v)	Lamentações e lições do Tríduo Sacro (ff. 1-24v)	Lições de Matinas de 5ª e 6ª F.S. (ff. 40-55) Lições de Sábado Santo (f. 74v-81)	Lições do Ofício das Trevas do Tríduo Sacro

Pregão pascal <i>Exultet</i> (ff. 23v-28)	Pregão pascal <i>Exultet</i> (ff. 58-62v)	Pregão pascal <i>Exultet</i> e outras peças (ff. 81-86)	Vigília Pascal
Entoações dos hinos do ofício diurno e nocturno (Temporal e Santoral) de todo o ano (ff. 29-67v)	Invitatórios para as festas e domingos de todo o ano (ff. 1-14v)	Índice final (f. 86)	Ano Litúrgico

Remetendo para mais tarde considerações oportunas sobre a música da Paixão, repare-se, antes de mais, nas restantes rubricas contidas nestes livros impressos.

2.1 Procissão de Ramos

Publica-se apenas a música de algumas peças do ritual da bênção dos ramos e da consequente procissão. Quem o faz é, contudo, Fernandes Formoso e Fr. Estêvão: Manuel Cardoso omitiu qualquer daquelas rubricas pressupondo, porventura, a versão do seu colega na Capela Real. O primeiro deve ter entendido que fazia um bom serviço ao clero do seu tempo inserindo no seu Passionário o rito da entrada da Procissão na igreja, com o hino do Bispo Teodulfo (séc. IX) *Gloria, laus* [ff. 3-3v] e os versos do Salmo 23, *Attolite portas* [ff. 3v-4]. Reportando-se à mesma rubrica, Fr. Estêvão insere novamente o hino citado, omite os versículos do salmo 23 mas escreve a música da antífona da entrada na igreja *Ingrediente Domino* (ff. 3v-4).

2.2

O segundo e terceiro passionários incluem algumas rubricas musicais da Acção Litúrgica da Sexta-Feira Santa, a saber as chamadas orações solenes e a adoração da cruz. Nota-se que Manuel Cardoso limita a sua versão musical às rubricas dos oficiantes, ao que Fr. Estêvão acrescenta no seu livro algumas peças corais, como se pode ver:

Quadro 2: As rubricas de Sexta-Feira Santa

Manuel Cardoso	Fr. Estêvão de Cristo	Rubricas
<i>Oremus, dilectissimi nobis...</i> (ff. 51-56v)	<i>Oremus, dilectissimi nobis</i> (ff. 65-70v)	O sacerdote...começa em tom ferial as seguintes orações.
<i>Ecce lignum...</i> (f. 61)	<i>Ecce lignum...</i> (f. 70v)	Adoração da cruz
	<i>Popule meus...</i> (70v-71)	Improperios
	<i>Crucem tuam</i> (71v) <i>Crux fidelis</i> (72)	

2.3

Do Ofício das Trevas os três cantochanistas publicam as célebres lamentações e as restantes lições das Matinas, chamadas daquela maneira, graças ao apagamento total das velas no final do dito Ofício. Fernandes Formoso, depois de terminada a Paixão segundo S. João (f. 52v), publica a melodia das lamentações e restantes lições em nova secção do seu livro, mas de uma forma bastante sinuosa, como se pode ver no seguinte quadro:

Quadro 3: A versão do Ofício das Trevas de Fernandes Formoso

<i>Lectio prima</i>	<i>Incipiunt lamentationes hieremie prophete. Aleph. Quomodo sedet sola civitas...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 1-2
<i>Lectio secunda</i>	<i>Zay. Et recordata est...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 2-3
<i>Lectio tertia</i>	<i>Lamech. O vos omnes...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 3-4
<i>Lectio quarta</i>	<i>Ex tractatu Sancti Augustini episcopi...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 13-14

<i>Lectio quinta</i>	<i>Homines malos...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 14-14v
<i>Lectio sexta</i>	<i>Et plerumque...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 14v-15
<i>Lectio septima</i>	<i>De epistola beati Pauli...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 15-15v.
<i>Lectio octava</i>	<i>Ego enim accepi...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 15v-16
<i>Lectio nona</i>	<i>Itaque quicumque...</i>	Quarta Feira à noite	ff. 16-16v
		Terminados os Laudes e a antífona <i>ad Benedictus</i> , apagam-se as velas... Procura as lições depois das lamentações.	f. 4
<i>Ant. Ad Bened.</i>	<i>Traditor autem...</i>		f. 4
		Terminada a qual e após intervalo...	f. 4v
	<i>Kyrie eleison...</i>		ff. 4v-5
	<i>Christus Dominus...</i>		
	<i>Qui passurus...</i>		

Aparentemente o editor terá querido transcrever apenas a música das lamentações (as três primeiras lições), uma vez que, terminada a terceira, insere logo a rubrica *Finitis laudibus et antiphona ad Benedictus...* (f. 4) seguida da música da mesma antífona *Traditor autem* e das preces tradicionais das Trevas *Kyrie eleison... Christus Dominus...* (ff. 4-5), continuando logo (ff. 5v- 13) com as peças dos dias seguintes. Admitindo, já no decorrer da impressão, a conveniência de acrescentar também a música das restantes lições, insere então, num pequeno espaço após a rubrica da f. 4, a seguinte nota remissiva: *Lectiones quere post lamentationes*. Desta maneira após aquela primeira série de folhas (ff. 1-13) com as lamentações e com o cabeçalho *feria quarta in nocte, feria quinta in nocte, feria sexta in nocte*, inicia uma nova série (ff. 13-23v) com as restantes lições e com os mesmos cabeçalhos.

Não há coincidência entre as lições apresentadas pelos autores dos passionários aqui estudados. Fernandes Formoso publicou o seu livro antes da reunião do Concílio de Trento (1545). A sua versão das rubricas litúrgicas é, pois, naturalmente tradicional: a sua intenção não era mais que perpetuar a tradição da Capela Real e para isso é que recebeu o mandato real. Em consequência o seu *Passionarium* constitui achega preciosa para o conhecimento de uma liturgia pre-tridentina em Portugal. Neste sentido, é preciso acentuar dois aspectos: o primeiro diz respeito às lições do Ofício de Trevas: elas aparecem com uma divergência quase total em relação às perícopas bíblicas apresentadas alguns anos mais tarde nos passionários subsequentes. Esse dado não pode ser estranho a quem souber como era o Breviário pré-tridentino, nomeadamente as reformas que o tinham atingido mesmo em Portugal. Seja suficiente, por ser voz autorizada na matéria, a citação de Pedro Romano Rocha: «Les leçons du 1^{er} Nocturne, tirées de la Lamentation de Jérémie, varient facilement d'un témoin à l'autre, et dans le choix des textes et dans l'extension des péripopes.»¹⁷ Por outro lado é notável a inserção, por parte de Fernandes Formoso, das preces das Trevas, que o Breviário tridentino suprimiu, e que, por isso mesmo, será talvez a única fonte impressa em Portugal com a música das mesmas.

Para dar visibilidade à discrepância entre as perícopas das lições de trevas, e ainda para mostrar o relevo dado por cada um dos cantochanistas em causa, considere-se o quadro 4, referente apenas às Matinas de Quinta Feira Santa, como se sabe celebradas, por razões práticas, na noite da véspera. Deduz-se de imediato a uniformidade de Manuel Cardoso e Fr. Estêvão, no que se refere ao texto destas lições – o que vai suceder nos restantes dias do Tríduo Pascal – distanciando-se ambos de Fernandes Formoso, pelo menos no que respeita às lições do 1º e 2º nocturnos. A explicação para estes factos não pode ser outra que a reforma do Breviário promulgada por Pio V em 1568, na sequência das orientações canónicas do Concílio de Trento. Fica assim justificado, igualmente, o propósito global de Manuel Cardoso e Fr. Estêvão pretenderem reformar o teor do primeiro Passionário impresso português, como consta no rosto das suas publicações.

¹⁷ Pedro Romano ROCHA, *L'office divin au Moyen Age dans l'église de Braga*, Paris, Centro Cultural Português – Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 459.

Quadro 4: Diferenças nas perícopas das lições de Trevas

	Fernandes Formoso	Manuel Cardoso	Fr. Estêvão de Cristo
<i>Lectio I</i>	<i>Incipiunt lamentationes hieremie prophete. Aleph. Quomodo sedet sola civitas...</i> (ff. 1-2)	<i>Incipit lamentatio Hieremie Prophete. Aleph. Quomodo sedet sola civitas...</i> (ff. 1-2)	<i>Incipit lamentatio Hieremie Prophete. Aleph. Quomodo sedet sola civitas...</i> (ff. 40-41)
<i>Lectio II</i>	<i>Zay. Et recordata est...</i> (ff. 2-3)	<i>Vau. Et egressus est a filia Syon...</i> (ff. 2-3)	<i>Vau. Et egressus est a filia Syon...</i> (ff. 41-42)
<i>Lectio III</i>	<i>Lamech. O vos omnes...</i> (ff. 3-4)	<i>Jod. Manum suam...</i> (ff. 3-4)	<i>Jod. Manum suam...</i> (ff. 42-43)
<i>Lectio IV</i>	<i>Ex tractatu Sancti Augustini episcopi...</i> (ff. 13-14)	<i>Ex tractatu Sancti Augustini episcopi...</i> (ff. 4-5)	<i>Ex tractatu Sancti Augustini episcopi...</i> (ff. 43-44)
<i>Lectio V</i>	<i>Homines malos...</i> (ff. 14-14v)	<i>Utinam ergo...</i> (ff. 5-6)	<i>Utinam ergo...</i> (ff. 44-45)
<i>Lectio VI</i>	<i>Et plerumque...</i> (ff. 14v-15)	<i>Quoniam vidi...</i> (ff. 6-7)	<i>Quoniam vidi...</i> (ff. 45-45v)
<i>Lectio VII</i>	<i>De epistola beati Pauli...</i> (ff. 15-15v)	<i>De epistola beati Pauli...</i> (ff. 7-7v)	<i>De epistola beati Pauli...</i> (ff. 45v-46v)
<i>Lectio VIII</i>	<i>Ego enim accepi...</i> (ff. 15v-16)	<i>Ego enim accepi...</i> (ff. 7v-8)	<i>Ego enim accepi...</i> (ff. 46v-47)
<i>Lectio IX</i>	<i>Itaque quicumque...</i> (ff. 16-16v)	<i>Itaque quicumque...</i> (f. 8v)	<i>Itaque quicumque...</i> (f. 47)

2.4

Todos os Passionários quinhentistas conhecidos, e aqui incluem-se também os manuscritos de Santa Cruz de Coimbra, inserem como matéria complementar o pregão *Exultet* da vigília pascal. Trata-se de uma peça litúrgica de reconhecido valor musical, justificando-se assim o interesse de qualquer editor de música da Semana Santa, tal como se justificou a inserção do mesmo nos mss de S+, ainda por cima com uma iluminura extraordinária. Refira-se ainda a contenção dos dois primeiros passionários ao incluírem apenas a música daquela peça e, simultaneamente, o interesse acrescentado de Fr. Estêvão, ao inserir as rubricas depois da Comunhão, em substituição das Vésperas, e o canto da despedida, no fim da mesma Vigília Pascal.

Quadro 5: As rubricas da vigília pascal

Fernandes Formoso	Manuel Cardoso	Fr. Estêvão de Cristo	Rubrica
<i>Exultet</i> (ff. 23v-28)	<i>Exultet</i> (ff. 58-62v)	<i>Exultet</i> (ff. 81-85v)	Sábado santo Bênção do círio pascal
		<i>Aleluia.</i> <i>Vespere autem sabathi...</i> (f. 85v)	Depois da comunhão
		<i>Ite missa est, aleluia</i> (f. 86)	Despedida

2.5

Finalmente, ao contrário de Fr. Estêvão de Cristo, que encerra o seu Passionário com um índice final de matérias (f. 86), os dois capelães de D. João III aproveitam a edição do *accentus* da Semana Santa para publicarem matérias que entenderam de interesse para a prática litúrgica do seu tempo, o que constitui verdadeiramente uma segunda parte dos seus livros.

2.5.1

No que respeita a Diogo Fernandes Formoso ele publica no seu *Passionário* uma colecção completa de hinos litúrgicos, assim introduzidos: *Intonationes hymnorum officii diurni pariterque nocturni per totum annum deservientes* (f. 29), numa folha profusamente decorada com uma inicial alegórica e com uma tarja quadrangular de motivos zoomórficos e vegetarianos. Num total de 116 versões, este hinário constitui por si mesmo um documento histórico, como o autor conscientemente declara na sua dedicatória a D. João III.

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.

O maior interesse deste hinário impresso vai ainda para a versão mensural dos mesmos hinos. Sabia-se já que o reportório gregoriano de contornos estróficos era naturalmente executado de acordo com as regras da métrica e da prosódia latinas. Contudo poucas versões se conheciam, pelo menos em Portugal, com indicações precisas a esse respeito, não só com a diferenciação de figuras rítmicas, mas também com a indicação expressa da divisão ternária ou binária. O autor fundamenta essa versão com a prática corrente: «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.»

Os hinos apresentados por Fernandes Formoso pretendem ser um reportório litúrgico quase completo na sua especialidade. Aparecem assim os hinos do Temporal para todo o ano (ff. 29-36), os hinos de todos os domingos comuns (ff. 51-55v) e de todos os dias da semana (ff. 55v-68), os hinos do Próprio de alguns santos (ff. 36v-46) e do Comum dos santos (ff. 46v-51).

Grande parte dos espécimes são apresentados apenas com a música e o texto da primeira estrofe: supunha-se que as restantes fossem perfeitamente do domínio comum. Os que apresentam a música e as estrofes completas são justificados, aparentemente, pela sua novidade textual ou melódica, prestando-se assim um bom serviço aos cantores. Curiosamente neste último caso estão todos os hinos dos dias da semana.

O facto de algumas melodias servirem para vários hinos, e ainda as várias versões musicais do mesmo hino, fazem deste hinário uma obra do maior interesse litúrgico e musical, à qual se promete para breve a merecida atenção.

2.5.2

Quanto a Manuel Cardoso, ele complementa o seu *Passionarium* com uma versão dos Invitatórios de todo o ano. Bem vistas as coisas, o resultado do seu trabalho não concorda inteiramente com o teor do colofon do seu livro: *Supra scripta invitatoria totius anni, matitunali officio deservientia: iuxta sacrosanctae Romanae Ecclesiae & ordinem & consuetudinem a tenebris in lucem reuocata, accentus rationem integre obseruantia, necnon antiquam illam intonationem inuitatoriis deservientem perpetuo custodientia: Emmanuele Cardoso Regalium Sacrorum Archipraecentore, & almae Leriensis Ecclesiae Thesaurario authore* [f. 14]. Parece claro, segundo isto, que o autor se refere a dois tipos de peças: aos invitatórios (peça variável para cada dia e solenidade) e ao salmo 94 que os enquadra (*intonatio invitatoriis deserviens*). Mas a realidade é outra: desde o f. 1 ao 13v, o que aparece é apenas uma versão rica e variada do salmo 94, *Venite exultemus Domino*: dos invitatórios propriamente ditos, não aparece um sequer. O que significa que o editor, na impossibilidade física de os introduzir a todos, como era sua intenção, conformou-se com as várias entoações do salmo que ritualmente acompanha o invitatório. Já se sabia que este salmo era entoado através duma fórmula própria, diferente da utilizada na salmodia geral do Ofício ou do Introito da Missa. Aquela fórmula, mais complexa que a normal divisão em hemistíquios, devido à inclusão na mesma de vários versículos do salmo, era mais ou menos ornamentada, conforme a solenidade do ofício, justificando plenamente a escrita musical de todos os versículos do salmo. Manuel Cardoso, ao

cumprir a sua intenção editorial, apresentou uma versão plural do mesmo salmo, segundo o esquema do *Tonarium*. É o que se depreende facilmente mediante o plano apresentado:

Quadro 6: O salmo 94 para os invitatórios de Manuel Cardoso

[1]	<i>Invitatorium primum</i> ff. 1-2	<i>Finalis</i> : Ré; <i>Tenor</i> : Sol
[2]	<i>Invitatorium ij</i> ff. 2-3	<i>F</i> : Ré; <i>T</i> : Fá
[3]	<i>Invitatorium iij</i> ff. 3-4	<i>F</i> : Mi; <i>T</i> : Si/Dó
[4]	<i>Invitatorium 4</i> ff. 4-5	<i>F</i> : Mi; <i>T</i> : Mi
[3]	<i>Invitatorium 4.2</i> ff. 5-6	<i>F</i> : Mi; <i>T</i> : Lá
[6]	<i>Invitatorium v</i> ff. 6v-7v	<i>F</i> : Lá; <i>T</i> : Dó
[7]	<i>Invitatorium vi</i> ff. 7v-8v	<i>F</i> : Fá; <i>T</i> : Dó
[8]	<i>In feriali officio per totum annum /</i> <i>Feria tertia</i> <i>Invitatorium 6.2</i> ff. 9-10	<i>F</i> : Fá; <i>T</i> : Dó
[9]	<i>Invitatorium 6,3</i> ff. 10-11	<i>F</i> : Fá; <i>T</i> : Sib
[10]	<i>Invitatorium 7</i> ff. 11-12v	<i>F</i> : Sol; <i>T</i> : Ré
[11]	<i>Invitatorium viij</i> ff. 12v-13v	<i>F</i> : Sol; <i>T</i> : Sol

Torna-se evidente que o autor pretendeu apresentar a entoação do Salmo 94 nos oito modos tradicionais, justificando-se as onze versões pela variação das fórmulas do quarto e do sexto modos. A definição modal utilizada, sugerida aqui pela indicação da *finalis* e da *tenor*, merece uma atenção que este trabalho não comporta.

3. O modelo musical dos Passionários portugueses

O modelo melódico do canto da Paixão, tal como aparece nos Passionários impressos em Portugal no século XVI, foi já objecto de uma dissertação doutoral de próxima publicação.

Cada um dos passionários apresenta a música das perícopas da Paixão de Cristo adoptadas pela Igreja Católica para as celebrações litúrgicas do Domingo de Ramos (Paixão segundo S. Mateus), Terça-Feira Santa (Paixão segundo S. Marcos), Quarta-Feira Santa (Paixão segundo S. Lucas) e Sexta-Feira Santa (Paixão segundo S. João). Com um proémio igual para os vários dias, variando apenas o nome do Evangelista, esta música é estilisticamente a mesma para as quatro Paixões, reduzindo-se o interesse da totalidade da sua escrita à adaptação precisa do *accentus* às palavras concretas, em qualquer dos três níveis narrativos da mesma e, eventualmente, à ênfase de certas frases próprias de cada Evangelista.

De resto, todos os passionários em causa 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 decidida opção por este modelo, reflexão que os limites deste trabalho não permite e que parece sugerir uma clara afirmação de autonomia cultural ante o mundo circundante, em plena corrente contra-reformista. Em qualquer caso, é igualmente 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 ao problema da origem do modelo português.

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 primeiro Passionário impresso.¹⁸

A primeira impressão de quem abre estes Passionários é efectivamente a de alguma variedade dentro de uma unidade essencial. Trata-se, por outras palavras, de várias versões de um mesmo modelo melódico,

¹⁸ J. M. P. CARDOSO, *op. cit.*, p. 246 e ss.

caracterizadas pelo gosto pessoal de cada autor ou da respectiva comunidade eclesial.

Utilizando, antes de mais, os elementos informativos dos *Passionários* impressos, o seguinte quadro põe de relevo a unidade no uso das *letras significantes* e, sobretudo, na adopção das duas notas-tenor correspondentes aos três cantores da Paixão.

Quadro 7: Os níveis recitativos da Paixão tradicional portuguesa

AUTOR	ANO	LET. SIGN.	TENORES
Diogo Fernandes Formoso	1543	c - + - s	Fá - Fá - Dó'
Manuel Cardoso	1575	c - + - s	Fá - Fá - Dó'
Fr. Estêvão de Cristo	1595	c - + - s/ss	Fá - Fá - Dó'

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 trabalho por mandato real, mas Manuel Cardoso (n. 1566), 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: tem o mesmo título de «*Passionarium*», e invocam as mesmas fontes: eventuais manuscritos (caso de Fernandes Formoso), ou impresso anterior (caso de Manuel Cardoso), e o costume da Capela Real.

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.¹⁹

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, para o texto de **C (Cronista, Narrador)** e para o papel de + (**Cristo**), e a corda de Dó, para **S (Sinagoga, os restantes personagens)**.

Esta uniformidade dos Passionários portugueses 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 para o **C** e +, Dó para o **S** – e duas cláusulas finais – Fá para **C** e **S**, Ré para +. Para além desta unidade estrutural, aparece uma diversidade ornamental que individualiza cada Passionário.

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:

- 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*. 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 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

¹⁹ *Ibid.*, p. 262 e ss.

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 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 excepção 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*. 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.

- A primeira frase narrativa a ser tratada com algum relevo é a que corresponde ao arrependimento de Judas: *Peccavi tradens sanguinem justum*. 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' agudo. Nos manuscritos MM 69 e 200 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, aquela frase aparece apenas numa versão mas com alguma ênfase na utilização de um Ré' (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 dos passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra,²⁰ onde aparece com duas versões melódicas, constando no de Guimarães a rubrica manuscrita: «douta maneira» (p. 21).

²⁰ J. M. P. CARDOSO, *op. cit.*, *passim*.

- A expressão *Crucifigatur* 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, tal como acontece nos manuscritos de Coimbra; na versão monofónica da dupla citada Guimarães/Coimbra, a expressão *Crucifigatur* tem três versões musicais, no intuito de uma das intervenções ser à escolha.

- Todas as frases de Cristo são especialmente ornamentadas na sua fórmula própria e duma forma intencional, como se pode coligir do aviso «O Actor aos Musicos coriosos» 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*, foram sempre oportunidade para os compositores colocarem especial ênfase expressiva. Acontece nos formulários conhecidos²¹ 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 será muito ornamentada nos MM 69 e 200 de Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nas duas versões literárias, o mesmo sucedendo com os passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra.

- A expressão *emisit spiritum*, 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 nos citados MM 69 e 200.

- Na parte correspondente ao corpo de Paixão, o papel de C termina com a frase *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum*. 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 à praticada pelo C antes das palavras de Cristo. Esta ornamentação é mais cuidada nos MM 69 e 200.

²¹ Cf. Bruno STÄBLEIN, «Passion», in *MGG*, vol. 10, 1962, cols. 886-898, cols. 895-896.

A parte da Paixão que se diz em tom de Evangelho, e que começa com *Altera autem die* 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» – mas é muito diferente por parte de Fernandes Formoso. Esta versão original do primeiro impresso é retomada na sua essência pelos passionários manuscritos de Guimarães e Coimbra, mas com uma ornamentação muito rica 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.²²

A utilização sistemática da mesma nota *repercutsa* (Fá) pelos executantes C e + 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 papéis 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, e a sua nota final em Ré. Por sua vez, o *accentus* de C utiliza a mesma nota-tenor do +, o Fá, 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 *repercutsa* Dó' e uma *finalis* Fá, 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 *repercutsaes* 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*

²² Cf. B. STÄBLEIN, *op. cit.*, 1962, col. 896.

autêntico (V tom) afirmado claramente pelo percurso do S e com menos clareza pelo C, parece dever conciliar-se com a tendência geral do + para o *Protus* plagal (II tom). 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.²³

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 e concluído em Ré.
- Uma eventual entoação solene «In illo tempore» a concluir em Fá.
- Uma nota *repercussa* de Fá, correspondente ao papel do Narrador, com cláusulas características, diversificadas conforme aquele introduza os discurso de Cristo ou dos outros personagens singulares ou colectivos.
- Uma *repercussa* em Fá para os ditos de Cristo, geralmente cadenciando em Ré.
- Uma nota *tenor* em Dó' no discurso dos personagens, com cláusula final em Fá e com o ponto interrogativo em Dó'.
- Salientam-se geralmente algumas passagens melódicas, como sejam as correspondentes às palavras de Cristo na Cruz «Eli, Eli lama sabacthani» e também a melodia diferente, por vezes mais ornamentada, da parte da Paixão que se diz em tom de Evangelho.

²³ Peter Wagner – que situa o canto da Paixão não entre os recitativos litúrgicos mas no capítulo da Salmodia – 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, dass 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)'). Peter WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Dritter Teil. Gregorianische Formenlehre*. Leipzig, 1921; ed. facsimilada, Hildesheim, Georg Olms, 1962, pp. 246-247. Cf. ainda a postura de D. Jean Claire sobre a definição modal do modelo melódico português, *supra*, nota 7.

Conclusão

O conhecimento do *cantus passionis* português é essencial para se poder avaliar correctamente o fenómeno da prática do canto da Paixão em Portugal no período áureo da sua Polifonia, em que, para além de numerosos espécimes anónimos, se contam composições exemplares de A. Carreira, Estêvão Lopes Morago, D. Pedro de Cristo, João Lourenço Rebelo, Francisco Martins e outros. Todavia, o seu estudo, a partir dos passionários impressos do século XVI, revela-se não só necessário como também aliciante. São documentos pioneiros para a história do livro em Portugal, mas são também fontes únicas para a valoração de um género significativo da prática musical portuguesa. Através deles, como se terá depreendido nestas páginas, sai reforçada a importância da música histórica portuguesa no panorama da grande música ocidental.

Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926.

CARDOSO, José Maria Pedrosa, *O Canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra*, diss. Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras, 1998.

Idem, «Da especificidade da música sacra portuguesa nos séculos XVI e XVII», *Veredas*, 3-II, Dezembro de 2000, pp. 451-465.

Idem, «Do som que chegou ao novo mundo: a paixão portuguesa», in Rui Vieira Nery (coord.), *A música no Brasil colonial*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 158-170.

JOAQUIM, Manuel, *O «Passionarium» de Fernandes Formoso*, Coimbra, 1955, Separata do *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Ano I, nº 2.

MAZZA, José, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, Lisboa, Revista Ocidente, 1944-1945.

NERY, Rui Vieira, *A Música no ciclo da Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

ROCHA, Pedro Romano, *L'office divin au Moyen Age dans l'église de Braga*, Paris, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

STÄBLEIN, Bruno, «Passion», in *MGG*, 1962, vol. 10, cols. 886-898.

THALESIO, Pedro, *Arte de canto chão com huma breve instrução, pera os sacerdotes, diaconos...*, Coimbra, Diogo Gomes de Loureiro, 1618.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Os musicos portugueses: biographia, bibliographia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.

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

WAGNER, Peter, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Dritter Teil Gregorianische Formenlehre*, Leipzig, 1921, ed. facsimilada, Hildesheim, Georg Olms, 1962.