



Música da Paixão: a tipologia portuguesa

*José Maria Pedrosa Cardoso**

Resumo

Conhecendo-se em Portugal muitos documentos históricos de música polifónica da Paixão, impôs-se o estabelecimento de uma tipologia capaz de orientar metodologicamente os investigadores. De uma forma próxima ao estabelecido por especialistas estrangeiros, mas de acordo com a tradição portuguesa, verificou-se que aqueles documentos musicais se podem classificar por Texto, Versos ou Bradados da Paixão, conforme a polifonia se verifique apenas no discurso narrativo, em algumas frases da narrativa evangélica (geralmente “ditos” de Cristo, mas também versos narrativos) e nas frases dos personagens intervenientes, excepto o Cristo, sejam colectivas (turbas), sejam colectivas e singulares (bradados integrais). Todos esses tipos de canto litúrgico da Paixão se praticaram em Portugal e, supostamente, no Brasil, nos séculos XVI e XVII, explicando-se a sua quantidade e qualidade, por vezes na obra dos maiores polifonistas, como António Carreira, João Lourenço Rebelo, Francisco Martins etc, pelo gosto estético e pela prática de uma espiritualidade cristã historicamente identificada.

Palavras-chave

Canto da Paixão – música litúrgica – polifonia sacra – música portuguesa.

Abstract

Since the historical chant of Passion, in documents of polyphonic music, has revealed to be specially rich in Portugal, it became necessary to establish a convenient typology, so that scholars could better organize their studies. Similar to musicological studies in general, but according to Portuguese tradition, those musical documents can be classified as Texto, Versos or Bradados of Passion, as far as polyphony is found only in the narrative speech, in some sentences of the Passion’s narration (normally Christ’s “ditos”, but also narrative sentences), and in the sentences of the people that intervenes in the action, except Christ, be it collective (turbas) or collective and singular (full bradados). All these types of the Passion’s chant in the liturgy were performed in Portugal – and, supposedly, in Brazil – during 16th and 17th centuries, and their quality and quantity, sometimes in the work of the best composers, as António Carreira, João Lourenço Rebelo, Francisco Martins and so on, is explained by the aesthetic taste and the practice of a Christian spirituality historically identified in Portugal.

Keywords

Chant of the Passion – liturgical music – church polyphony – Portuguese music.

* Universidade de Coimbra, Portugal. Endereço eletrónico: jopedro@clix.pt.

Artigo recebido em 20 de julho de 2010 e aprovado em 23 de julho de 2010.



INTRODUÇÃO

Falar de música da Paixão de Jesus Cristo é, antes de mais, invocar algumas das obras-primas da Música Ocidental, tais como as Paixões segundo S. Mateus e segundo S. João de J. S. Bach (1685-1750) ou a Paixão segundo S. Lucas de Krystof Penderecki (1933). No mundo ocidental, identificado como civilização formatada pela religião cristã, a Páscoa, com a Paixão de Cristo, constitui o âmago do ciclo anual e a referência maior no calendário e comportamento dos humanos – veja-se a importância universal do símbolo da cruz, para além da religião, no quotidiano das pessoas.

Nas igrejas ricas e bem organizadas do passado, o mestre de capela sabia que a semana santa era a semana maior: depois da experiência religiosa, era a grande oportunidade para o brilho de músicos e cantores. Era muito grande a importância que o *status* social lhe dava: refira-se o tempo que lhe destinava a corte dos príncipes portugueses, para não falar dos relatos e manuais que fizeram história na cultura portuguesa e na missão (Cardoso, 2000, p. 204 ss). A julgar pelo cerimonial litúrgico, sobretudo, o relato da Paixão de Cristo era sempre um momento forte, para o qual a música tinha também uma importância singular. Efectivamente, não bastava que se lesse ou cantasse uma só vez aquele relato: para lhe dar mais ênfase, eram apresentados os relatos dos quatro evangelistas, o que convertia aqueles textos em pano de fundo para a vivência mística daquela semana.

De acordo com uma tradição remota, a Paixão segundo S. Mateus era lida no Domingo de Ramos; a de S. Marcos, na terça-feira santa; a de S. Lucas, na quarta-feira santa; e a de S. João, na sexta-feira santa. É sabido que todas as leituras litúrgicas dos cristãos eram cantadas por sistema, de acordo com a tradição judaica: o texto da Paixão havia de lê-lo com o relevo correspondente a seu papel nas celebrações da semana maior. Cedo se adoptou uma leitura-canto dramatizada, correspondendo a três níveis textuais básicos – a narração propriamente dita, as frases de Jesus e as frases dos restantes personagens – o que foi repartido por três cantores, canonicamente três diáconos, por serem eles os oficiantes específicos para a proclamação dos evangelhos. Antes de aparecerem as primeiras notações do canto da Paixão (séculos XII e XIII), já os livros antigos apresentavam, por cima das frases respectivas, uma letra (significativa) que indicava o nível melódico e, por vezes, rítmico, em que a respectiva frase devia ser cantada. Os primeiros livros com o canto completo da paixão, com a música diferenciada de acordo com o papel de cada diácono cantor – os passionários – aparecem nos princípios do século XVI, uma novidade que deve ser explicada não só pela “facilidade” criada pela aplicação à música dos caracteres tipográficos, mas também pela importância crescente do humanismo aplicado à liturgia cristã.

Mas o canto da paixão foi ganhando interesse com a emergência paulatina do papel da música, como dimensão artística, na liturgia e ainda com a sensibilização



crescente para a *devotio moderna*, na qual o tema da paixão de Cristo era elemento fundamental (Cardoso, 2006, p. 64 ss). É assim que, para além dos três diáconos-cantores da paixão, novos cantores se juntaram no intuito claro de darem mais relevo, e arte, àquele rito litúrgico.

Apareceu primeiramente, na Inglaterra e na Alemanha, no século XV, um coro que cantava em polifonia o papel dos personagens colectivos – as turbas da paixão – o que conferia maior dramatismo ao relato evangélico. Mas a polifonia, já devidamente divulgada e aceita dentro da igreja, foi também aplicada a outros níveis textuais: a algumas frases especiais, como o proémio ou a frase final da paixão propriamente dita, e sobretudo às frases de Jesus durante o processo da paixão, documentadas na Itália já nos princípios do século XVI (Cardoso, 2006, p. 205). Para estas frases adoptou-se geralmente uma polifonia a três vozes que podia ser executada pelos três diáconos da paixão. Mas o gosto da polifonia e, diríamos, o carácter semanticamente festivo desse estilo musical levaram a que a mesma fosse aplicada até no próprio nível narrativo do texto evangélico. Tudo o qual, convenientemente articulado, podia empregar no canto da paixão, para além de um coro para as turbas, sete ou oito cantores solistas.

Se pensarmos que alguns destes cantores se colocavam em locais diferenciados da igreja, inclusivamente nos púlpitos, compreenderemos que o canto da paixão se convertia facilmente em rito musical de carácter dramático e mesmo festivo, não importando o tempo que a sua execução tomasse dentro da celebração litúrgica global. Todos esses fenómenos se desenvolvem, como é evidente, na época do florescimento da polifonia clássica do século XVI, ganhando novas dimensões na emergência do barroco na música litúrgica católica e protestante.

Fica assim suficientemente explicado o fenómeno do aparecimento de inúmeras fontes musicais com música da paixão em toda a Europa, e particularmente em Portugal e seus domínios ultramarinos.

E uma vez que esses documentos apresentam títulos variados, de acordo com a sua funcionalidade, convém conhecê-los e classificá-los devidamente, com o que não se esclarece apenas a sua função, como também se explica o estilo musical que os informa. Como também é óbvio este trabalho vai referir essencialmente a problemática portuguesa, embora oportunamente enquadrada nos fenómenos europeus similares.

TIPOLOGIAS DA PAIXÃO NA EUROPA

O tratamento musical do texto litúrgico da Paixão, pese embora a restrição canónica ditada pelo *Missale Romanum* e pelos manuais litúrgicos, possibilitou ao longo dos tempos uma grande variedade de formas. A mais natural é a que apresenta uma alternância de partes em cantochão e polifonia, por isso mesmo chamada



“Paixão Responsorial”. Dentro dessa categoria, a variedade depende do tipo de partes em polifonia: versos ou frases isoladas; frases das turbas; frases das turbas e dos personagens singulares menos Cristo; frases das turbas, dos personagens singulares e de Cristo. Um segundo tipo de composição seria aquele que contempla polifonia apenas no discurso narrativo, alternando com uma versão monofónica nas frases dos personagens. Ainda outra espécie de canto de Paixão seria uma peça inteiramente polifónica, do princípio ao fim, sem diferença de discursos narrativo ou directo. Em qualquer destas tipologias está sempre em causa, como factor determinante, a polifonia nas suas várias e possíveis aplicações ao relato evangélico, o que é normal, uma vez que o cantochão utilizado já como *cantus firmus* estruturante, já como elemento alternativo, é convencionalmente o mesmo segundo as regiões eclesiásticas.

Sobre essa problemática específica trabalharam vários musicólogos, sobretudo na segunda metade do século XX. Sem fazer uma revisão de literatura, certamente actualizada pelo *Grove online* e pela *MGG* (1997), apresenta-se aqui uma referência essencial julgada suficiente de momento. O primeiro, um clássico na matéria, foi Otto Kade que diferenciou simplesmente uma paixão-moteto e uma paixão-dramática: aquela correspondendo a uma peça inteiramente polifónica e esta, com alternância de polifonia e cantochão (Kade, 1893, p. 4). Um dos maiores especialistas na matéria foi Kurt von Fischer (1954, p. 202-203), o qual separa as peças da paixão em dois tipos: Paixão responsorial e Paixão inteiramente polifónica, ou *durchkomponiert*. Aquela corresponde a uma composição que alterna monodia e polifonia, sendo esta aplicada apenas nas turbas; nas turbas e personagens singulares (excepto o Cristo) ou nas turbas, personagens singulares e o próprio Cristo.

Günther Schmidt (1960, p. 102), apoiando-se na opinião de Arnold Schmitz (1959, p. 233) segundo a qual a “Paixão-motete no século XVI é ainda algo diferente da Paixão ‘durchkomponierte’”, e retomando o conceito alemão da *Passionshistorie*, pretendeu completar a classificação de Otto Kade e Kurt von Fischer, acrescentando o factor da presença do cantochão como determinante de uma *Passionshistorie* ou simplesmente de uma *Passion*: aquela comprometida com um *cantus firmus* vigente e esta sem qualquer tipo de ligação ao cantochão; isso tanto nos casos da paixão responsorial como da inteiramente polifónica. O mesmo musicólogo acrescentou uma terceira e uma quarta espécie: aquela, correspondendo à Paixão-motete (*motettische Passion*) elaborada rigorosamente segundo as técnicas do motete renascentista, e esta, identificada como a Paixão-oratória (*oratorische Passion*) de época posterior.

Friedrich Blume (1965, p. 114) referindo-se especialmente à Paixão protestante, fala de cinco espécies de paixões: responsorial (correspondente à antiga *Choralpassion*), inteiramente polifónica (*durchkomponierte*, correspondente à *Figur-*



ralpassion ou *mottetische Passion*), mista das duas anteriores, Paixão-Oratória (*oratorische Passion*) e Oratória-Paixão (*passions-oratorium*). Vale a pena sublinhar a definição formal de *oratorische Passion* (*oratorio passion*) e *Passions-Oratorium* (*passion oratorio*), aqui traduzidas, à falta de melhor, por “Paixão-Oratória” e “Oratória-Paixão”, denotando respectivamente: aquela, uma composição baseada apenas num texto evangélico, embora com partes tropadas (v.c. as Paixões de J. S. Bach ou de Telemann); e esta, uma composição sobre um libreto livre elaborado a partir dos evangelhos (v.c. o libreto de Metastasio, com música, entre outros, do português João Pedro Almeida Mota, 1744-1817).

A TIPOLOGIA PORTUGUESA

Segundo a documentação colhida no âmbito do trabalho que levou ao primeiro doutoramento em Música na Universidade de Coimbra (1998), de que é súmula a monografia *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa* (Cardoso, 2006), os modelos utilizados pelos polifonistas portugueses inscrevem-se todos no género responsorial, o que significa a coexistência na mesma obra de partes em polifonia e partes em cantochão. Nesse 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 mesmas, 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 *cantus firmus* das versões polifónicas, é geralmente o modelo tradicional português, um singular *modus cantandi* utilizado em Portugal desde finais do século XV pelo menos e largamente tratado na citada monografia.

Independente de qualquer forma específica do canto da Paixão e, todavia, pressuposto para o canto mais solene da mesma, é o proémio, espécime por vezes documental isolado. 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.



Na exposição das espécies inventariadas 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 essa 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, versos) da perícopa evangélica, sendo o restante discurso executado em cantochão; entre essas 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 incluído;

2.2. *Ditos vários* – Alguns versos polifónicos pertencentes ao discurso de Jesus ou simplesmente narrativos, sempre 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, nesse 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.

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 o tempo 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, 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.

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, deixaram 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 armonia, 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 pór 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 [...]. (Anjos, 1734, p. 424-425)

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 em 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 esse discurso 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, nesse tipo de Paixão, caracterizada basicamente pelo estilo de “fabordão”, isto é, uma escrita musical baseada em consonâncias de terceiras e sextas paralelas. A utilização dessa 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 (Biblioteca Nacional de Portugal, FSPS 67/6 K-3). Aliás, pelos numerosos manuscritos existentes e copiados já no século XIX, sabe-se que ainda então se prezava em Portugal a execução musical dessa 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, 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:

- 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 aqui elencados, cuja notícia se deve apenas à informação dos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*. É possível que as obras congéneres 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.

Para compreender a importância desta espécie de música de Paixão, refira-se ainda a informação prestada pelo *Index* da Livraria Real (1649) 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” (Ribeiro, 1967, p. 350), informação que vai repetida para duas composições diferentes. E só pode significar que a execução polifónica do *Texto* 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 acima invocada 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” (Ribeiro, 1967, p. 351). Essa 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 entrelinhas 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 Flamengo 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 essa última parte devia ser cantada exclusivamente pelo Diácono da Missa ou da Celebração litúrgica.

De qualquer forma, a totalidade do discurso narrativo convertido em “*Texto*” da Paixão corresponde às perícopas evangélicas identificadas no seguinte quadro:



Perícopas evangélicas da Paixão

TEXTO DA PAIXÃO SEGUNDO MT (S. Mateus), MC (S. Marcos), LC (S. Lucas) e JO (S. João):

MT	Proémio	<i>Passio Domini – Nostrī Jesu Christi secundum Matheum. 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 – Nostrī Jesu Christi 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 – Nostrī Jesu Christi 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 de curia, 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 – Nostrī Jesu Christi 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)

2. VERSOS DA PAIXÃO

Na inventariação de espécimes com música da Paixão aparecem alguns cujo conteúdo se reduz a algumas frases isoladas, aparentemente desconexas ou sem



rigor selectivo. Não cabem 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 Cronista, C, quer ao do Cristo, †.

O nome de “versos” entende-se, pois, não como uma forma poética, mas simplesmente na linha do repertório 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, monofônica ou polifônica, 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 (Ribeiro, 1967, p. 350-351).

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 subespécie 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 Cónegos Regrantes, D. Leonardo de S. José utiliza precisamente essa expressão (S. José, 1693, p. 515).

Ora aquela tradição aparece documentada em várias composições 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 a categoria específica de “Versos da Paixão” nos quais se incluem naturalmente as subespécies 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 compositor 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.

2.1 Ditos de Cristo

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 \dagger , significando um retardo enfático na sua cantilação. Essas 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*” bem como em outras, mais frequentes, como “*Heli, Heli, lamma sabacthani*”. Essas palavras de Cristo na cruz tiveram desde sempre maior ênfase em qualquer modelo de paixões monofónicas: foram quase sempre revestidas de notação especial, adoptando com frequência o estilo melismático.

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). 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* → \dagger (= *tenere*), *b* (= *bassa voce*), *i* (= *inferius*) –, mas sobre a nota recitativa média. A razão apontada por Theodor Göllner (1975, p. 49-53) visa tirar partido do nível acústico para favorecer o embelezamento melismático das palavras de Cristo. 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 (1595). A atenção para essas palavras sagradas, determinada por uma escrita musical bem diferenciada, será conseqüentemente mantida e acrescentada pelo seu envolvimento na escrita polifónica.

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).



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 tal como existem outras em que a polifonia dos Ditos de Cristo aparece junto com outros versos da Paixão. Nesse 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 e recolhido na citada monografia, Ditos de Cristo são todos os de Francisco Martins (1625?-1680), já estudados e transcritos por José Augusto Alegria, os de Mateus (Mt) de Lopes Morago (c1575-p1630) e os de João (Jo) de D. Pedro de Cristo (?-1618).

2.2 Ditos vários

Quanto aos Ditos Vários da Paixão, tal como atrás se definiram, pela sua qualidade e pelo seu número, constituem um caso de notoriedade da música portuguesa no panorama europeu. Kurt von Fischer (1962) chamou a atenção dos estudiosos de todo o mundo para o “caso singular” que era o MM 56 da Biblioteca Geral de Universidade de Coimbra – precisamente o manuscrito que, com o seu par de Guimarães (Gs SL 11-2-4), constituiu o fulcro da tese já mencionada. 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.

Em comum, têm todos esses 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. Essa 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, activo naquela Sé, 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)
João dos Santos Pereira (fl. séc. XVIII 2d.)

VERSOS DA PAIXÃO DE S. MATEUS

Ditos de Cristo e Ditos vários

- 1 C - *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Mathaeum. In illo tempore*
- 2 † - *Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est*
- 3 † - *Accipite et comedite: hoc est corpus meum*
- 4 † - *Amen dico tibi, quia in hac nocte antequam gallus cantet, ter me negabis*
- 5 † - *Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic et vigilate mecum*
- 6 † - *Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu*
- 7 † - *Pater mi, si non potest hic calix transire nisi ut bibam illum, fiat voluntas tua*
- 8 † - *Dormite jam et requiescite: ecce appropinquavit hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum. Surgite eamus: ecce appropinquat qui me tradet.*
- 9 † - *Amice, ad quid venisti?*
- 10 † - *Tu dicis.*
- 11 C - *Clamavit Jesus voce magna dicens.*
- 12 † - *Eli, Eli, lamma sabacthani?*
- 13 (C - *Hoc est:*) † - *Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?*
- 14 C - *(Jesus autem iterum clamans voce magna) Emisit spiritum*
- 15 C - *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.*

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 personagens singulares e também as falas da multidão, ou de grupos de personagens. Esses últimos são normalmente designados 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 essa parte do canto da Paixão, deveria entender-se como um “canto bradado”.

3.1 Bradados integrais

Por sua vez os tratadistas litúrgicos supracitados utilizam o “bradado” como significante comum. Fr. Domingos do Rosário, na primeira edição do seu *Theatro ecclesiastico*, é bem explícito: “As Payxoens cantaraõ tres, a saber: Texto, Christo, e Bradádo [...]” (Rosário, 1743, p. 167). Mas antes desses, 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 dirá todos. (*Ceremonial*, 1647, p. 145)

Nesse 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.

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 ou de 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 esses 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. Por outro lado, é significativa, nesse mesmo sentido, a presença no MM 59 da Biblioteca Nacional de outras obras de D. Pedro de Cristo.

3.2 Turbas

Pelo que fica dito, é fácil compreender que a palavra “Turbas”, uma subespécie 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 frequente entre todos os documentos musicais com a temática da Paixão. 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)
José Maurício (1752-1815)
António da Silva Leite (1756-1833)

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.

Nem sempre os compositores são unânimes na musicalização da totalidade daquelas frases, 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 *cantus firmus* utilizado nas frases polifónicas alternantes. Mas a citação deste, essencial na maior parte dos espécimes de Turbas inventariados, 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 destas, o maior ou menor cuidado, verificado por exemplo na multiplicação de vozes, no estilo melismático etc., deve explicar-se ainda por razões de ordem estética ou mística.

BRADADOS INTEGRAIS DA PAIXÃO DE S. MATEUS

Frases colectivas (Turbas), SS - Singulares, S

- 1 SS. *Non in die festo, [ne forte tumultus fieret in populo]*
- 2 SS. *Ut quid perditio haec? Potuit enim unguentum istud venundari multo et dari pauperibus.*
- 3 S. *Quid vultis mihi dari et ego eum vobis tradam?*
- 4 SS. *Ubi vis paremus tibi comedere Pascha?*
- 5 SS. *Nunquid ego sum, Domine?*
- 6 S. *Nunquid ego sum, Rabbi?*
- 7 S. *Et si omnes scandalisati fuerint in te ego nunquam scandalisabor.*
- 8 S. *Etiam si oportuerit me mori tecum non te negabo.*



- 9 S. *Quemcunque osculatus fuero, ipse est: tenete eum.*
10 S. *Ave, Rabbi.*
11 SS. *Hic dixit: Possum destruere templum Dei et in triduum reaedificare illud.*
12 S. *Nihil respondis ad ea quae isti adversum te testificantur?*
13 S. *Adjuro te per Deum vivum ut dicas si tu es Christus Filius Dei.*
13 S. *Blasphemavit: quid adhuc egemus testibus? ecce nunc audistis blasphemiam: quid vobis videtur?*
14 SS. *Reus est mortis.*
15 SS. *Prophetiza nobis, Christe, quis est qui te percussit?*
16 S. *Et tu cum Jesu Galilaeo eras.*
17 S. *Nescio quid dicis.*
18 S. *Et hic erat cum Jesu Nazareno.*
19 SS. *Vere et tu ex illis es: nam et loquela tua manifestum te facit.*
20 S. *Peccavi tradens sanguinem justum.*
21 SS. *Quid ad nos? Tu videris.*
22 SS. *Non licet eos mittere in carbonem: quia pretium sanguinis est.*
23 S. *Tu es Rex Judeorum?*
24 S. *Non audis quanta adversum te dicunt testimonia?*
25 S. *Quem vultis dimittam vobis: Barabbam an Jesum qui dicitur Christus?*
26 S. *Nihil tibi et justo illi: multa enim passa sum hodie per visum propter eum.*
27 S. *Quem vultis vobis de duobus dimitti?*
29 SS. *Barabbam.*
30 S. *Quid igitur faciam de Jesu, qui dicitur Christus?*
31 SS. *Crucifigatur.*
32 S. *Quid enim mali fecit?*
33 SS. *Crucifigatur.*
34 S. *Innocens ego sum a sanguine justi hujus: vos videritis.*
35 SS. *Sanguis ejus super nos et super filios nostros.*
36 SS. *Ave, Rex Judeorum*
37 SS. *Vah, qui destruis templum Dei et in triduo illud reaedificas: salva temetipsum. Si Filius Dei es, descende de cruce.*
38 SS. *Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere: Si Rex Israel est descendat de cruce et credimus ei. Confidit in Deo, liberte nunc si vul eum; dixit enim: Quia Filius Dei sum.*
39 SS. *Eliam vocat iste.*
40 SS. *Sine videamus an veniat Elias liberans eum.*
41 SS. *Vere Filius Dei erat iste.*



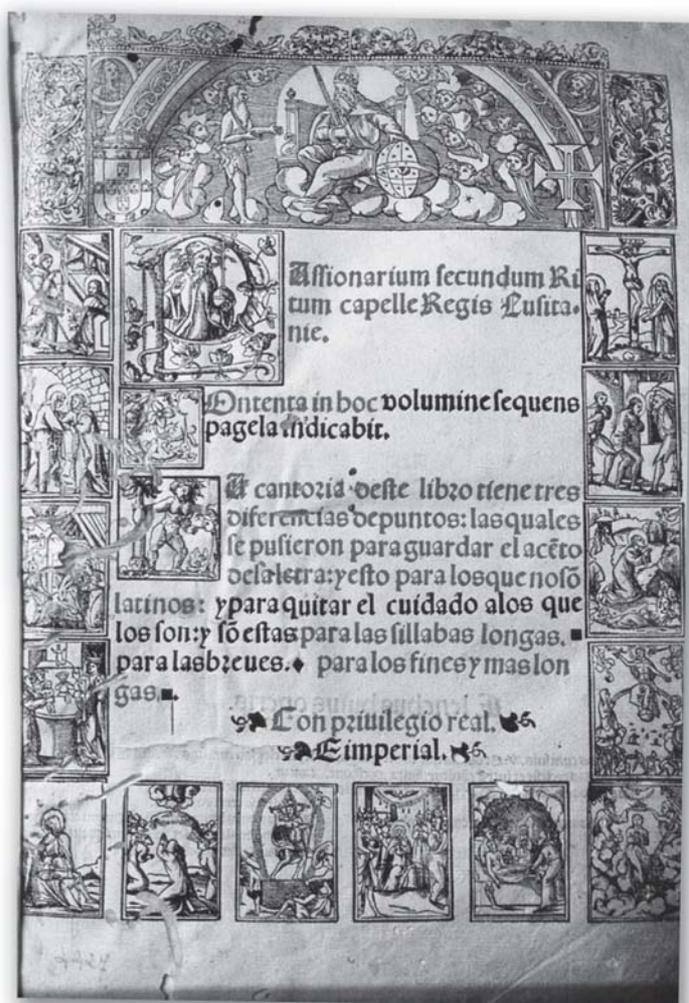
CONCLUSÃO

O incremento dos estudos musicológicos no Brasil, nas últimas décadas, passou também pela documentação histórica sobre música da Paixão. São conhecidos, pelo menos, os trabalhos de Maryla Duse Campos Lopes (1989), sobre as Paixões de Francisco Luís, e a de Adeilton Bairral (1997), sobre as paixões de Manuel da Silva Rosa e Vicente Ferrer de Lyra. Trata-se em ambos os casos de espécimes de “Textos” da Paixão existentes, pelo menos, em São Paulo, Mariana, Rio de Janeiro e São Salvador da Bahia. Outros manuscritos musicais existentes nos arquivos mineiros e outros por todo o Brasil, bem como o polêmico “grupo de Mogi das Cruzes”, remetem para outros tipos de música da Paixão, sobretudo o mais divulgado na forma de “Turbas”. Uns e outros carecem ainda de uma análise de fundo que os valorize individualmente e os identifique, ou diferencie, em relação às fontes portuguesas.

Uma coisa é certa, essas composições musicais brasileiras, conformando o estilo de música sacra barroca, não se podem explicar sem a sua referência à música coetânea portuguesa na sua dupla realidade: a dependência fundamental de um cantochão caracteristicamente português, geralmente divulgado em todo o Portugal e documentado desde finais do século XV até ao século XVIII, e a adoção de novas regras estruturantes destes tipos de música sacra decorrentes da romanização musical imposta em Portugal por D. João V e especificamente assimilada na prática e teoria do Convento de Mafra a partir de 1730. Uma verdade a engrossar o coro cada vez mais uníssono dos que apregoam uma ponte cultural luso-brasileira, essencial também para o conhecimento de uma música que fez história aquém e além do Atlântico.



1. Primeiro documento com a música do modelo português do canto da Paixão. Algumas frases reconhecidas no palimpsesto de um códice alcobacense, provavelmente de finais do século XV. P-Ln Alc. 167.



2. Diogo Fernandes Formoso, rosto do seu *Passionarium secundum ritum capelle Regis Lusitanie* (Lisboa, 1543), exemplar de Évora.





Tiple.

FABRICA
DA
SANTISSIMA

A ssi o Domini nostri
Iesu Christi Secundum Mathaeum.

In illo tempore dixit Je-
sus discipulis su- is. Scitis
quia post biduum pascha fiet, & si filius
hominis tra detur, ut crucifigatur
Tunc congregati sunt principes sacerdotum & seni.

4. Francisco Luís, *incipit* da sua Paixão, texto segundo S. Mateus, voz do Tiple, em que aparece o *Tonus* tradicional português nas frases dos personagens: neste caso a primeira frase do Cristo. P-Lf 121/1 C-1.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anjos, Pe. Amaro dos. *Directorio ceremonial composto pelo... Novamente correcto conforme o Missal Romano*. Lisboa Occidental: Na Oficina de Bernardo da Costa, 1734.
- Bairral, Adeilton. *As quatro Paixões do arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1997.
- Blume, Friedrich. *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. 2ª ed. (1ª, 1935). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1965.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “Reflexos da música litúrgica portuguesa no Brasil Colonial”, in *Kongress Brasil-Europa 500 Jahre: Musik und Visionen*. Colónia: Akademie Brasil-Europa, 2000, pp. 202-208.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “Do som que chegou ao novo mundo: a paixão portuguesa”, in *A Música no Brasil Colonial*, Colóquio Internacional, Lisboa 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 158-170.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “A Paixão portuguesa: a música que passou os mares”, in *Anais: IV Encontro de Musicologia Histórica, Música Religiosa na América Portuguesa*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001, pp. 8-20.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “A singularidade dos passionários impressos em Portugal no século XVI”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12 (2002), pp. 35-66.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “Die Frage der liturgischen Passionsmusik in Portugal vom 16. bis 18. Jahrhundert”, in *Cantus Planus*, 2004, pp. 871-882.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.
- Ceremonial da congregação dos monges negros...* Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro e Lourenço Craesbeek, 1647.
- Fischer, Kurt vom. “Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XI, 1954, pp. 189-205.
- Fischer, Kurt vom. “Ein singulärer Typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XIX/XX, 1962/1963, pp. 180-185.
- Göllner, Theodor. “Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources”, in *JAMS XXVIII* (1975), pp. 46-71.
- Kade, Otto. *Die altere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*. Güttersloh: Bertelsmann, 1893.
- Lopes, Maryla Duse Campos. *As duas Paixões de Francisco Luís*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1989.



Ribeiro, Mário de Sampaio. *Livraria de Música de El-Rei D. João IV...* Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1967.

Rosário, Fr. Domingos do. *Theatro Ecclesiastico em que se acham muitos documentos de cantochão...* Lisboa: Officina Joaquiniana, 1743.

S. José, D. Leonardo de. *Economicon Sacro dos ritos e ceremonias...* Lisboa: Manuel Lopes Ferreyra, 1693.

Schmidt, Günther. “Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passions-historie”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XVII, 1960, pp. 100-125.

Schmitz, Arnold. “Zur mottetischen Passion des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musik-wissenschaft*, 1959, 1/2, pp. 232-245.

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO, natural de Guimarães, é o primeiro Doutor em Música (Musicologia Histórica) titulado pela Universidade de Coimbra. Professor do quadro da Escola de Música do Conservatório Nacional, aposentou-se recentemente como docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Apostando numa cultura musical alargada, é conferencista convidado, em Portugal e no estrangeiro, falando sobretudo da especialidade de música sacra e música histórica portuguesa. Escreveu artigos e capítulos em revistas e livros da especialidade, sendo autor de *O Teatro Nacional de S. Carlos – Guia de Visita* (1991), *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* (1995), *Carlos Seixas, de Coimbra* (coord., 2004), *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa* (2006), *Cerimonial da Capela Real: Um Manual Litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577) Princesa de Parma* (2007) e *História Breve da Música Ocidental* (2010).