



## Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

FREI MANUEL CARDOSO  
COMPOSITOR PORTUGUÊS

(1566-1650)

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA

Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO

Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA

Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

JOSÉ AUGUSTO ALEGRIA

Frei Manuel Cardoso  
compositor português  
(1566-1650)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

*Título*

**Frei Manuel Cardoso**  
**compositor português**  
**(1566 – 1650)**

---

*Biblioteca Breve / Volume 75*

---

1.ª edição — 1983

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
Ministério da Educação e Cultura

---

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*  
*Divisão de Publicações*

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa  
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,  
reservados para todos os países

---

**Tiragem**

5000 exemplares

---

*Coordenação Geral*

A. Beja Madeira

---

*Orientação Gráfica*

Luís Correia

---

*Distribuição Comercial*

Livraria Bertrand, SARL  
Apartado 37, Amadora — Portugal

---

*Composição e impressão*

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio  
de Veiga & Antunes, Lda.  
Trav. da Oliveira à Estrela, 10.

---

Setembro 1983

*À memória  
de Mário de Sampaio Ribeiro  
e ao seu exemplar apego  
aos valores mais altos  
da alma portuguesa*

## *ÍNDICE*

I / APRESENTAÇÃO.....	7
II / OS PRIMEIROS ANOS .....	11
III / O CARMELITA .....	20
IV / PARECER DOS CONTEMPORÂNEOS .....	28
V / DESCRIÇÃO DA OBRA .....	35
1. Primeiras publicações .....	35
2. Sequência da obra .....	48
3. A Missa Filipina.....	65
4. A última obra publicada.....	75
VI /CONCLUSÃO.....	96
BIBLIOGRAFIA E OBRA IMPRESSA .....	97

## I / APRESENTAÇÃO

Frei Manuel Cardoso pertence a uma notável geração de compositores portugueses que marcaram a sua presença indelével na história da nossa cultura musical nos séculos XVI e XVII. Conhecida por «geração dos polifonistas», em virtude do estilo contrapontístico então em voga, foram eles os obreiros de um capítulo referido aos domínios da arte da música demonstrando com inegável brilho a nossa conotação espiritual com as raízes da cultura europeia no terreno da evolução da música.

É certo que este capítulo, inserido no nosso historial de povo independente, só pode ser objecto de análise para reduzido número de pessoas pela singela razão de terem usado uma linguagem específica, a da música, não obstante o seu carácter universal. Todavia, essa dificuldade não nos deve impedir o acesso ao conhecimento directo dos compositores que, exprimindo-se em termos técnicos ditados pelas regras da Arte da Música, souberam afirmar-se expressivamente como elementos humanos da nossa linhagem portuguesa dotada de sensibilidade própria, vincadamente humana e cristã.

Proponho-me nestas páginas tratar do compositor que se chamou Manuel Cardoso. Previno os leitores, desde já, de que não cederei à tentação fácil de alçapremar às nuvens o meu biografado transportando-o nas asas da fantasia para um mundo irreal. Tudo quanto escrever a seu respeito terá o encosto da documentação e o riquíssimo manancial da obra publicada. Isso de abrir sinais de preferência em cartório próprio quando a matéria é a Arte, acaba sempre em situação irrelevante e perigosa em termos de juízo crítico. Cautelosamente, apenas se dirá que Manuel Cardoso é um dos grandes mestres da nossa polifonia. Mas, o que deve ficar bem esclarecido, antes de mais nada, é que, tanto os que viram as suas obras publicadas como outros que não tiveram a mesma sorte, e foram muitos, tiveram meios adequados à aprendizagem dos segredos da arte musical e escreveram-na na fidelidade ao enquadramento da época em que viveram. Os recursos da técnica foram postos ao serviço dum determinado espírito religioso cujo substracto literário se reduziu às formas da música da liturgia e às da paraliturgia que então se praticava com os vilancicos, cuja presença na Península chegou quase a ser uma obsessão.

Estabelecida esta reserva preliminar, acrescenta-se desde já que Frei Manuel Cardoso é, entre os seus pares portugueses, o primeiro no respeitante ao volume da obra publicada. Refiro-me aos seus cinco livros de estante, ou facistol, que somam 522 folhas de música impressa desde o ano de 1613 a 1648, o que representa, em páginas modernamente transcritas, o impressionante número de 906. Não será muito se o compararmos com Palestrina, Orlando Lasso ou Victoria, mas, entre nós,

aqueles números marcam um limite não alcançado por nenhum outro compositor português contemporâneo. É certo que não nos devemos deixar iludir com o factor quantidade atribuindo-lhe valor absoluto inaceitável como critério judicativo. Mas, é evidente que a reputação dum artista tem maior ou menor probabilidade de crescer ou diminuir consoante o volume de elementos de análise que estiverem ao alcance da crítica. E este é o caso de Frei Manuel Cardoso: ter a seu favor um largo espólio de composições polifónicas que são matéria mais que suficiente para sobre ele se poder estabelecer em moldes correctos um perfil artístico.

E, para ajudar os leitores menos familiarizados com a época constante da nossa biografia, convém esclarecer que nesses tempos não se patrocinava nem mesmo se consentia o triunfo da mediocridade no terreno exigente da música destinada à liturgia, situação perfeitamente ao revés do que se passa em pleno século XX. Nem sequer existiam firmas comerciais com departamentos de propaganda destinados a trombetear nomes alcandorados aos cumes duma fama mais que suspeita, por demasiado interessada. Um artista que ousava afrontar o público com a sua obra em caracteres de imprensa, era sempre, pelo menos, um mais que correcto conhecedor dos segredos da arte que praticava. Podemos recusar, por prudência, denominá-los de génios, mas não devemos negar-lhes o simples título de Artistas com maiúscula. E só o facto de não termos outros, seria razão suficiente para os estimarmos e apreciarmos mais, por serem portugueses e por terem na nossa vida colectiva deixado as marcas da sua passagem pelo tempo. Nem lhes diminui o real valor

comprovado nas obras chegadas até nós a circunstância de se contarem pelos dedos os coros portugueses em condições de saberem executar a polifonia de Mestres como Frei Manuel Cardoso. Isso só abona a medíocre qualidade da maioria dos coros que temos e nada tem a ver com a verdadeira qualidade da música como documento perene dum mundo espiritual e artístico pairando em esferas que não se compadecem com o baixo nível a que descemos também nesta matéria.

## II / OS PRIMEIROS ANOS

Os dados biográficos sobre Frei Manuel Cardoso foram cuidadosamente recolhidos pelo cronista da Ordem do Carmo, Frei Manuel de Sá, que os publicou em 1724, portanto à distância de 74 anos da morte do compositor. A completar as suas notícias, nem sempre isentas de lacunas, socorremo-nos das dedicatórias dos livros publicados bem como de outros dados que directa ou indirectamente os completam.

De raiz alentejana, Frei Manuel Cardoso nasceu na vila de Fronteira nos primeiros dias do mês de Dezembro de 1566, tendo sido conduzido à pia baptismal da Matriz no dia 11 do mesmo mês. Foram seus pais Francisco Vaz e Isabel Cardoso, modestos proprietários do agro alentejano. O sacramento do baptismo foi-lhe administrado por Frei António Nunes, da Ordem de Avis, sendo padrinhos Domingos Cardoso e Margarida Cardoso, certamente parentes próximos do neófito, a julgar pelos apelidos provenientes do lado materno.

A vila de Fronteira pertencia então, como hoje, ao arcebispado de Évora, tendo sido anexada ao bispado de Elvas quando este foi criado em 1571, regressando

ao antigo domínio espiritual após a extinção da diocese elvense em 1882. Tem a vila de Fronteira fundas tradições históricas e a sua origem mergulha num outeiro ainda hoje conhecido pela designação de Vila Velha, actualmente uma ruína. O mais vetusto pergaminho do seu velho historial é o dos restos do castelo mandado construir pelo rei D. Dinis no lugar que a povoação ocupa hoje. A terra medrou e veio a alcançar o seu foral em 1512 por iniciativa do Rei Venturoso, D. Manuel I. Através do Cadastro Geral da População do Reino referente a 1527, sabemos que Fronteira era considerada «Villa que he do Mestre de Avis», o que significava ter assistência espiritual fornecida por freires daquela Ordem Militar. Assim se justifica a presença de Frei António Nunes no acto do baptismo de Manuel Cardoso, como também sabemos que o número dos freires de Avis, em Fronteira, era de quatro, formando uma pequena colegiada. Esta importante circunstância deu à terra suficiente prestígio para assegurar nas Cortes do Reino assento no banco número 12.

Foi ali perto que Nun'Álvares, nos primeiros dias de Abril de 1384, exactamente no dia 7, segundo a narração de Fernão Lopes, andou escolhendo o melhor local para enfrentar os castelhanos e, depois de tudo bem visto, «com suas gentes era já em lugar convenhável para a batalha, onde chamam os Atoleiros, uma meia légua pouco mais ou menos àquem de Fronteira». Terra pacata do Alto Alentejo, viveu sempre da agricultura e dos gados que se alimentam nas fartas veigas do chão e nos largos montados que a emolduram. Muito antes de haver um Marquês de Fronteira, título dado ao Conde da Torre em 1670, já o nome da terra corria impresso

em livros de música impressos em Lisboa e cujo autor, Frei Manuel Cardoso, tinha o especial cuidado de mencionar, como quem se sente preso a uma irresistível recordação de infância.

Frei Manuel Cardoso teve, pelo menos, dois irmãos, Pedro e Domingos, dos quais se perdeu o rasto, apesar de um deles ter recebido, como veremos, o Hábito de Cristo. Mas era, sem dúvida, seu parente próximo pelo lado materno André Cardoso que foi estudante da Universidade de Évora onde alcançou o grau de Bacharel em 20 de Maio de 1602, o de Licenciado em 20 de Maio de 1603 e o de Mestre em Artes em 13 de Julho deste mesmo ano. Ainda em Fronteira encontramos notícia de Afonso Vaz, que ali nasceu em 1576, entrou na Companhia de Jesus em 15 de Dezembro de 1592, tendo recebido a Ordem de presbítero em meados de 1603. Mais novo que Frei Manuel Cardoso dez anos, fez todos os estudos em Évora e chegou a ser lente substituto de teologia na Universidade.

Presume-se que os Vaz e Cardosos de Fronteira tenham sido famílias de alguns teres e haveres, aproveitados na promoção dos filhos através das hipóteses possíveis na época. Foi o caso de Manuel Cardoso. Diz o cronista da Ordem do Carmo, Frei Manuel de Sá, que os pais, logo na infância, talvez por ser o primogénito, pensaram oferecer este filho para o serviço de Nossa Senhora, costume, aliás, muito enraizado em todo o mundo cristão do tempo. Mas esta oferta simbólica dependia da vontade do filho e pressupunha um dote a entregar à Ordem Religiosa que o recebesse para o educar.

Ora, como é que terá surgido nos pais de Manuel Cardoso a ideia de o mandarem para Évora estudar

música? Era fácil a admissão numa escola conventual onde se exigiam qualidades de inteligência normais, mas a entrada num colégio de ensino e prática musical obedecia, como é óbvio, a outras exigências. O candidato tinha que provar ter boa voz e natural inclinação para a música. Num problema deste tipo, nada vale a intenção dos pais nem sequer a boa vontade do filho. Não é músico quem quer e os sistemas pedagógicos, antigos ou modernos, podem aperfeiçoar qualidades mas não as podem inventar. Tanto mais que a aprendizagem da Arte começava na mais tenra idade, normalmente entre os 8 e os 10 anos.

Em Évora existia um Colégio dos Moços do Coro da Sé cujos alunos viviam em regime de internato desde 1552. Era missão dos seus responsáveis informarem-se, através dos párocos, da existência de crianças dotadas de boa voz e de boa índole moral. A escolha tinha de obedecer a critérios de certo rigor, visto que havia um *numerus clausus* no Colégio e exigências que não se compadeciam com favoritismos. Precisamente por serem poucos os alunos moços do Coro — na altura a que nos referimos uns 12 — a admissão não seria nunca facilitada. Mas o que é certo é que o pequeno Manuel Cardoso foi um dos admitidos no Colégio da Sé, para onde entrou em 1574 ou 1575, após um prévio exame e garantida a limpeza de sangue marrano. O júri do exame era organizado pelo Chantre que delegava, quase sempre, no subchantre, dele fazendo parte o Mestre da Capela ou da Clastra, quando se dava o caso de serem pessoas diferentes, e o Reitor do Colégio. De tudo se fazia uma acta em livro de matrículas próprio para o efeito, mas destes livros que existiram, nem um sequer chegou aos nossos tempos. O que podemos adiantar é

que em 1575 ano provável da admissão do pequeno Manuel Cardoso no Colégio de Évora, era Chantre da Sé D. Francisco de Lima, Mestre da Capela o Padre Cosme Delgado, Mestre da Clastra Francisco Velez, e Reitor do Colégio o Padre Afonso Dias.

Uma vez admitido como moço do Coro da Sé, por norma estatutária, seguiam-se quatro anos de estudo da música e do latim durante os quais os moços se preparavam teoricamente com aulas diárias da parte da manhã e da tarde, e praticamente com o exercício permanente no Coro, quer levantando as antífonas das Horas Canónicas quer cantando à estante sempre que havia música de canto d'órgão.

Manuel Cardoso fez parte da geração apanhada, em boa hora, pelos novos Estatutos do Colégio, da responsabilidade do Cardeal D. Henrique, novamente à frente da Arquidiocese, a instâncias do Cabido, desde Janeiro desse ano de 1575. Os Estatutos, datados de 20 de Setembro de 1578, propõem-se cobrir da melhor maneira a educação ministrada no Colégio prevenindo o futuro desses moços colegiais. Para o efeito, na sequência do que já se vinha fazendo desde 1552, proporcionavam aos moços do Coro a passagem a Colegiais dando-lhes mais quatro anos para continuarem os estudos. Por isso, o primeiro item do novo Estatuto dizia: «Mandamos que do ditto Collegio vão aprender latim ao studo indo sempre juntos, com silencio e modestia sem se divertirem pera outras partes, senão continuando sempre pera o ditto studo como convem, e estudarão quatro anooos continuos por outros quatro que mandamos servissem a ditta see no regimento dos moços do choro.»

Ir aprender latim ao *studo* queria dizer frequentar as aulas de latinidade que eram dadas na Universidade eborense pelos mestres jesuítas. Ora, partindo do princípio de que o pequeno Manuel Cardoso entrou no Colégio com 9 anos de idade, portanto em 1575, teria terminado os oito anos que lhe davam os Estatutos em 1583, quando contava 17 anos. Vê-se que não perdeu o tempo e que tanto no estudo da Gramática como no da arte da música «se applicou tanto, que em pouco tempo se fez destro nella, e depois estudou contra-ponto, e se grangeou os applausos de excellente Compositor, e a honra de fazer o compasso na Cathedral da dita Cidade» de Évora. Desta afirmação do cronista da Ordem do Carmo concluímos duas coisas: em primeiro lugar a convicção de Frei Manuel de Sá de que toda a formação artística e humanística de Manuel Cardoso decorreu em Évora; e, em segundo lugar que, se era uma honra para alguém fazer o compasso na Cathedral eborense, é porque o seu prestígio artístico era muito grande.

Quanto ao primeiro caso, podemos perguntar onde teria continuado os estudos após a saída do Colégio com 17 anos. A resposta, em termos de conjectura encostada a documentos conhecidos, é fácil. O Cardeal D. Henrique tudo previra e tudo preparara para que, em casos destes se não perdesse o ensino ministrado na Clastra da sua Sé. Para isso criou em 1562 um Colégio de porcionistas que funcionava numas casas que tinham pertencido a D. Duarte da Costa e que ficavam nas traseiras da capela-mor da igreja de S. Pedro, dando para a actual de Diogo Cão. Neste Colégio, que dedicou a S. Manços, «sustentava o Cardeal ao menos quinze colegiais, dos que tinham servido de meninos do Coro da Sé, e dos filhos dos seus criados». Tenho como certo

ter sido aqui que viveu Manuel Cardoso até ser admitido no Convento do Carmo de Lisboa. O facto de não aparecer no rol dos graduados da Universidade de Évora explica-se pela singela razão de nunca se ter proposto para tal e não o ter feito por dedicar a sua principal atenção ao estudo do contraponto na Clastra eborense, a dois passos do Colégio de S. Manços e por ter decidido a sua vocação pouco depois de 1584. Com efeito, em 8 de Outubro deste ano, tinha sido eleito Provincial da Ordem do Carmo, Frei Simão Coelho. Ora o cronista afirma que os pais de Manuel Cardoso, ao saberem da vinda a Évora do Provincial, ali se deslocaram para o informar da sua intenção de oferecerem este filho ao serviço de Nossa Senhora do Carmo. Posto ao corrente do préstimo do candidato, bom músico, bom organista e bem iniciado nos estudos das Humanidades, não foi difícil a Frei Simão Coelho aperceber-se da grande utilidade que seria para a Ordem do Carmo, como de facto foi, um elemento que revelava dotes invulgares. Por isso, no dizer do cronista, lhe mandou passar «Patente», o que equivalia a abrir-lhe as portas para entrar quando quisesse, sem mais dote do que os do espírito que eram larga promessa para o futuro que se antevia de grande alcance.

Tudo aconteceu como tinha sido previsto e Manuel Cardoso tomou o hábito no Convento do Carmo, em Lisboa, no dia primeiro de Julho de 1588, professando em 5 do mesmo mês do ano seguinte. Tinha então 23 anos. Nesta altura, já Frei Simão Coelho era apenas Presidente do Capítulo Provincial, visto que o provincialato era agora exercido pelo Padre Mestre Frei João Caiado, eleito no Capítulo celebrado no convento de Évora em 7 de Maio daquele ano de 1588. Quanto à

afirmação de Frei Manuel de Sá, atribuindo a Manuel Cardoso «a honra de fazer o compasso na Cathedral», pode considerar-se como perfeitamente natural por duas razões: em primeiro lugar porque estava previsto que, faltando o Mestre da Capela, um colegial dos mais velhos poderia substituí-lo. E em segundo lugar porque sabemos ter ficado, naqueles anos que começaram em 1580, a Capela dos músicos da Sé desgobernada com as muitas ausências do seu titular, Cosme Delgado. Com efeito, o Deão da Sé de Évora, Simão de Mascarenhas, foi um acérrimo partidário de D. António, Prior do Crato a quem se juntou em Santarém após a batalha de Alcântara, à frente de 40 cavaleiros, um dos quais estou em crer que seria o Mestre da Capela, Cosme Delgado. Com a retirada do Pretendente para o Norte, a causa não esfriou na alma de muitos portugueses que não podiam suportar a ideia da conquista levada a cabo pelo Duque de Alba. O Mestre da Capela de Évora foi um dos que não desistiram de fazer alguma coisa para mudar os acontecimentos. O resultado foi ter sido preso em Lisboa, em 1584. Participada a notícia ao Cabido eborense, este mandou pedir certidão comprovativa da prisão para o poder contar como presente satisfazendo-lhe os honorários sem qualquer quebra. Em 24 de Janeiro do ano seguinte já estava de volta em Évora; e em 14 de Fevereiro pediu ao Cabido para se ausentar até à Páscoa, o que lhe foi concedido. Estas ausências do titular da Capela dos músicos da Sé não permitiam a nomeação de outro, porque eram regulares e autorizadas, donde a necessidade de utilizarem no serviço da Liturgia outra pessoa desempenhando a tarefa sem nomeação expressa.

Note-se, entretanto, o prestígio de que gozava a Capela da Música da Sé de Évora para justificar uma tradição que corria entre os carmelitas de ser uma *honra* para alguém fazer o compasso aos seus músicos. De tudo isto se pode concluir, dando razão ao cronista do Carmo, que toda a formação de Manuel Cardoso, tanto no campo do estudo das Humanidades como no contraponto, foi feita na cidade de Évora.

Mas há ainda outra hipótese para tentar uma explicação acerca do tempo que mediou entre a «Patente» dada por Frei Simão Coelho, em 1584 ou 1585, e a tomada de hábito em Lisboa, em 1588. É que existia em Évora um convento carmelitano, por iniciativa de Fr. Baltazar Limpo, e nele funcionavam cursos de filosofia e teologia regulados pelos Estatutos do Colégio de Coimbra, estudos que alcançaram na Província um papel do maior relevo. Quando o Provincial se inteirou do *préstimo* e do *merecimento* de Manuel Cardoso, bem como da *limpeza do seu sangue*, e achando tudo conforme o aceitou mandando-lhe passar «Patente», não seria uma forma de admissão sem compromisso, facilitando-se os estudos do dito Colégio servindo de pré-noviciado?

São pormenores biográficos que não transparecem em laudas documentais porque todo o recheio do Convento do Carmo desapareceu com o terramoto de 1755. Mas é certo e irrefutável que Manuel Cardoso, o tomar o hábito de carmelita, com 22 anos, estava largamente municiado de conhecimentos no campo da música e no das Humanidades, aperfeiçoando-se nas bases teológicas até aos 25 anos, idade canónica, segundo as normas do Concílio de Trento, para a recepção das Ordens que o levariam o presbiterado.

### III / O CARMELITA

Frei Manuel Cardoso viveu no convento do Carmo de Lisboa o longo espaço de 62 anos, uma vida. Isto não quer dizer que ali tenha permanecido sem ver o mundo por fora das paredes conventuais, porque sabemos que saiu várias vezes, chegando mesmo a deslocar-se à Corte de Madrid. Mas foi no Carmo que teve a sua cela e no Carmo escreveu toda a sua vasta obra musical. Esta permanência implica uma fidelidade exemplar à Regra Carmelitana que assentava na oração, no silêncio, na prática austera do jejum e noutros preceitos conducentes à finalidade própria dos carmelitas para os quais a devoção a Nossa Senhora era um dever imposto ao coração.

Por outro lado, o Carmo de Lisboa gozava de um prestígio singular, avolumado pelo tempo e pelas circunstâncias, qual era o de ter sido fundado pelo Condestável D. Nuno Álvares Pereira, figura histórica carismática e sombra tutelar das gerações de frades carmelitas que por ali passavam, fossem simples donatos, como o Fundador, coristas ou padres.

O Carmo era um dos *ex-libris* da cidade de Lisboa. Situado a cavaleiro do Rossio e confrontado com o

Castelo de S. Jorge, mais parecia um baluarte erguido na colina para defender a Baixa lisboeta do que um cenóbio de frades cuja vida austera e humilde era apontada pelos arcos ogivais da sumptuosa igreja, hoje uma gloriosa ruína. A sua situação privilegiada não passou despercebida ao estro poético de Manuel de Gallegos no *Templo da Memória*, nestes versos que trazem a sigla do tempo em que foram compostos:

Jaz no sítio mais alto de Lisboa  
Um templo que, a mil templos eminente,  
Sobe até que das nuvens se coroa  
Porque o céu em seus ombros se sustente.  
Sobe tanto, que nele faz escala  
O sol, e por seus frisos se regula.

Mas o mais importante é o que se passa dentro da igreja em termos de culto. E, sob este aspecto, os carmelitas viviam, sobretudo nas casas maiores, da preocupação de realizarem da melhor forma a liturgia, tanto da Missa como do Ofício. Todos os dias havia uma missa cantada para satisfazer exigências testamentárias de Frei Nuno de Santa Maria e outra conventual, o que obrigava a uma organização comunitária com capacidade para responder musicalmente a esta prática, que incluía música de cantochão e música de canto d'órgão ou polifonia. Num ambiente destes tinha Frei Manuel Cardoso todas as condições para poder dar largas aos seus conhecimentos da arte da música, tanto na composição como no órgão, em que era igualmente exímio.

Exactamente em 1588, o ano da tomada de hábito de Frei Manuel, em virtude de certas suspeitas que havia sobre actividades anticastelhanistas dentro dos muros

do Carmo, encarregaram Frei Jerónimo Graciano, Carmelita Descalço, de lhe fazer uma visita cuja principal finalidade era averiguar o que haveria de verdade no que se dizia. Era a permanência do espectro do Condestável pondo em delírio a imaginação dos apaniguados de Filipe II. Chegou-se mesmo a propalar que o Convento do Carmo albergava um capitão que estivera em Alcântara ao lado do Prior do Crato e que escondia em vãos esconsos uma coisa como 6000 arcabuzes. Escusado será dizer que o Visitador, como é óbvio, não deu por nada, limitando-se a garantir que, sob o ponto de vista da observância da Regra, nenhum convento da Província era mais austero do que o Carmo de Lisboa. Mas, à cautela, e para travar os mexericos, resolveram no Carmo não consentir em certas manifestações populares ligadas à memória de Nuno Álvares, como era o caso de romarias ao seu túmulo e outras.

Todo este clima que se respirava em Lisboa, depois da ocupação castelhana, levou os religiosos a um empenho renovado na realização da Liturgia emprestando-lhe toda a solenidade possível, intenção que envolvia o aspecto da prática musical, desde 1588 a poder contar com um compositor e organista de altíssima craveira. Também é possível que Frei Manuel Cardoso nem sequer se tivesse apercebido deste clima político que se respirava cá fora e pretendesse impressionar a vida comunitária do convento. E a prova disso é que, quando em 1613 publicou o primeiro livro de composições, dedicou-o, não a um personagem vivo e influente, mas exactamente ao Condestável D. Nuno Álvares Pereira, a quem se refere em termos repassados de admiração a um tempo religiosa e patriótica.

Tudo indica que o nosso carmelita-compositor entrou no Carmo com uma vocação decidida e dotado de qualidades naturais que lhe grangearam a amizade e a estima, não só de portas adentro do Carmo, mas ainda cá fora, sobretudo quando começou a ser conhecido através dos seus livros. Das suas virtudes como carmelita cumpridor dos rigores da Regra, fala o cronista nestes termos: «No comer foi muito parco, na modestia singular, na guarda do silencio vigilantissimo, nos votos essenciais observantissimo, na pobreza tão pontual, que nunca teve coisa própria...» A este respeito se contava que, estando um dia o Rei D. João IV na sua cela, vendo-a tão pobre, dissera para o Marquês de Ferreira, D. Francisco de Melo que o acompanhava: «Não tem aqui Fr. Manuel coisa que lhe possam furtar.» E noutra ocasião, estando o mesmo Monarca na cela do Padre Mestre Fr. Martinho Moniz, religioso notável pelas suas virtudes e ciência que recusou os bispados de Angra e do Porto, lhe disse: «Fr. Martinho, a cela de Fr. Manuel Cardoso é melhor que a vossa, porque nesta há duas cadeiras, e na dele não há mais do que uma.» Estes ditos, que ficaram na tradição do Carmo, abonavam não só o quilate das virtudes de Frei Manuel Cardoso como todo um teor de vida austera generalizado na comunidade carmelita de Lisboa.

Mas, ainda não era tudo. O cronista, escrevendo uns cinquenta anos depois da morte de Frei Manuel, dizia mais: «Na obediência foi tão pontual, que observou todos os preceitos dos seus Superiores. O precioso tesouro da castidade conservou toda a sua vida com grandissima perfeição; porque em nenhuma ocasião se soube, que a violasse não só de obra, mas nem ainda de

palavra. Foi tão raro na humildade, que nunca quis usar dos privilégios, que lhe eram concedidos aos seus anos, e às suas ocupações, e entrava às semanas, a tocar o órgão (no qual foi também insigne) e nunca se quis eximir de o fazer a semana, que tocava por turno.» Frei Manuel de Sá, escrevendo isto, prestava a sua homenagem à memória de Frei Manuel Cardoso como religioso, talvez sem se aperceber do altíssimo merecimento duma obra artística que o futuro consagraria como um monumento imperecível, ligado não só a um homem mas à história da música de Portugal.

E todavia, Frei Manuel Cardoso usufruiu de oportunidades excepcionais para se sentir envaidecido através das relações que muito cedo se estabeleceram entre ele e o Duque de Barcelos, depois Duque de Bragança e finalmente, Rei de Portugal, D. João. Não sabemos quando terão começado essas relações artísticas, mas sabemos que se deslocou (sem dúvida, a pedido de D. João) a Vila Viçosa mais do que uma vez. O que parece dever arredar-se definitivamente da biografia de Frei Manuel Cardoso é a afirmação de ter estudado em Vila Viçosa, visto que não passa de suspeita desligada de qualquer documento comprovativo do facto, até porque o Colégio dos Reis foi fundado em 1609 quando Frei Manuel já era um ornamento precioso da Ordem Carmelitana. O que não oferece dúvidas, e anda largamente demonstrado em toda a sua obra, é a colaboração estreita encetada pelo frade carmelita e pelo Duque de Bragança, ao ponto de este lhe fornecer temas para elaboração de algumas das missas que escreveu, o que veremos mais detalhadamente a seu tempo.

Sobre a viagem de Frei Manuel a Madrid, em 1631, e do que dela se passou com interesse para justificar o seu *Liber Tertius* publicado em 1636, se dirá mais adiante, no momento próprio. Refira-se já, entretanto, que a admiração e a estima de D. João IV pelo frade do Carmo foi tal que lhe mandou fazer o retrato para enriquecer a sua Livraria de Música, dando-lhe o primeiro lugar entre outros mestres insignes cujas efígies ornamentavam os espaços livres das estantes recheadas de músicas, impressas e manuscritas, no Paço da Ribeira.

Frei Manuel Cardoso, apesar de músico, não foi um *minus habens* na sua Comunidade. Pelo contrário, sendo Mestre da Capela durante quase toda a sua vida, foi eleito Superior, cargo que exerceu muitos anos; e «a dita ocupação exercitou com tanta perfeição, que ainda há vivas memórias na tradição de uns a outros do zelo, que teve no mesmo emprego; assim na observância das cerimónias, como também na pausa, e devoção, com que fazia celebrar os Ofícios Divinos no coro, e em fazer assistir a ele os Religiosos moços, que estavam debaixo da sua jurisdição». Mais: «Por ser tão ilustre Varão, no Capítulo que se celebrou neste Convento aos treze de Maio de 1628, o fizeram terceiro Definidor; o que tornou a ser no Capítulo do ano de mil e seis centos e quarenta e quatro.» E quando o Padre Mestre Frei João Coelho foi eleito Provincial pela segunda vez, escolheu, para seu Vigário, Frei Manuel Cardoso, apesar da avançada idade, que já andava pelos 81 anos.

A caminhada já era longa; mas ainda lhe deu ensejo de ver, aos 82 anos, sair da Oficina que lhe imprimira todos os livros, o último, datado de 1648. Depois foi o fim. Diz o cronista que exercitado «em muitos jejuns,

orações e ásperas penitências, lhe sobreveio uma grave e enfadonha enfermidade em que se apurou muito a sua paciência nas grandes dores que suportou, e dando-lhe notícia de que se ia agravando, e que se entendia ser mortal, pediu ao Prelado lhe desse os Sacramentos da Igreja, e disposto com uma confissão geral lhe trouxeram o Divinissimo Sacramento do Altar, que assim que o viu repetiu: *Misericordias Domini in aeternum cantabo*», o que quer dizer: cantarei eternamente as misericórdias do Senhor «e o recebeu com admirável disposição tendo os olhos banhados de lágrimas». E quando, dias depois, lhe trouxeram a Unção dos enfermos, Frei Manuel recitou o hino *Te Deum laudamus* «com grande alegria, e ajudou a dizer os salmos e orações que naquele acto se dizem». E, por ser de uso entre os carmelitas da Província de Portugal, ainda teve tempo para pedir ao Superior que lhe fizesse a esmola de o mandar amortilhar com um hábito velho e o favor de uma sepultura.

De tão exemplar religioso se pode dizer: *talis vita, finis ita* que morreu como viveu em paz com Deus e com os homens. A ocorrência deu-se no dia 24 de Novembro de 1650 contando Frei Manuel a bonita idade de 84 anos. A Comunidade de que fez parte durante mais de sessenta anos, prestou-lhe as homenagens fúnebres descritas no Ritual, acrescidas do comum sentido de pesar, considerando que se tratava dum religioso que honrara sobremaneira a Ordem Carmelitana e cuja fama ultrapassara as fronteiras de Portugal recém-restaurado. Os seus restos mortais foram sepultados no dia seguinte no antigo cemitério do convento em lugar assinalado com uma lápide que dizia:

Aqui jaz o P. Fr. Manoel Cardoso Mestre,  
e varão insigne na Arte de Musica.  
Faleceu em vinte e quatro de Novembro  
de 1650.

Esta singela homenagem, destinada a perpetuar o nome de um dos mais conceituados vultos que durante séculos viveram no Carmo de Lisboa, ali se manteve até ao fatal terramoto de 1755 que a fez desaparecer nos escombros a que ficou reduzido o imponente edifício construído por obra e graça do Condestável do Reino, D. Nuno Álvares Pereira.

#### IV / PARECER DOS CONTEMPORÂNEOS

Antes de informarmos os leitores sobre a obra artística legada por Frei Manuel Cardoso, bem como da sua importância no contexto histórico da música religiosa escrita por compositores portugueses, será da maior conveniência interrogarmos os contemporâneos perscrutando as referências que lhe fizeram na qualidade de músico-compositor.

Para alcançar este objectivo em termos correctos de informação, é indispensável ter presentes certas realidades duma época, sob este aspecto bem diferente desta em que vivemos. Começaremos por lembrar que as edições dos livros de música religiosa, destinados como eram às Capelas de Cantores, nunca iam além das três centenas. Que não eram livros lançados por empresas comerciais, com a respectiva propaganda montada no intuito do lucro. Que a expansão de obras no género dos livros de Frei Manuel Cardoso não tinha a cobertura de críticos pagos à linha para fazer ou desfazer reputações. Nesses tempos, o artista apresentava-se sozinho perante os entendidos com a obra que criara. Se não havia interesses materiais a defender, também não havia vaidades a salvar.

Um artista da estirpe espiritual a que pertenceu o nosso compositor, quando publicava as suas obras, fazia-o na intenção de cumprir à letra os ensinamentos da parábola dos talentos que, uma vez que se tinham, não deveriam esconder-se mas revelar-se a toda a luz. Aliás, o que a ética do tempo exigia era tanto que não dava lugar à confusão entre o que é medíocre e o que tem real valor. Pelos documentos musicais chegados ao nosso conhecimento verificamos, sem hipóteses para tergiversar, que os seus autores, uma vez que se dispunham a torná-los públicos, tinham a consciência de prestar um serviço — e esse serviço pressupunha uma sólida aprendizagem técnica fornecida pelas escolas claustrais. Independentemente daquilo a que chamamos inspiração nos domínios da Arte, o que era óbvio era provar que se sabia do ofício de escrever música por ser impensável, então, que a ignorância se atrevesse a tentar ludibriar os incautos.

Ora, Frei Manuel Cardoso, forçosamente, deu nas vistas aos seus contemporâneos pela simples razão de ter publicado em vida nada menos que cinco livros de música. Daí que as referências a que nos vamos reportar sejam, umas extraídas dos próprios livros impressos, e outras alcançadas por fora.

Começaremos pelas primeiras.

Os dois primeiros livros, datados respectivamente de 1613 e de 1625, abrem, cada um, com seu epigrama latino de autor anónimo, *cuiusdam Religionis Carmelitae*. Fíeis à condição estrutural da forma epigramática, os versos traduzem uma enorme variedade de imagens poéticas cujas raízes tanto mergulham na história mítica das origens da Ordem do Carmo como nas fontes da literatura clássica. São flores de retórica que nos levam

ao Parnaso no mesmo transporte com que se sobe ao monte Carmelo. E tanto evocam o profeta Elias como falam de Anfion ou de Orfeu. Os epigramas não tocam a matéria musical em termos críticos. Limitam-se, como, aliás, lhes competia, a louvar a música e o seu Autor.

A prosa dos pareceres tem outro interesse. Exigidos para salvaguarda do bom nome e reputação da Ordem Carmelitana a que pertencia Frei Manuel Cardoso, eram pedidos a pessoas de qualidade cuja opinião teria, por força, um certo peso. Temos pareceres de Frei Francisco da Silva, no livro de 1625; de Frei Baltazar Limpo, no segundo e terceiro das missas, ambos do mesmo ano de 1636 e com a prosa das licenças repetida; e, finalmente o de Frei Nuno Viegas no livro editado em 1648 e que foi o último.

Frei Francisco da Silva, então Prior do convento do Carmo, assenta o seu parecer favorável no «comum aplauso, com que suas obras (de Frei M. Cardoso) são recebidas nestes Reinos, e nos estrangeiros»; e, partindo desta verificação de facto, acrescenta que as obras do seu confrade não só lhe «parecem digníssimas de que saiam à luz, mas que para maior merecimento se lhe mande por obediência que as imprima».

Frei Baltazar Limpo, sobrinho do que foi arcebispo de Braga com o mesmo nome, convidado a *censurar* o segundo livro das missas, escreveu, usando os termos da praxe que «nenhuma cousa achei nele por onde se não possa imprimir, e considerei muitas porque se lhe deve mandar que o imprima; porque a perfeição da Religião parece que de alguma maneira necessita das obras de tão insigne Autor...»

Como se vê, há nos dois pareceres identidade de vistas no concernente ao reconhecimento generalizado

do valor artístico de Frei Manuel Cardoso cuja obra, na opinião dos censores, não merece o vulgar e taxativo *pode imprimir-se* mas, sim, um *deve imprimir-se*.

Frei Nuno Viegas, Mestre Regente no Convento do Carmo, vai mais longe do que os outros e entra um pouco na matéria musical, certamente por ser entendido na arte. Também ele, não se fica no trivial *imprimi potest*, «pode-se imprimir». Ao ser-lhe pedido o parecer por escrito para o livro dos *Vários Motetes*, de 1648, começa por justificar a sua admiração pelo compositor nestes termos: «...porque neste livro como singular empenho do Autor se supera a si mesmo, mostrando tal harmonia nesta Música, acomodando a Solfa com a letra, que mais parece obra do céu, (em que o Autor contemplando vive), que da Arte que com tantas vantagens professa, como é notório aos professores dela...» A descida de Frei Nuno Viegas ao cerne da questão, consiste, exactamente, no ponto em que refere a feliz acomodação da Solfa, isto é, do contraponto, ao texto literário que é o acto da composição musical.

Portanto, salvando o caso poético dos epigramas, não há em nenhum momento o menor recurso a adjectivação mesmo vulgar e muito menos a tentação de sobreestimar o valor de Frei Manuel Cardoso à custa de comparações sempre claudicantes. Tudo se passa sem arroubos delirantes, mas, antes, em sínteses lineares que exprimem, sem invejas e sem receios, uma situação por todos reconhecida quanto ao mérito do compositor carmelita.

Passada revista às referências contidas nos livros impressos da autoria de Frei Manuel Cardoso, é altura de as procurarmos por fora e subscritas por contemporâneos. A primeira e a mais significativa é

tirada do *Prólogo da obra dos Tangedores, e professores do instrumento de Tecla* inserto nas *Flores de Música* do Padre Manuel Rodrigues Coelho, em 1620. Diz o nosso organista: «E advirto que algumas destas cousas andarão por fora, que não faltaria quem mas levasse, ou em lições aprendesse, as quais eu não conheço por minhas, pois não são revistas por mim, nem reconhecidas e examinadas pelo Reverendo padre frei Manuel Cardoso, religioso de nossa Senhora do monte do Carmo, cujo parecer nesta matéria deve só bastar por muitos por sua singular erudição.»

Estas palavras, escritas por um Mestre da craveira de Rodrigues Coelho, são o mais conceituado elogio, ainda que indirecto, feito a Frei Manuel Cardoso por um contemporâneo. O passo transcrito pode ter sido justificado pela circunstância que sobreleva e encarece o mérito de ambos os Mestres no plano da virtude e da arte e que consistiu no pedido de Rodrigues Coelho a Frei Manuel Cardoso para lhe emprestar o nome a fim de confirmar as *Flores de Música* na aceitação pública. É que, apesar de exercer funções como a de organista da Capela Real, o ilustre elvense mostrava-se bem convencido de que «em trabalhos tam certos não foi cobiça de honra bem incerta, que por ser Portugal patria minha, mal poderei ser nunca profeta nela.» Por isso recorreu a um nome carregado de prestígio que o apadrinhasse e foi Frei Manuel Cardoso. Por isso mesmo é que Rodrigues Coelho não quis dar a público o seu livro sem que dele constasse o parecer escrito do compositor carmelita.

Em 1617, com as *Flores de Música* prontas para entrarem na tipografia, Frei Manuel Cardoso escreveu este lapidar parecer: «Vi a Musica deste livro por mo

pedir o Autor dele. Achei nele muita variedade de passos, grosa excelente, e airosa, as falsas em seu lugar, mui bem acompanhadas: e em tudo me parece digno, assim de seu Autor, como de ser impresso, para proveito dos que dele tiverem noticia.» Não era possível dizer mais em tão poucas palavras. Trata-se de uma síntese de sabor estético que mergulha a atenção nas estruturas das formas musicais em causa, tão repassadas de verdade que merecem ainda hoje, por parte dos entendidos, plena confirmação.

Doutro género é a referência a Frei Manuel Cardoso na célebre carta de D. Francisco Manuel de Melo ao Vigário Geral do Arcebispado de Lisboa, o Doutor Manuel Temudo da Fonseca. Tratando da música em Portugal, arte que «também podemos contar por faculdade divina», o frade carmelita é citado entre outros «grandiosos sujeitos» que nessa arte se celebrizaram. A carta tem a data de 24 de Agosto de 1650, precisamente três meses antes do falecimento de Frei Manuel Cardoso.

Por último, recorda-se o testemunho de outro contemporâneo, Manuel de Faria e Sousa, autor dos versos da *Fuente de Aganipe*. São as oitavas 72.<sup>a</sup> e 73.<sup>a</sup> do Poema X, escrito para a coroação de Maffeo Barberini que tomou o nome de Urbano VIII, em 1623. Dizem assim:

Eran elles el Mendez sonoro,  
que de Musicos llena a toda España:  
el Lobo, en la theorica lustroso,  
deste estudio que tanto oido engaña.  
*Desde el Carmelo altissimo el Cardoso*  
*que excede al gran Ruger, si le acompaña.*  
¡ Rebelo, que puede, desde el Monte  
Pindo, baxar osado al Aqueronte.

Del Mendez raro a la nobleza supo  
el canto, que es de oídos el arrobó:  
la opulencia cantava quanto supo,  
no en fabula, enseñar el docto Lobo.  
*Todo a oír la Virtud me desocupo*  
*con la voz del Cardoso, de Almas robo:*  
vese, por lo que entona de Rebelo  
el Ingenio, en mi pluma absorto el buelo.

Manuel de Faria e Sousa viveu muito e em situações privilegiadas para poder emitir juízos de valor, mesmo em matéria musical. Por isso, o facto de comparar Filipe Rogier, que foi Mestre da Capela Real de Madrid, com o compositor do convento do Carmo de Lisboa, dando a este a primazia, é hoje um ponto assente para o qual chamou a atenção há anos o musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro. Outras referências, como as de D. Nicolau António na *Bibliotheca Scriptorum Hispaniae*, do padre Daniel da Virgem Maria no *Speculum Carmelitanum* ou a de Martin Gerbert no *De Cantu et Musica*, são todas posteriores e nada adiantam ao material coligido por Frei Manuel de Sá e publicado em 1724.

## V / DESCRIÇÃO DA OBRA

### 1. *Primeiras publicações*

Frei Manuel de Sá, sempre tão cuidadoso no que escreveu, ao referir-se à obra impressa da autoria de Frei Manuel Cardoso, começou por declarar que «compoz seis livros, que se imprimirão, quatro de Missas, hum de Magnificas, e outro da Semana Santa.» Ora, a verdade é que, descrevendo-os, apenas menciona três de Missas, o que deu origem à natural suspeita sobre a existência de um quarto livro até hoje desconhecido. A afirmação do cronista da Ordem do Carmo terá que ser considerada como um *lapsus calami* e nada mais.

Mesmo assim, Frei Manuel Cardoso é o compositor português com maior número de livros impressos em sua vida. São todos volumes *in folio*, com dimensões apropriadas para serem abertos nas estantes dos coros das igrejas e lidos à distância. As vozes, geralmente 4, eram distribuídas nas duas faces interiores das folhas, reservando-se o lado esquerdo para o *Cantus* ou *Superius* e para o *Tenor*, enquanto no direito se liam as vozes do *Altus* e do *Bassus*. Este critério era inalterável e assentava

na conveniência de juntar as vozes agudas dum lado e as graves do outro.

Não existiam partituras. Cada um dos cantores, adulto ou moço do Coro, tinha obrigação de conhecer perfeitamente a complexa arte de ler os caracteres musicais, distinguindo as várias figuras que iam ao compasso perfeito ou imperfeito, e as respectivas pausas das figuras, com atenção especial às ligaduras cujos valores estavam dependentes da posição das plicas. Este trabalho de aprendizagem da solfa era a matéria essencial a ensinar nas escolas das catedrais e dos claustros desde a tenra idade dos 8 ou 9 anos. Estas organizações para o ensino da música tinham, então, uma finalidade inteiramente pragmática, com uma pedagogia isenta de preciosismos de qualquer ordem e toda a apontar para a prática. Com efeito, as escolas de música eram anexos de catedrais ou de capelas, existindo, portanto, em função de viveiros ou seminários destinados a fomentar o canto. Por isso, cada cantor, moço ou adulto, que era chamado para ir à estante, era considerado, necessariamente, apto para se desempenhar da tarefa em condições de perfeita segurança exigida pela própria técnica da música polifónica, que não admitia erros de leitura.

E, regressando a Frei Manuel Cardoso, diga-se desde já que contamos hoje com toda a sua obra publicada em transcrição moderna, incluída na colecção *Portugaliae Musica* da Fundação Calouste Gulbenkian.

O primeiro problema que a obra de Frei Manuel Cardoso nos coloca é o de nos perguntarmos porque razão só em 1613, portanto, com 47 anos, se resolveu a publicar o livro das *Magnificas* quando sabemos que aprendeu a arte da música na infância. O caso tem

explicação e é a seguinte. Nesses primeiros anos do séc. XVII não existia em Lisboa uma oficina tipográfica com os caracteres móveis da música de canto d'órgão. A de German Galharde que imprimira em 1535 o *Tractado de canto mensurable y contrapuncto* de Mateus d'Aranda, já não existia. Por isso, quando, em 1602, Duarte Lobo pretendeu imprimir os responsórios do Natal a 4 e 8 vozes, viu-se na necessidade de recorrer à célebre Oficina Plantiniana de Antuérpia, não só para este como para os outros três que publicou. Frei Manuel Cardoso pôde ver a qualidade do trabalho, de facto primoroso; e, naturalmente, pensou bater à mesma porta, apesar da distância geográfica.

Em 1605 saiu da Plantiniana o livro das *Magnificas* de Duarte Lobo, e já, nesse mesmo ano, Frei Manuel Cardoso tinha preparado para imprimir um livro com a matéria do *Magnificat*. Foi então que resolveu encetar negociações com a Plantiniana, sendo apenas conhecidos três rascunhos da correspondência travada, dois de Baltazar Moreto, datados respectivamente de 11 de Novembro de 1610 e de 16 de Março de 1611 e um do nosso compositor respondendo à primeira carta e que foi datada do Carmo de Lisboa em 17 de Fevereiro de 1611. Tudo indica que as negociações tivessem começado antes destas datas, mas não existem nos copiadores da Plantiniana outros elementos, que supomos desaparecidos no incêndio que devastou aquela famosa oficina durante a tragédia que enlutou a Bélgica na primeira guerra mundial.

De qualquer maneira, o que é certo é que as negociações foram difíceis e não chegaram a seu termo como era vontade de Frei Manuel Cardoso. A grande dificuldade que surgiu foi a dos custos da edição,

considerados demasiado vultuosos pelo compositor, embora reconhecendo a capacidade técnica da Oficina, que muito lhe agradava. Mas Baltazar Moreto não se dispôs a rever os preços propostos, o que obrigou Frei Manuel Cardoso a lembrar-lhe que tinha facilidade em mandar imprimir o livro em Lisboa na Oficina de Pedro Craesbeck, um artista, agora em Portugal e que aprendera os segredos da Arte tipográfica durante nove anos, exactamente na Plantiniana de Antuérpia. Este tipógrafo flamengo já em 1597 imprimira os *Poemas Lusitanos* do poeta António Ferreira e, naturalmente, com o tempo, ter-se-ia apetrechado com o material adequado para fazer face a necessidades que surgissem em ordem à impressão de música de canto d'órgão. Baltazar Moreto, no citado rascunho da carta, mostrou-se admirado da sua proposta ter sido considerada muito elevada e foi lembrando a Frei Manuel Cardoso que o prestígio duma Oficina como a que dirigia tinha o seu preço. E, não cedendo um avo no orçamento inicial, mandou entregar o original a Francisco Godinho recomendando o préstimo de Pedro Craesbeck, já que se fixara em Lisboa.

O processo arrastou-se durante anos; e este primeiro livro de Frei Manuel Cardoso acabou por ir parar à oficina lisboeta de Pedro Craesbeck donde saiu pronto em 1613. A mancha tipográfica não tem o apuro da Plantiniana, mas não deixa de ser correcta e cuidada como se impunha em matéria tão especializada o que supõe um louvável esforço técnico que se aperfeiçoaria com o tempo. O título é este:

CANTICA BEATAE / MARIAE VIRGINIS /  
QVATERNIS ET QVINIS VOCIBUS

o que quer dizer: Cânticos em honra da Bem-aventurada Virgem Maria, a 4 e 5 vozes.

No frontispício ostenta uma gravura representando Nossa Senhora do Carmo. No verso, insere a dedicatória, escrita em latim, ao fundador do convento de Lisboa. D. Nuno Álvares Pereira. É um pormenor importante esta evocação àquele que, por antonomásia, é conhecido por Condestável de Portugal, feita num momento em que a independência era apenas uma cruel lembrança do passado. Nas palavras do compositor há uma clara e insofismável alusão de patriotismo quando declara que a primeira razão do seu gesto lhe diz respeito a ele e a todos os portugueses. Por outro lado, todos os autores, músicos ou não, tinham por hábito dedicar as suas obras a pessoas de qualidade vivas e nunca a mortos, porque eram os vivos que as pagavam ou protegiam nos seus custos.

Depois de um epigrama latino, composto por um religioso carmelita anónimo em louvor do compositor, seguem-se as licenças do estilo, que nos dão uma imagem do percurso a que tinha que sujeitar-se qualquer livro antes de sair da tipografia. A primeira licença tem a data das calendas de Junho de 1605 e está assinada pelo Geral dos Carmelitas, então em Lisboa, Frei Henrique Silvius Henriques, o que prova que já neste ano a obra estava pronta. A segunda licença é de 29 de Agosto de 1611 e é assinada, entre outros, por Filipe de Magalhães. A terceira é de 13 de Dezembro de 1612. E, finalmente, a última, da Inquisição, é de 29 de Agosto de 1613.

O livro tem 96 folhas contendo 16 composições sobre o texto literário do *Magnificat*, 8 a 4 vozes e 8 a 5, o que significa a composição musical feita sobre os 8

tons salmódicos, somando 96 frases polifónicas sujeitas aos mais variados arranjos vocais. E como a matéria musical composta se destinava ao serviço da liturgia na Hora de Vésperas, os compositores, geralmente, compunham a música para ser cantada alternadamente com o Coro litúrgico. Para meterem todo o texto em música, serviam-se do sistema que consistia em fazer entrar as vozes no primeiro grupo, logo após a entoação do *Magnificat*, enquanto, para o segundo grupo, as vozes só entravam depois da entoação completa de todo o primeiro versículo.

Assim, no primeiro caso e tratando-se do 1.º tom, um cantor entoava o primeiro hemistíquio constituído pela forma verbal *Magnificat* logo continuado pela entrada das vozes dizendo *Anima mea Dominum*. No segundo caso, e ainda no 1.º tom, um cantor (ou dois) cantava todo o versículo, entrando as vozes no segundo. As fórmulas, de um e outro sistema eram estas:

The image shows two musical staves in G-clef and F-sharp key signature. The first staff, labeled '1º caso', shows a melodic line for 'Ma - gni - fi - cat' with a fermata over the final note. The second staff, labeled '2º caso', shows a melodic line for 'Ma - gni - fi - cat \* a - mi - ma - me - a - Do - mi - num' with a fermata over the final note. Both staves are followed by empty staves.

Desta maneira, todo o texto literário bíblico era posto em música pelo compositor, permanecendo a melodia litúrgica como canto dado sobre o qual era lançado o contraponto nas várias vozes. Todavia, a presença estrutural da linha melódica litúrgica não impedia a liberdade do compositor e dava-lhe ocasião para demonstrar o poder inventivo, de tal modo que nunca se encontram duas frases iguais em cem compositores que tenham partido do mesmo tema melódico. Neste seu primeiro livro, Frei Manuel Cardoso revelou uma maturidade artística que supõe, por força, uma já longa prática na arte de escrever música no estilo da sua época: o contraponto imitativo com todas as suas variantes.

Em 1625 já o impressor Pedro Craesbeck aparece na qualidade de *Regium Typographum* e, sob as suas vistas se imprimiu o *Liber Primus Missarum*, o primeiro livro das missas do mesmo Frei Manuel Cardoso. No frontispício, o autor teve o cuidado de referir o nome da sua terra natal por estas palavras: *Auctore Fratre Emmanuele Cardoso / Lusitano de Fronteira*. Cremos que a alusão ao berço servia apenas para justificar a sua condição de português invocada na situação política de ocupação estrangeira. Este livro é dedicado ao Duque de Barcelos, D. João; e da dedicatória emerge o elogio contido desse grande homem que foi o Duque de Bragança, D. Teodósio II, cujas qualidades invulgares foram justamente apreciadas por escritores da têmpera de D. Francisco Manuel de Melo. Da sua dedicação à arte da música falam eloquentemente as *Mercês de D. Teodósio II Duque de Bragança* (Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1957).

A Dedicatória claramente nos informa de que o conteúdo do livro foi previamente sujeito à apreciação do Duque de Barcelos, futuro Rei-Restaurador. Não há dúvida de que o prestígio musical de D. João era aceite por todos os compositores como um dado indiscutível, o que não quer dizer que não fosse sobrelevado por se tratar de pessoa de tão relevante posição na sociedade portuguesa. Fosse por via de correios que ligavam Vila Viçosa e Lisboa, fosse por estadias de Frei Manuel Cardoso na vila ducal ou ainda por sempre rápidas sortidas do duque à Capital, o que é certo é que o material musical deste primeiro livro de missas do Carmelita foi elaborado à sombra ou sob as vistas do duque, nessa altura ainda com o pai vivo. Outra coisa não podem dizer as palavras da Dedicatória: *et sub tanti nominis umbra elaboratum*.

Certamente que foi o mesmo religioso carmelita o autor destoutro epigrama latino em honra de Frei Manuel Cardoso, em cuja opinião poética este livro será mais doce do que o mel de Hybleu: *Dulcius Hyblaeo melle volumen erit*. As licenças que se seguem estão todas datadas de 1624 e 1625, portanto muito próximas, o que significa não ter havido demoras entre a entrada do original na Oficina e a respectiva impressão. O volume, como todos os outros, em formato de estante, tem 125 folhas e contém as composições seguintes: duas antífonas a 4 vozes: *Asperges me* e *Vidi aquam*; sete missas, sendo duas a 4, *Tui sunt coeli* e *Veni sponsa Christi*; três a 5 vozes, *Tradent enim vos*, *Puer qui natus est* e *Hic est discipulus ille*; duas a 6, *Miserere mihi Domine* e missa *Pro Defunctis*. Insere ainda dois motetes, *Non mortui* e *Sitivit anima mea*, ambos a 6 vozes, e o reponsório *Libera me* a 4. Trata-se de uma obra de grande fôlego na qual o

compositor carmelita dá largas provas, não só da fecunda inspiração, como faz alarde de um apuro técnico só possível em mestres na arte de compor.

Como é sabido, os títulos das missas eram, geralmente, tirados das antífonas, cujas melodias serviam de tema ao compositor, sendo outros aproveitados livremente da inventiva original. Em qualquer dos casos, haveria uma escolha que obedecia a secreto desígnio do artista. Por isso, alguns títulos de missas deste livro nos podem sugerir uma intenção reservada, facilmente denunciada se tivermos em conta o contexto em que a obra foi elaborada: a surda resistência portuguesa ao domínio dos Filipes. Assim, o título *Puer qui natus est* (o Menino que nasceu), seria aplicado ao primogénito de D. Teodósio II, neste ano de 1625 contando 21 anos e alimentando as esperanças dos patriotas. *Hic est discipulus ille* (Este é aquele discípulo), referência a S. João, era uma clara denúncia de outro João, o Duque de Barcelos a quem o livro é dedicado. Outro título sugestivo é o da missa *Tradent enim vos*, cujo verdadeiro sentido poderia ser este: acautelai-vos das intrigas dos vossos falsos amigos que espreitam a ocasião para vos entregar — *quia enim tradent vos...* O mesmo podemos conjecturar em relação ao título da primeira missa deste livro, *Miserere mihi Domine* (Senhor tende piedade de mim) como invocação feita a Deus para cobrir todo um Povo que se sente diminuído por lhe faltar o Rei natural.

É evidente que se esta interpretação é verdadeira e o compositor, à sua maneira, se meteu no coro dos patriotas que ansiavam pela libertação da Pátria, não será por isso que a música tem maior mérito e valimento artístico. Este manifesta-se na urdidura contrapontística

da obra, que alcança, de facto, no caso presente, um plano do mais alto nível.

Quanto ao aspecto técnico da construção destas sete missas, apenas chamarei a atenção para a primeira, toda construída sobre a melodia da antífona da Hora de Completas cujas primeiras palavras são *Miserere mihi Domine*. São 26 as notas com o valor da *Breve* correspondendo a outros tantos compassos largos, que se fazem ouvir durante toda a missa, repetindo o texto da antífona enquanto as outras 5 vozes cantam o texto próprio litúrgico. Este processo de composição com um *cantus firmus rigidus* foi usado pelos grandes polifonistas do século XVI e o próprio Palestrina escreveu, pelo menos, 7 missas neste género.

Para se poder comparar o tema trabalhado pelo compositor e a melodia chegada aos nossos dias nos livros de música litúrgica, verificando ao mesmo tempo as liberdades possíveis com os transportes tonais entregues às várias vozes, aqui se reproduz a pristina melodia e respectivo texto:



Para sermos precisos, devemos acrescentar que, nos 570 compassos que integram as diversas partes da missa, apenas se deixa de cantar o *Cantus firmus rigidus* do

compasso 72 a 124 do *Credo*, por ser a 4 vozes, e os 34 compassos do *Benedictus* pela mesma razão.

Na missa *Pro Defunctis*, também a 6 vozes, o compositor adoptou o sistema da utilização integral da melodia litúrgica gregoriana, mas agora reproduzindo o texto próprio ainda que dando a cada nota o valor da *Breve* que ia ao compasso. Era um processo mais vulgar mas não menos exigente em termos de técnica de composição musical, obrigando o artista a variar o contraponto mas não tanto que fizesse esquecer a melodia-tipo.

Ainda a propósito deste primeiro livro de missas, não queremos deixar de fazer menção de um velho hábito muito em voga, principalmente no século XVI, e que consistia no uso de vozes ocultas ou enigmáticas, isto é, vozes que não se escreviam mas que faziam parte da composição. Só os polifonistas mais seguros dos segredos da arte ousavam meter-se na aventura obrigando os cantores a puxar da imaginação para deslindarem as tais vozes, sabe Deus, por vezes, com que dificuldade. Frei Manuel Cardoso tentou o género, por forma superior, e neste livro de 1625 aparecem dois casos, um dos quais deve ser, pelo menos, raríssimo se é que não será único na história da polifonia.

As vozes ocultas eram, geralmente, tratando-se de missas, pensadas e assinaladas no segundo *Agnus Dei* quando o havia. O primeiro caso surge na missa *Miserere mihi Domine* onde o segundo *Agnus* só tem 4 vozes escritas, sendo as ocultas indicadas por esta forma: *Tenor II in dyapason. Altus in dyatesaron bis dicens Cantum Gregorianum*. Quer isto dizer, antes de mais nada, que as vozes ocultas são o *Tenor II* e o *Altus*. Em seguida se conclui que a voz do tenor deve entrar à oitava em

relação a outra voz escrita, no caso vertente o *Superius I*, repetindo os mesmos intervalos, enquanto o *Altus* deve fazer o mesmo, mas à quarta, cantando duas vezes a melodia do Canto Gregoriano.

Mais complexa é a situação do *Agnus Dei II* da missa *Tradent enim vos* cujo indicativo de solução é expresso por estas palavras misteriosas: *Qui sequitur me via recta non ambulat in tenebris*, o que quer dizer em vernáculo: «Quem me segue por caminho direito não anda nas trevas.» Também aqui as vozes escritas são apenas 4, faltando duas rigorosamente ocultas das quais só se sabe o ponto exacto onde entram por estar devidamente assinalado com três pontos em triângulo, como era de regra. Mas, como entender a frase latina citada para dela extrair duas vozes ou seja, duas melodias? Como sempre acontece, os problemas, depois de resolvidos parecem muito fáceis. Foi o que se deu nesta circunstância. Afinal, a *via recta* corresponde à leitura da melodia do *Superius I*, ao contrário e da direita para a esquerda, sem deixar de atender à nova posição em que fica a clave de Sol, na primeira linha inferior. Desta maneira, a mesma melodia tem estas duas leituras cujos primeiros compassos aqui se reproduzem para melhor se poder avaliar até que ponto um Mestre pode evidenciar talento quando o tem, de facto.

The image shows a musical score for three parts: Superior, Tenor, and Piano. The Superior part is in treble clef with a common time signature (C). The Tenor part is also in treble clef with a common time signature (C). The Piano part consists of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both with a common time signature (C). The lyrics for the Superior and Tenor parts are "Ag - nus De - i Ag -". The Piano part has lyrics "nus De - - i" and "etc" on the right hand, and "nus De -" and "etc" on the left hand.

Deve acrescentar-se que este enigma foi, na altura em que se preparava a edição moderna do livro de Frei Manuel Cardoso, apresentado a sumidades da musicologia internacional que acabaram por declinar a prova a que os sujeitou o compositor português. E quando tudo parecia indicar a impossibilidade de decifrar a charada e como último recurso, recorremos ao musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro, bom amigo tão prematuramente desaparecido do número dos vivos. Posto ao corrente das experiências feitas, num gesto raro de pura intuição, passados poucos dias, comunicava-me a solução que era a única e perfeita.

Quanto à voz do *Altus I*, a coisa foi mais fácil ou, para melhor dizer, foi menos difícil. Mesmo assim, só depois de múltiplas tentativas se conseguiu entender que aquele *non ambulat in tenebris* queria dizer que a voz oculta deveria ser procurada no mesmo *Superius I*, contando somente com as notas brancas e passando em claro todas as negras (*tenebris*)... Creio que em compositores portugueses não se encontra nada que se pareça com isto — o que demonstra, só por si, o domínio técnico na

arte de escrever polifonia de que deu exuberantes provas o nosso compositor carmelita. Mas, passemos adiante, ao segundo livro das missas.

## 2. Sequência da obra

Não é conhecido nenhum exemplar do *Liber secundus missarum* de Frei Manuel Cardoso que conserve o frontispício, donde resulta que a atribuição do ano de 1636 como data em que saiu da tipografia de Pedro Craesbeck assenta exclusivamente nas indicações fornecidas pelas licenças. Assim, a do Geral dos Carmelitas, Frei Teodoro Stracio, foi passada em Roma em 25 de Abril de 1635. Do mesmo são as de Frei Baltazar Limpo e Frei Martinho Moniz, então Provincial da Ordem. As restantes estão datadas de 26 de Janeiro de 1636, de 30 do mesmo mês e de 1 e 8 de Fevereiro. Nos dizeres das licenças há, porém, uma anomalia de difícil explicação. É que o texto de aprovação fornecido pelo Geral dos Carmelitas faz referência, não ao segundo livro, mas sim ao terceiro. Os termos são claros: «...ut possis typis mandare hoc tertium volumen Missarum («para que possas mandar imprimir este terceiro livro de missas»). E nem uma palavra quanto ao segundo. Por outro lado, o parecer de Frei Baltazar Limpo é repetido *ipsis verbis* no *Liber tertius*, como veremos.

O que se passou, no plano dos factos, que possa justificar a confusão do segundo livro com o terceiro, é matéria conjectural que não é fácil deslindar — nem, na verdade, o assunto merece delongas escusadas. Certo é que aparecem dois livros datados do mesmo ano e não

estamos em condições de poder recusar a possibilidade de a mesma Oficina os aprontar no espaço de um ano.

Este segundo livro das missas de Frei Manuel Cardoso tem as mesmas características dos anteriores: foi impresso na Oficina lisboeta de Lourenço Craesbeck, que sucedera ao pai, entretanto falecido; foi dedicado ao Duque de Bragança, D. João II, já senhor do título da Casa desde a morte de D. Teodósio II em 29 de Novembro de 1630, e tem 107 folhas contendo 2 antífonas e 7 missas, a que mais adiante faremos referência alongada.

Os termos da Dedicatória não se perdem em divagações mais ou menos aéreas e descem a um plano terreno que tem a maior relevância por manifestarem o testemunho público de favores recebidos e, o que é muito mais importante, por confessarem a parte que o próprio Duque teve na confecção do livro. Para mais correcto esclarecimento, aqui se transcrevem os passos mais salientes traduzidos do latim para vernáculo.

Depois de justificar a dedicatória afirmando que a ninguém mais seria justo fazê-lo, Frei Manuel Cardoso reduz a três os grandes motivos da oferta e enumera-os por estes termos: «O primeiro é para que este obséquo (ainda que exíguo) traduza algum sinal de gratidão a quem me tem favorecido com tantas mercês, a principal das quais consiste em me teres animado nos meus estudos. O segundo, para que em toda a parte conheçam os dotes da tua pessoa; e não só aqueles que te são inatos, como os do sangue, da nobreza, do Estado e outros, todos verdadeiros, que prefiro calar, e que, apesar de bem conhecidos por toda a gente, só um Cícero ou um Homero poderiam descrever cabalmente. E, para além destes, lembrarei os dotes adquiridos,

como são as artes e a ciência que aprendeste nos anos da tua adolescência e dos quais resultou glória para ti e honra para os mestres que te ensinaram. Neles saíste tão perito que, principalmente no que toca à música, só ousa dar-te o primeiro lugar e não outro. [...] E para que fique bem claro que a adulação não está no meu feitio, junto um terceiro título para dizer que os temas destas sete missas me foram fornecidos pela tua pessoa e neles encontram os curiosos muito que imitar e todos muito para admirar.»

A leitura deste enunciado leva-nos, antes de mais nada, a arredar a hipótese, mais do que uma vez proposta em letra de imprensa, de ter Frei Manuel Cardoso sido mestre de música do Duque D. João. O que consta, por declaração expressa do compositor, é que o Duque o animou nos seus estudos para continuar a escrever. Se tivesse sido seu mestre, teria tido ocasião, em três dedicatórias, de o referir sem ferir a modéstia, principalmente neste segundo livro, no passo em que salienta a honra que é para os mestres que tiveram tal discípulo. Mas mais importante é o terceiro título invocado pelo Autor para dedicar o livro a D. João. É que as sete missas de que se compõem foram escritas sobre temas da autoria do próprio Duque, o que implica um intercâmbio artístico entre pessoas dispostas a colaborar na mesma tarefa, cada qual na medida do seu engenho. Nem D. João se sentia diminuído propondo os sete temas musicais para outras tantas missas, nem o compositor embaraçado para os valorizar em termos técnicos e estéticos.

Mais difícil, para não dizer impossível, é pretendermos saber como é que esses temas saíram das mãos do Duque de Bragança, salvo a relação dos

intervalos. Mas, na impossibilidade de garantirmos a forma original dos temas quanto às figuras e quanto ao ritmo, podemos encontrar em cada uma das composições uma sequência melódica destacada por inteiro, pelo menos uma vez, o que nos garante o essencial.

Na primeira missa, *Paradisi portas*, para 6 vozes, é no *Superius II* do *Sanctus* que encontramos o tema que pode ser traduzido por esta forma:



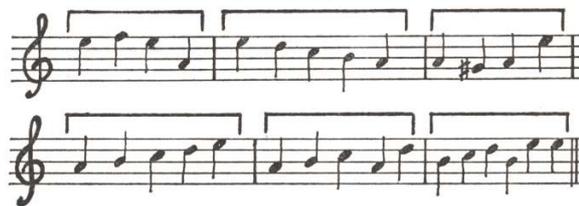
De facto, o primeiro inciso do tema é confiado ao *Altus II* que inicia o *Kyrie*, enquanto o segundo surge no compasso 4 cantado pelo *Superius II*.

Na segunda missa, também a 6 vozes e cujo título é *Secundi Toni* (do segundo tom), é no *Agnus Dei* que aparecem os quatro incisos duma melodia, toda escrita em formas de *Breve* e cuja sequência é a seguinte:



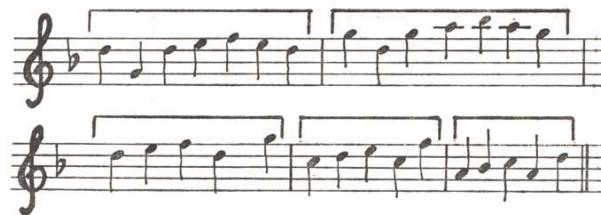
Facilmente se encontram os incisos do tema, tratados das mais variadas formas, no discurso de toda a composição.

A terceira missa, *Quarti Toni* (do 4.º tom) é a 5 vezes e é também no *Agnus Dei* que podemos ler o tema dado em figuras de Breve desta maneira:



de Completas. A melodia antifonal surge no início do *Kyrie* levantada pela voz do *Superius* e aparece repartida pelas restantes vozes num rodopio constante, como era da praxe de quem sabia manejar o contraponto.

A quinta missa, a 4 vozes, tem o título de *Missa Primi Toni* (missa do 1.º tom). Obedece às mesmas características da Missa do 4.º tom. O tema aparece cantado pelo *Tenor* no *Agnus Dei*. É composto de 5 incisos escritos em figuras de Breve e separados por pausas da mesma figura. Quanto à letra do *Agnus Dei*, também aqui há necessidade de desdobrar a figura da Breve nos últimos três incisos para se lhe poder aplicar o texto que lhe pertence. O tema, como Frei Manuel Cardoso no-lo dá a conhecer, é este:



Mas, de todos os temas fornecidos pelo Duque D. João II, de longe o mais interessante parece ser este da missa *Et misericordia eius* escrita para 4 vozes. Eis como aparece na voz do *Altus* do *Agnus Dei*:



Apenas se escreveu o sinal do compasso a seguir à clave e se traçaram as respectivas barras verticais, dando sequência à melodia que é, sem sombra de dúvida, uma melodia de canção profana facilmente aplicável a um vilancete, como se pode ver pela transcrição que se segue, perfeitamente fiel ao desenho melódico fornecido por Frei Manuel Cardoso. Escolheu-se como texto um vilancete de Luís de Camões apenas como exemplo e para confirmação do que fica dito e ao mesmo tempo dando foros de independência a uma melodia que pode ser do séc. XVI e merece ser aproveitada.

Pas-to - ra da ser ra, Da ser ra da  
 stre - lá Per - co - me por e -  
 la Nos seus o - thos be - los  
 Tant'a - mor s'a - De - ve Qu'abrag'an - trê a  
 Não sol - t'os ca - be - los Au - ro - ra mais  
 me - ve be - la Quantos ou - sam vê - los Per - co me por e - lá.

Perante isto, não é difícil de conjecturar o que aconteceu. O Duque de Bragança, como mestre em matéria de música e ciente da habilidade de Frei Manuel Cardoso, propôs-lhe este tema completamente diferente dos outros, na intenção de experimentar o compositor, pois já contava de antemão ser impossível o aproveitamento da melodia com um texto latino da missa. Os ritmos ternários só eram usados, quando eram, no *Hosanna* do *Sanctus* e nunca ao longo duma composição como era a missa, de cariz grave e solene, onde só ficava bem o compasso largo, o actual quaternário.

Uma vez de posse do tema e, certamente, desejoso de se sair da prova o melhor que fosse possível, Frei Manuel Cardoso procedeu a duas operações que consistiram no seguinte: em primeiro lugar pensou no texto do *Agnus Dei* e na forma correcta de o cantar integralmente; para isso dividiu-o em 7 secções

atribuindo a cada uma a sua parte do texto desta maneira:

A 1.<sup>a</sup> e a 2.<sup>a</sup> cantam *Agnus Dei*.

A 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> secção cantam *qui tollis peccata mundi*.

A 5.<sup>a</sup> canta *miserere nobis*.

A 6.<sup>a</sup> canta *miserere* e a 7.<sup>a</sup> *miserere nobis*.

No mesmo passo o compositor separou cada secção com uma pausa de Semibreve; e com este simples artifício adaptou os valores temáticos ao esquema binário da composição como se pode ver comparando os respectivos esquemas:

$\frac{3}{4} = \circ \mid = \circ \mid = \circ \mid$

$\frac{4}{2} = \mid \circ \circ \frown \circ \circ \mid = \mid \circ \text{ pausa.}$

O processo foi seguido escrupulosamente em todos os incisos do tema, destruindo completamente o ritmo original adaptado à matéria religiosa e fazendo-se ouvir do princípio ao fim, salvo no tempo da pausa.

Será ocioso acrescentar que D. João II, duque de Bragança, deve ter ficado satisfeito com a maneira airosa como o carmelita se desenvencilhou daquilo que seria para qualquer outro menos experiente uma dificuldade mas que foi para Frei Manuel Cardoso mais um teste que o afirmava senhor da técnica da arte de compor. Teremos ocasião mais adiante de referir outros e mais complexos.

Finalmente, a última missa do segundo livro tem por título estas palavras: *Anima mea turbata est valde* o que

quer dizer: a minha alma está muito conturbada. Foi escrita a 4 vozes e o tema não aparece isolado em parte alguma da composição. Note-se, porém, que este é o título de um dos dois motetes da autoria de D. João IV, para 6 vozes, que foram impressos em Roma em 1657 nos cadernos das Vésperas e Completas de João Lourenço Rebelo. Infelizmente, na única colecção completa desta monumental obra só existe uma das seis vozes do motete, não sendo possível concluir se o tema será o mesmo da missa composta por Frei Manuel Cardoso. Como todas as outras missas, também esta se apresenta magistralmente elaborada com uma particularidade reservada para o segundo *Agnus Dei*. Com efeito, neste caso, o compositor limitou-se a escrever duas vozes indicando as outras quatro como as palavras que dizem: *Tres unum Bassus in subdiapason / Superius in diapente*. E, para explicitar melhor o que pretendia, o compositor fez escrever por cima da voz do Tenor este aviso: *Sola cum reliquis*, para dizer que só esta voz, das 6, é diferente, enquanto todas as outras são uma única repetida às distâncias próprias e entrando nos lugares convenientes. Esta é mais uma prova do altíssimo talento de Frei Manuel Cardoso que desta forma justificou perante os cânones da Arte o justo prestígio de que gozava na Península e a grata amizade que continuou usufruindo por parte do duque de Bragança, D. João.

Como já ficou dito, no mesmo ano de 1636 e na mesma tipografia lisboeta de Lourenço Craesbeck, saiu o *Liber tertius missarum* que incluía 8 missas a 4, 5 e 6 vozes. Também neste terceiro livro de missas o autor teve o cuidado de mencionar o nome da sua terra natal: *Fratre Emmanuele Cardoso / Lusitano de Fronteira*. O

formato é o mesmo dos outros. Tem 109 folhas e ostenta no frontispício o escudo de Portugal sobrepujado do dragão de perfil e bordadura, tendo em campo os sete castelos em simetria e os cinco escudetes em cruz com besantes. É interessante chamar a atenção para o facto de o lábaro de Castela, ladeando ao alto o primeiro escudete das quinas portuguesas, só aparecer no primeiro livro das missas, de 1625, tendo desaparecido neste, em 1636, apesar de oferecido ao Rei de Castela, Filipe IV.

Outra curiosidade deste terceiro livro das missas de Frei Manuel Cardoso consiste na reprodução das licenças tal como saíram no segundo livro do mesmo ano. Já se falou desta anomalia, que talvez se possa explicar pela pressa que houve em fazer sair este terceiro livro mesmo antes do segundo. É que este tem uma história que, só por si, poderá justificar o que, de facto, aconteceu. Trata-se de uma obra que nasceu provocada por uma viagem de Frei Manuel Cardoso à Corte de Madrid, deslocação que não tinha directamente fins artísticos mas interesses de ordem familiar. O carmelita-compositor aproveitava o justo prestígio de que gozava para pedir de viva voz um favor em que estava interessado um dos seus irmãos, talvez o Domingos Cardoso, candidato a uma desembargadoria, que alcançou, culminando com a outorga do Hábito de Cristo.

A Dedicatória, escrita em bom latim, tem referências biográficas que confirmam o que escreveu Frei Manuel de Sá e contam com toda a simplicidade como nasceu a ideia de escrever este livro. Eis o que nos interessa para satisfazer a um e outro requisito:

«S. Tomás diz ter a música não sei que consonâncias e simpatias com a natureza humana, de tal modo que, de alguma maneira, pela sua execução, o espírito se reconforta dando vida às palavras sagradas das Horas canónicas as quais, sem poupar os anos nem a assistência ao coro, me excitavam, mesmo quando, por vontade dos meus superiores, me podia ausentar desta espécie de trabalhos, como paga de soldado que cumpriu já a sua obrigação. E, porque pensei que nesta ocupação algum obséquio poderia prestar a Deus, nem por dispensado a abandonei. E para mais alegremente vencer as dificuldades do presente trabalho, resolvi dedicá-lo à tua Magestade. Que murmurem aqueles a quem mingua o ânimo para ousar grandes coisas! São maldosos os que ignoram que uma das condições que fazem aumentar a grandeza dos Príncipes consiste na aceitação benévola dos humildes obséquios porque não lhes falta a cortesia neles sempre apreciada.

O tema desta minha obra foi-me sugerido quando estive na Corte de Vossa Magestade no ano de 1631, por um motete a 4 vozes cujas primeiras palavras diziam: *Ab initio et ante saecula creata sum*. Consegui havê-lo à mão; e deleitado com a sua harmonia e arte, sobre ele compus este terceiro livro que consta de duas missas a quatro vozes, duas a cinco e outras tantas a seis, todas com diversidade de Canto Gregoriano que aproveitei do citado motete. Escrevi ainda uma outra missa para ser cantada a coros alternados, mas não a juntei a este volume pensando publicá-la em cadernos separados. E para que todas as missas fossem dedicadas como obséquio à Santíssima Virgem Maria, pareceu-me dever acrescentar uma outra cujo tema é tirado directamente do Canto Gregoriano.

A outra missa que escrevi foi-me encomendada por Matheo Romeus, de cognome «El Capitán», insigne Mestre da Real Capela de Vossa Majestade, o qual me estabeleceu as seguintes condições: que a missa seria a 4 vozes e que o tema nunca esperaria mais do que um compasso devendo percorrer todas as vozes, sempre com veemência e tudo fazer no mais curto espaço de tempo. Na verdade, observei as condições impostas tanto quanto possível, procurando evitar qualquer defeito pois que, tendo que ser vista por Vossa Majestade, conviria que os não tivesse».

Posto isto e devidamente esclarecidos pelo próprio compositor sobre as motivações que o levaram a compor este livro, convirá destrinçar o conteúdo, chamando a atenção para alguns pormenores indispensáveis ao melhor conhecimento da obra realizada numa altura da vida já um tanto avançada, visto que, em 1636, Frei Manuel Cardoso tinha setenta anos. Diga-se, desde já que não há memória de algum contrapontista ter praticado a façanha de escrever 6 missas a várias vozes, todas elas sobre o mesmo tema. A versatilidade que exige uma tão complexa elaboração artística ronda as fronteiras do assombro. Nem o grande Palestrina, autor de 94 missas, nem Orlando di Lasso com as suas 53, se lembraram de fazer o que lembrou ao carmelita português com seis das suas 24 missas. E não se pense que semelhante tarefa acaba por ser uma série de exercícios formais em que o aparato técnico sobreleva a inspiração. Que o digam os raros coros, infelizmente, que têm no seu repertório uma ou outra parte de qualquer destas missas, como acontece com o *Sanctus* da primeira, a 4 vozes, só por si mais que suficiente prova da pujança criadora do seu autor.

É evidente que uma coisa é a leitura musical das partituras feita apenas com os olhos, outra e muito diferente é a execução coral realizada em condições adequadas. Na falta desta, resta-nos o recurso directo às partituras, felizmente, hoje, acessíveis aos interessados numa edição completa transcrita em notação actual.

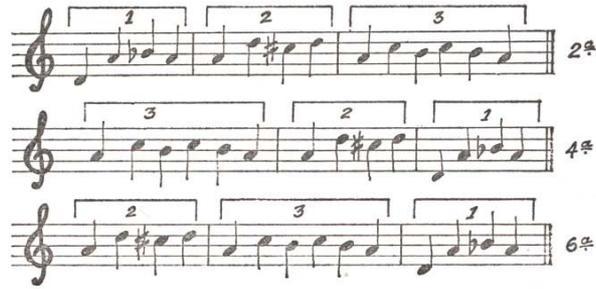
O tema do motete (talvez da autoria do próprio Matheo Romeus) é um desenho melódico de flagrante simplicidade e vulgar no repertório gregoriano. Nada tendo de extraordinário, tudo indica que não passou de mero pretexto para uma prova de perícia que deixasse bem vincada na Corte madrilena a existência de um grande compositor português por quem o Duque de Bragança nutria uma admiração sólida e uma amizade nunca desmentida.

Ao lançar-se na elaboração das seis missas, todas sujeitas a um tema único, Frei Manuel Cardoso teve o cuidado de, respeitando a melodia temática, evitar a todo o custo a monotonia resultante das repetições. Para o conseguir socorreu-se do seguinte esquema de trabalhos: as seis missas formariam três grupos de duas, respectivamente a 4, 5 e 6 vozes. Nos números ímpares, isto é, na 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>, o tema seria proposto em todas as vozes sem jamais se fazer ouvir por inteiro. Nos números pares, ou seja, na 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, o tema seria dado em figuras de Breve fazendo-se ouvir do princípio ao fim de cada missa, passando pelas diversas vozes integralmente e respeitando, como é natural, a corda de cada naipe. E para que ficasse bem clara a intenção do compositor de respeitar o tema, sempre que havia necessidade de uma voz o repetir, uma pausa de Breve assinalava o corte na sequência.

O sistema imaginado pelo compositor gerava, na prática, um problema posto aos cantores, o qual consistia na fatal colisão com o texto litúrgico. Porque, se era fácil com cinco figuras de música (Breves) aplicar o texto do *Kyrie eleison* (6 sílabas), pode imaginar-se o que era preciso fazer para um texto com 98 sílabas, como era o caso da primeira metade do *Glória*, cujo tema repetido três vezes, não tinha mais do que 42 figuras, 14 de cada vez. O processo engenhoso imaginado por Frei Manuel Cardoso, obrigava, por um lado, os cantores a desdobrarem as figuras no lugar oportuno e na medida da necessidade do texto; mas, por outro lado, quebrava a rigidez do tema que, escrito como se fora um *cantus firmus rigidus*, perdia essa qualidade na voz dos naipes cantantes. E isto, repita-se, acontecia em toda a sequência da missa, como é sabido, composta de seis partes que são o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e *Benedictus* e o *Agnus Dei*.

Mas isto ainda não era tudo. O compositor, num trabalho deste gênero, tinha interesse em aproveitar todas as possibilidades para variar o tema sem lhe alterar a ordem dos intervalos. Para conseguir este desiderato, Frei Manuel Cardoso fez uso do seguinte estratagema: seccionou o desenho melódico do tema em três incisos; e, enquanto na missa 2.<sup>a</sup> o tema é apresentado na ordem normal que passo a indicar pelos algarismos 1, 2, 3, na 4.<sup>a</sup> o mesmo tema sofre alteração na sequência dos incisos passando para 3, 2, 1; e na 6.<sup>a</sup> missa, em obediência ao mesmo critério, o dispositivo temático é proposto por esta ordem: 2, 3, 1. Para melhor entendimento do que fica dito, se junto o esquema utilizado por Frei Manuel Cardoso na elaboração das três missas, onde o desenho melódico é oferecido aos

cantores por inteiro, recordando que a cada nota corresponde uma figura de Breve:



Acrescente-se ainda que a segunda e a quarta missa têm vozes ocultas no segundo *Agnus Dei*. Na primeira, a revelação é assinalada por este dizeres: *Superius 2. semibrevis tantum: Tenor 2. in dyapason*. Quer isto dar a entender que o *Superius II* deve cantar todo o tema, a partir do ponto indicado, não por Breves, mas sim em semibreves, enquanto a outra voz oculta, o *Tenor II*, a seguirá cantando o mesmo à oitava. Na outra, ou seja, na quarta missa, sobre o tema escrito em figuras de Breve na voz do Tenor, lê-se: *In Dyapason Vado & venio* donde resulta a 6.<sup>a</sup> voz na composição que é a 5.

E, para rematar estas ligeiras notas a uma obra que não tem par na polifonia do tempo, para aqui se transcreve o autorizado parecer de Mário de Sampayo Ribeiro que foi o mais consciencioso crítico moderno de Frei Manuel Cardoso. Referindo-se, exactamente, a estas 6 missas, declara: «Todavia, este assombroso paroxismo contrapontístico está longe de ser somente a aplicação rígida das regras e normas da Arte, deduzidas a sangue frio, calculadamente ou, por assim dizer,

cientificamente. Muito pelo contrário; as seis missas *Ab initio* são verdadeiros mananciais de beleza e para o mostrar não resisto à tentação de transcrever os primeiros dezasseis compassos do *Sanctus*, da primeira das escritas a quatro vozes, em que a exuberância do contraponto florido em nada afecta a expressão lírica do tema, nem a majestosa imponência do conjunto.»

Como já ficou dito, Frei Manuel Cardoso, além destas 6 missas escritas a 4, 5 e 6 vozes, compôs uma outra a dois coros ou 8 vozes, ainda sobre o mesmo tema e com o mesmo título — *ab initio*. Por declaração expressa pelo próprio compositor, esta sétima missa não entrou neste livro, certamente por razões de ordem técnica levantadas na Tipografia dos Craesbeeck, vista a impossibilidade de reduzir os caracteres da música e a inconveniência de aumentar a mancha da folha. Na prática, a distribuição de 8 vozes num espaço normalmente reservado para 4, exigia um esforço de atenção por parte dos cantores que se procuraria evitar com a publicação em 8 cadernos correspondentes às 8 vozes. O sistema tinha sido experimentado com os *Responsórios do Natal*, da autoria de Duarte Lobo, e encontrou forma definitiva na obra de João Lourenço Rebelo, impressa em Roma em 1657. Simplesmente, aconteceu que, no caso da missa de Frei Manuel Cardoso, não se passou da intenção e a oportunidade de sair a público nunca chegou. O manuscrito acabou por dar entrada na Livraria de Música de D. João IV ficando a fazer companhia à missa *Hic est discipulus ille*, a 8 vozes, a uma missa do segundo tom, a 12 vozes e mais 5 salmos, todos a 8; e ainda um *Magnificat*, um *Te Deum* e uma antífona *Salve Regina*, tudo a 8.

Será ocioso acrescentar que esta parte da obra de Frei Manuel Cardoso, sem dúvida a mais monumental pela quantidade de vozes que nela intervinha, se perdeu totalmente no incêndio que se seguiu ao terramoto de 1755.

Posta de parte a ideia de juntar a sétima missa *ab initio* às outras seis, houve necessidade de preencher o espaço do *Liber Tertius* com outra que a substituísse. E, como as outras 6 eram todas dedicadas à Virgem Maria, resolveu o compositor juntar-lhes uma outra intitulada *Missa de Beata Virgine Maria*, a 4 vozes mas com tema diferente. Nesta, aliás, belíssima composição, Frei Manuel Cardoso serviu-se, para a elaborar, de temas que se cantavam na missa de Nossa Senhora e que têm hoje, nos livros de canto litúrgico, diferente distribuição. Assim, o *Kyrie* e *Gloria* pertencem, na parte temática, à chamada missa *cum júbilo* cuja melodia remonta, pelo menos, ao século XII, enquanto o *Sanctus* e o *Agnus Dei* fazem parte da missa gregoriana que se cantava *In dominicis Adventus et Quadragesime*.

### 3. *A Missa Filipina*

Mas a história deste livro tem continuação. Com efeito, a partir da folha 100 até 109, a última, segue-se uma missa intitulada *Philippina*, que, como já se disse, foi encomendada directamente a Frei Manuel Cardoso pelo Mestre da Capela Real de Madrid, Matheo Romeus, «El Capitán». É lícito pensar que o músico castelhano teria um alto conceito do frade carmelita português e que, lançando-lhe o repto sujeito a apertadas condições, teria a intenção de lhe explorar o génio inventivo. Mas

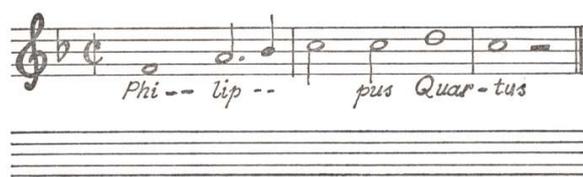
também é possível admitir que pretendesse mais do que isso, como veremos. O caso é que não era esta a primeira vez que um músico de Corte pretendia adular o seu Senhor compondo uma missa sobre o nome do dito. Fizera-o já Josquin des Près, mestre de música do duque de Ferrara. «Quis este mestre Jusquim tomar por mote o nome de seu senhor, Hércules, duque de Ferrara, e fez deste nome fundamento de toda uma missa que por esta razão, se chamou do próprio nome e cuja música sempre vai dizendo nas entoações o que dissera nas letras, *Ferrariae Dux Hércules*, repetindo-se desta maneira, Fe, Re, Ra, Fa, Ri, Mi, ae, Re, Dux, Ut, Her, Re, Cu, Ut, Les, Re. O que, imitando, Filipe Rogério, também notável autor de música, compôs outra missa semelhante sobre o nome de Filipe II, rei de Castela, levando sempre o cantochão às letras com que se diz *Philippus Secundus Rex Hispaniae*, por Mi, Mi, Ut, Re, Ut, Ut, Re, Mi, Fa, Mi, Re.» A transcrição é de D. Francisco Manuel de Melo e faz parte do cap. XVIII do *Tratado da Ciência Cabala* quando trata da «Eficácia e Virtude das Letras». Só não se percebe que tenha passado despercebida a tão curioso homem de letras e razoável conhecedor de música a *Missa Philippina* de Frei Manuel Cardoso, cuja data de publicação é muito anterior à do *Tratado da Ciência Cabala*. A não ser que D. Francisco Manuel de Melo entendesse ser inconveniente citar o nome de Filipe IV numa altura em que Portugal lhe fazia guerra sem quartel. O certo é que, na perspectiva do grande escritor do nosso século XVII, o que afirma acerca da eficácia das letras pode aplicar-se, exactamente, no caso da composição de Frei Manuel Cardoso, se bem que este aspecto seja apenas cabalístico...

Mas, enquanto Filipe Rogier levou sempre o cantochão com as letras que diziam *Philippus Secundus Rex Hispaniae*, Cardoso limitou-se a fazer o canto sobre o nome de *Philippus Quartus*, erradicando a afirmação do reinado sobre Portugal, apesar da situação de facto ser essa, pois estávamos em 1636. Na mesma linha lógica de D. Francisco Manuel se podia dizer que o canto correspondente a *Philippus Quartus* era Ut, Mi, Fa, Sol, Sol, La, Sol. «Donde, se a qualquer das partes desta entoação tirássemos as letras consoantes com que se organiza o nome que lhe serve de mote, ou fundamento, ficariam as vogais, por si só, fazendo o mesmo ofício e dando igual motivo à música que se todas as letras vogais e consoantes estivessem juntas.» Isto significa que para a música importava o mesmo que se dissesse U por Ut, I por Mi, A por Fa, O por Sol ou A por La, porque o que dá virtude, tom e força às entoações Ut, Re, Mi, Fa, Sol, vêm a ser as letras vogais e naturais elementos, A, E, I, O, U, segundo a doutrina de D. Francisco Manuel de Melo. Mas o que importa fixar em tudo isto é o facto de a missa de Filipe Rogier ter sido feita para homenagear Filipe II. Naturalmente que Matheo Romeus, pretendendo adular o seu senhor, à imitação de Rogier, a quem sucedera na direcção da Capela da Corte madrilena, mas receando o fácil confronto com o mestre, se tenha lembrado de aproveitar o compositor português que, aceitando a incumbência, o fazia participante nela por ter sido sua a iniciativa.

Diga-se já que a Missa Filipina deixou a perder de vista a de Filipe Rogier; mas, comparada com as seis *ab initio*, era como grão de areia perante a imensidade do oceano, no juízo de Mário de Sampayo Ribeiro. A prova

de que Matheo Romeus foi honesto nas suas intenções está na protecção que recebeu do Duque de Bragança, D. João, que lhe custeou todas as despesas para se deslocar a Vila Viçosa em 1638 onde permaneceu largos meses e onde se deve ter encontrado pessoalmente, mais uma vez, com Frei Manuel Cardoso.

Vejamos agora o tema proposto ao nosso compositor e de como cumpriu integralmente todas as condições a que foi submetido. O tema era este:



Em primeiro lugar, a missa está escrita a 4 vozes, com excepção do *Benedictus*, a 3, o que, aliás, era costume generalizado para poder ser cantado por *singelo*. Em segundo lugar, o tema nunca esperaria mais do que um compasso; e Frei Manuel Cardoso nunca consentiu que esperasse mais do que dois tempos da *Breve* e a maior parte das vezes um único tempo, quando espera. Em terceiro lugar, o tema havia de percorrer todas as vozes e com veemência. E de facto assim sucede. O tema passeia constantemente de voz para voz, transposto para cada uma das tessituras vocais dos naipes sem perder a identidade temática, enquanto a tal veemência (*vivaciter*, no original latino) era alcançada de todas as formas possíveis, entre as quais a repetição obsessiva. Por curiosidade se acrescenta que o tema aparece em toda a extensão das diversas partes da missa

79 vezes. Finalmente, a última cláusula impunha que tudo fosse feito no mais curto espaço de tempo. E, ainda aqui, Frei Manuel cumpriu. Com efeito, de todas as missas, que enchem três livros, esta é, de longe, a mais curta como se pode ver pelo mapa seguinte:

**MISSAS DE FREI MANUEL CARDOSO  
E NÚMERO DE COMPASSOS DE CADA PARTE**

		Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus e Benedictus	Agnus Dei
1. Miserere mihi Domine	111	109	205	76	98 (duplo)	
2. Tradent enim vos	93	122	194	100	72 (duplo)	
3. Puer qui natus est	85	122	199	92	35	
4. Hic est discipulus	88	129	198	93	32	
5. Tui sunt coeli	66	114	185	92	28	
6. Veni sponsa Christi	73	116	187	83	28	
7. Paradisi portas	90	131	210	91	36	
8. Missa secundi toni	96	107	193	65	33	
9. Missa Quarti toni	77	134	204	67	37	
10. Regina coeli	76	123	204	68	33	
11. Missa primi toni	71	104	182	62	35	
12. Et misericordia eius	75	97	192	65	39	
13. Anima mea turbata est	61	94	171	60	64 (duplo)	
14. Ab initio (1. <sup>a</sup> )	70	98	166	60	25	
15. Ab initio (2. <sup>a</sup> )	61	90	167	77	41 (duplo)	
16. Ab initio (3. <sup>a</sup> )	71	98	168	57	27	
17. Ab initio (4. <sup>a</sup> )	63	91	168	60	49 (duplo)	
18. Ab initio (5. <sup>a</sup> )	68	99	170	70	32	
19. Ab initio (6. <sup>a</sup> )	62	91	171	66	24	
20. De Beata Virgine Maria	71	133	164	63	30	
21. Missa Philippina	33	73	128	44	37 (duplo)	

Se considerarmos que o texto literário é o mesmo para as 21 missas escritas por Frei Manuel Cardoso, fácil será avaliar o significado dos números reduzidos ao

mínimo na *Filípina*. Esta não foi, por certo, a condição mais favorável para o compositor se desembaraçar do texto com honra para ele e mérito para a Arte. A verdade é que o carmelita português, cumprindo escrupulosamente as regras do jogo que lhe impuseram, não se limitou a cumpri-las de qualquer maneira, mas fê-lo num plano de grande relevo artístico.

Ernesto Vieira, que não se deixava deslumbrar com facilidade e era bom conhecedor das regras da Arte da composição, não resistiu a escrever, a respeito da *Missa Filípina* o seguinte: «A parte técnica, porém, é admiravelmente trabalhada. nenhum contrapontista dos que mais brilharam durante a época da Renascença, desde Josquin até Palestrina, dá nas suas obras exemplo de maior abundância e naturalidade em florear por mil diferentes modos o contraponto de um thema tão pequeno e tão singelo como este. E o interesse cresce progressivamente, desde os *Kyrie* em que o contraponto se apresenta sob uma forma relativamente singela, até ao último *Agnus Dei* que é um canon enigmático a cinco vozes, estando occulta a quinta voz. Copiei todo este bello trabalho; tenho-o relido muitas vezes e sempre lhe encontro que admirar. Se não fosse a triste idéa do auctor (sabemos hoje que a ideia não foi do Autor mas sim do Mestre da Capela Real de Madrid) juntar às palavras litúrgicas um nome profano, e de mais a mais um nome de nefasta memoria para portuguezes, *esta seria uma das nossas obras de arte musical que em todos os tempos maior respeito nos devia merecer pelo seu grande valor*».

Destas autorizadas palavras, escritas em 1900, destacamos o que fica sublinhado como lúcido juízo crítico de pessoa de competência indiscutível; permitimo-nos, todavia, propor a passagem do verbo

ser do condicional para o presente. E isto pela simples razão de que as obras de arte, quando o são de facto, não podem ser anuladas por motivações de ordem extra-artística. Em termos de apreciação nos domínios da Arte só os conceitos que se lhe refiram devem ser válidos. Não parece lícito apoucar uma reconhecida obra de arte, que pela sua adequada linguagem não tem fronteiras, com supostas razões de pendor patriótico. Aceitar este critério de juízo corresponderia a aceitar como procedente o parecer dum ateu que pusesse reservas à obra de João Sebastião Bach ou de Palestrina só por serem artistas profundamente crentes.

É evidente que a *Missa Filipina* não é e nunca poderia ter sido uma composição litúrgica destinada a ser cantada numa igreja. Isso está fora de causa, até por termos conhecimento exacto das especiais circunstâncias que levaram Frei Manuel Cardoso a compô-la. Mas que é uma obra de arte, dentro das coordenadas a que se sujeitava a polifonia contrapontística, é um facto sem contestação possível. Se ninguém acusa Gil Vicente, Luís de Camões ou D. Francisco Manuel de Melo de falta de patriotismo pelo muito que escreveram em língua castelhana, não se entende que o mesmo critério não cubra a memória do compositor da *Missa Filipina* que se limitou por mero condicionalismo ocasional a aceitar uma encomenda na qual se jogava o prestígio artístico dum português na Corte de Madrid.

Ocorre lembrar que o *Libro de Musica de Vihuela intitulado El Maestro*, de Luís de Milán ou o *Libro de la Declaraciõ de Instrumẽtos*, de Frei Juan Bermudo, ambos dedicados ao nosso D. João III, nada perderam do seu real valor pelo facto de terem no frontispício o nome

dum rei estrangeiro em relação aos seus autores. O mesmo se pode dizer do nosso grande organista, o Padre Manuel Rodrigues Coelho, dedicando, em 1620, as suas *Flores de Musica* a Filipe III de Castela. Posto isto e para sua confirmação irrefragável, vejamos o que se passou com o final da *Missa Filipina* e respectivo cânone enigmático.

Como é sabido, a última parte duma missa cantada é o *Agnus Dei*, neste caso, duplo. O primeiro tem apenas 17 compassos e integra-se, por razões de compromisso, no contexto geral da composição com 3 vozes a cantarem as palavras litúrgicas, enquanto uma quarta voz repete o tema com o nome de *Philippus Quartus*. Mas o segundo *Agnus Dei* abandona o esquema seguido até aqui para entrar no mundo enigmático. São 20 compassos com 4 vozes escritas a cantarem o texto litúrgico, tendo ao alto da folha, à direita, uma frase latina indicando que por ela se cantará a quinta voz. Diz assim: *Ostende nobis patrē, Philippe, qui videt me, videt & patrem*. Quer dizer que o nome de *Philippus Quartus* foi eliminado neste segundo *Agnus* e, para o substituir, o Compositor propôs aquela frase latina, sem dúvida contendo um enigma ou pensamento reservado. A situação é tanto mais estranha e insólita quando sabemos que as vozes ocultas eram, por via de regra, anunciadas em termos musicais e não em termos literários carecidos de sentido musical, como é o caso presente. Acontece, também contra o costume, que a entrada da voz oculta não foi assinalada na composição, o que denuncia claramente que o tema musical da quinta voz será o da missa, apenas mudando o texto literário.

Ora, qual é o sentido oculto da frase latina recolhida do *Evangelho de S. João* e a que propósito o Compositor a

propunha para ser cantada neste final da missa? Eis o problema e a sua solução. Aquelas palavras latinas adquiriram celebridade entre nós por via dum sermão pregado na igreja dos jesuítas, em Évora, pelo Padre Luís Álvares, em 1583, na presença do próprio Rei Filipe II. Frei Manuel Cardoso, ao tempo, estudando naquela cidade, ou as ouviu directamente ou lhe ouviu os comentários. O que é certo é que o acontecimento teve retumbância que não passou despercebida ao Autor da *História de Portugal Restaurado* (Parte I, ed. 1679, p. 40). Muitos anos depois, em 1697, o grande Padre António Vieira, no sermão sobre o nascimento da Infanta D. Teresa, filha de D. Pedro II, ainda se faz eco do caso por estes termos que nos deslindam o enigma: «Quando el-rei D. Filipe II, naquela catástrofe universal da nossa monarquia, veio a Portugal tomar posse dela, e uni-la à sua, ouvindo sermão na igreja da Companhia de Jesus em Évora em um dia de S. Filipe e Santo Iago, o pregador tomou o tema do Evangelho, e sem que a presença da majestade lhe impedisse a confiança, como se falasse com o rei por seu próprio nome, disse: *Philippe qui videt me, videt et patrem meum*. Filipe, quem me vê a mim, vê a meu Pai. As palavras eram de Cristo, mas a alusão feria o direito da representação que estava vivo, mas violentado na sereníssima pessoa da Senhora D. Catarina (nome sempre fatal e propício a nosso remédio) duquesa então de Bragança.» (Sermões, ed. Lello & Irmão, vol. XV, 1959, p. 166).

Ora, passados 53 anos, em 1636, e ainda submetidos ao poder político de Castela, Frei Manuel Cardoso retomou o célebre texto de duplo sentido e, carregando nas tintas com o acrescentamento do imperativo — *mostra-nos o Pai* —, pretendeu insinuar, com o

aproveitamento da música, o direito da cepa varonil que, vindo do infante D. Duarte, filho de D. Manuel, entroncava no Duque de Bragança, D. João, cuja amizade com Frei Manuel Cardoso era de todos notória. E, para que se não pense tratar-se de interpretação arbitrária, confirma-se o sobredito com o testemunho de Frei Luís de Sá, catedrático de Coimbra, em sermão pregado no mosteiro de Santa Cruz no dia 16 de Dezembro de 1640. Eis a referência: «Pôde finalmente mais o poder e incredulidade de Filipe do que a justiça e razão até que hoje o invictíssimo Rei Dom João o quarto em nome de sua avó deserdada, e de seu Pai o Príncipe Teodósio está dizendo a Filipe quarto de Castela, neto de Filipe segundo, a mais sentida queixa que Cristo deu a Filipe e que foi não poder com ele o tempo a reduzi-lo a que cresse esta verdade de sua representação, que parece no nome de Filipe, herdaram estes três Filipes de Castela negarem esta verdade: *Tanto tempore vobiscum sum et non cognovistis me, Philippe qui videt me, videt et patrem meum*. Filipe, não bastaram sessenta anos para conhecerdes como eu, meu pai e avô (formo estas três pessoas da trindade da coroa deste reino deserdadas) estamos representando todas juntas e cada uma por si pela identidade da natureza, a semelhança e imagem do Infante Dom Duarte, filho de El-Rei Dom Manuel por quem se nos deve o cetro e a coroa deste reino.» (Res. n.º 439 da B. P. É.)

De tudo isto se deve concluir afoitamente que Frei Manuel Cardoso, sem trair o compromisso assumido de trabalhar o tema que lhe foi imposto na Corte de Madrid, se arriscou, confiando na falta de memória dos homens, a proclamar no final da *Missa Filipina* a sua fé

patriótica no natural herdeiro do Reino, o Duque de Bragança, D. João.

E, reentrando nos domínios da Arte, cuja competência deu ao nosso carmelita uma vitória absoluta elaborando um trabalho que sem dúvida alguma emparceira com as mais célebres produções musicais do mesmo género, encerramos a história do *Liber Tertius*.

#### 4. *A última obra publicada*

Finalmente, em 1648, a dois anos da morte, e contando já 82, Frei Manuel Cardoso publicou o seu último livro. Foi impresso por João Rodrigues na Oficina de Lourenço de Anvers, o já conhecido Craesbeck. Em tudo igual aos outros, apenas faz excepção por ter o frontispício escrito em vernáculo. Eis o título:

LIVRO / DE VÁRIOS MOTETES. /  
OFFICIO DA SEMANA SANTA. / E  
OUTRAS COUSAS. / DIRIGIDO A REAL  
MAJESTADE DELREY / NOSSO SENHOR  
DOM JOAM O IV. DE PORTUGAL (ostenta o  
escudo português tal como saiu no volume  
anterior.) COMPOSTO PELLO PADRE M. FR.  
MANOEL / CARDOSO, Religioso da Ordem  
de Nossa Senhora do Carmo, natural / da villa da  
Fronteira... //

Pelas datas das licenças exigidas para que qualquer livro pudesse correr, ficamos a saber que Frei Manuel

Cardoso o tinha pronto em Janeiro de 1645. Por isso, em 14 de Julho de 1648, a última licença limitava-se a palavras de teor: «Pode correr o livro de que estes despachos fazê menção».

Mas há um parecer com a data de 17 de Fevereiro de 1645 e assinado por Frei Nuno Viegas, Mestre Regente, que vale a pena transcrever. Diz ele: «Por mando do nosso Muito R. P. Provincial vi este livro de Musica, que compos o P. M. Fr. Manoel Cardoso, que trata de Motetes das Domingas do Advento, Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima e da quarta feira de Cinza; e assi mais de todas as Domingas da Quadragesima, e Semana maior, e de tudo o que pertence a ela; e de outros Motetes pertencentes ao tempo, com a Missa destas Domingas, e seu Asperges, e outras cousas; com um prologo; no que não achei que notar, que admirar si; porque neste livro como singular empenho do Autor se supera a si mesmo, mostrando tal harmonia nesta Musica, acomodando a Solfa com a letra, que mais parece obra do ceo, (em que o Autor contemplando vive), que da Arte que com tantas vantagens professa, como é notório aos professores dela; nela não tem S. Atanásio que reprovar por profana; S. Ambrosio muito que louvar si, por divina de tal modo suspende os sentidos com sua melodia, que enleva a alma a contemplar as futuras suavidades da bemaventurança com tanta superioridade, a Cleonte, Arion, e a Orfeu que acredita de verdadeiros os sucessos, que muitos por raros tiveram por fabulosos; e assi vista a utilidade do livro, a materia dele tão excelente, o zelo do Autor tão grande, e não haver nele cousa que encontre à Fé, ou bons costumes, o julgo por digno de se imprimir.»

Esta prosa a que se actualizou a ortografia, apesar de enfática à maneira do tempo, envolve por parte do seu autor a matéria musical a julgar, bem como a figura do compositor, já octogenário, na perspectiva de religioso perfeitamente integrado no espírito da sua vocação de carmelita. Pela primeira vez, a Dedicatória foi escrita em vernáculo e endereçada, como não podia deixar de ser, *ao grande monarcha/do imperio lusitano/Dom Ioam o IV. Nosso Senhor.*

Frei Manuel Cardoso tem o cuidado de explicar as razões que o levaram a oferecer mais este seu livro a D. João IV e nelas clarifica o que há de devoção pessoal, de júbilo patriótico e de obrigação carmelitana. Quanto à primeira razão diz: «Vi tam bem logrados os fructos de meus trabalhos que tomy animo pera emprender outros de nouo; & como a boa ventura dos passados consistio em V. Majestade os apadrinhar, não posso eu querer, nem quisera poder buscar pera os presentes outro patrocínio. Porem considero que pera este meu humilde seruiço ter algũa proporção com a Real grãndeza de V. Majestada, hũa de duas cousas era necessario, ou que elle fora menos, ou que eu valera mais: desejar o primeiro seria impiedade, o segundo V. Majestade o pôde fazer, com me conservar nas merces, honras, & fauores, que a my, & a minhas cousas sêpre fez. A que reconhecido, & agradecido offereço este liuro, cõposto de varios motetes, officio da Semana Santa, & outras cousas. Bem vejo que tudo fica muito àquem de minhas obrigações, mas consolo-me, & cobro alento com a consideração do grande fundamento com que se pode accomodar a V. Majestade, sem temor de lisonja, aquella breue, mas compendiosa sentença de S. Gregorio: *Deus non respicit quantum, sed ex quanto.*»

Posto o fundamento das motivações da oferta no plano das obrigações devidas ao duque de Bragança, agora rei de Portugal, Frei Manuel não esconde a nova situação e com ela se regozija por estes termos: «Cõ tudo, cõfesso que a este liuro, por ser filho da velhice quero mais; & muito mais pello ver tão venturoso, que sae a luz em tẽpo que V. Mag. cõ os resplendores de sua grandeza, luz de sua prudencia, rayos de seu valor, vay desterrando as espessas treuas, que por espaço de sessenta annos tãto tinham escurecido a gloria desta sua Monarchia Lusitana, renouando as gloriosas memorias dos seus reays progenitores, principalmente daquelle, nunca de todo celebrado, o grande Condestable de Portugal D. Frey Nuno Alvarez Pereyra, cuja fama se vay eternizando em V. Mag. & no Serenissimo Principe ã Deos guarde.»

No que concerne às obrigações dos carmelitas para com a Casa de Bragança, assim se exprime o nosso Compositor: «Por Carmelita tãto affeiçoadado, & obrigado, como todos os desta familia sãto, & sempre forãto ao nosso Conde, & Real Casa de Bragança, tomei esta licença, & quisera tomar outra pera me alargar nestas verdades, senãto temera deslustrallas, & offender à real modestia de V. Mag. mas contentome com dizer, qual outro Simeãto: *Nunc dimittis seruum tuum Domine, etc. quia viderunt oculi mei etc.*»

E, finalmente, a peroração, que nos dá a medida da humildade sincera duma alma de artista sem verrugas e sem complexos: «E se estes virem que V. Mag. por aliuio das grandes occupações & continuos desuelos cõ que trata da conseruação de nossas felicidades, & bẽ de todos, passa os seus algũa hora por este liuro, nãto terei ã desejar pera elle mayor credito, nẽ pera my mayor

fauor. Prospere Deos a vida & estados de V. Mag. pera gloria sua, defensão da S. Fé Catholica, honra, & consolação de todos seus leaes vassallos, decujos coraçõens a graciosa, & paternal benignidade de vossa Mag. o tẽ feito tão senhor, como os alegres viuas, & uniuersaes aplausos cada dia mostrão; pronosticos muy certos de que vossa Magest. ha de lograr outros mayores. *Reposita est haec spes mea in sinu meo.*» E Frei Manuel Cardoso assina a Dedicatória como «Humilde Capellão, & leal seruo de V. Mag.»

Repare-se que as frases latinas introduzidas na prosa vernácula são o indicativo de três sentimentos expressos pelo seu Autor. A primeira diz que Deus não repara no quanto se dá, mas sim no quanto em intenção. A segunda exprime a satisfação do português que vendo o seu País restituído às antigas liberdades que conhecera na sua mocidade, repete gostosamente as palavras do velho Simeão ao contemplar a Salvação de Israel materializada naquele Menino conduzido ao Templo de Jerusalém: Agora, Senhor, já podeis chamar o vosso servo... E, depois de expressar os desejos de venturas ao Reinado de D. João IV, augurando-lhe as glórias que fossem remédio para os portugueses, remata com a conhecida frase de Job: «Esta é a esperança que guardo dentro de mim».

Que este livro tenha merecido uma especial predilecção do seu Autor, não será de estranhar. Não acontece todos os dias que um ancião com 82 anos de idade ainda se permita ver sair duma tipografia uma obra da sua autoria. E só o pressentimento de que este seria o seu último trabalho dado à luz da publicidade, seria bastante para lhe querer mais. É unicamente neste sentido que podemos aceitar a referência do autor

quando lhe chama *filho da velhice*, visto ser inaceitável que o conteúdo tão variado e copioso seja fruto exclusivo da última fase da vida. Pelo contrário, tudo indica tratar-se de matéria musical acumulada ao longo da existência e que recordaria circunstâncias felizes ou penosas mas sempre aguardando a oportunidade de passar do manuscrito para a letra de imprensa. A verdade é que só Frei Manuel Cardoso conseguiu ver publicado um livro com aquilo que, por comodidade, chamaremos obras menores, o que não deixa de ser sintomático.

O conteúdo do livro é o seguinte: Uma antífona, duas missas (uma para os Domingos do tempo do Advento e Quaresma e outra para os ofícios de defuntos), 22 motetes, 3 hinos, 8 responsórios, 4 lamentações de Jeremias, 5 lições das Matinas da Semana Santa e o salmo *Miserere*, somando tudo 46 composições em 82 folhas de *in folio*, que mede 53 x 38 cms.

1. A antífona que abre o livro tem por título *Asperges me*. Está escrita a 4 vozes sobre a melodia litúrgica respectiva e alterna com o Coro. Tanto o *Liber primus* como o *Liber secundus* são introduzidos com a mesma antífona mas todas com música diferente e todas alternando com o coro.

2. Outro interesse têm as duas missas. Com efeito, Frei Manuel Cardoso incluiu neste livro uma missa própria para o tempo do Advento e da Quaresma, caracterizados sob o aspecto litúrgico por não terem *Gloria*. Para a circunstância compôs a missa apropriada com o *Kyrie*, o *Credo* e o *Agnus Dei* alternando com o Coro, sistema então pouco vulgar mas que teve no

presente século grande aceitação por parte do muitos compositores.

Frei Manuel Cardoso serviu-se da missa que no *Liber Usualis* tem o nome de *Orbis factor* e sobre a respectiva melodia lançou o contraponto que deveria alternar com o canto gregoriano. Para respeitar o sistema ternário do *Kyrie, Christe, Kyrie*, escreveu a música para dois *Kyrie*, um *Christe* e outra vez dois *Kyrie* de que resultam 5 frases a 4 vozes alternando com a melodia litúrgica para perfazer as 9. O mesmo sistema foi usado no *Credo* com a diferença de ser escrito em andamento mais rápido, tendo a *Semibreve* por compasso e correspondendo ao que os teóricos chamavam o *compassinho*. A melodia que serve de apoio temático é a do *Credo* que anda nos livros de canto gregoriano em primeiro lugar. A composição tem 10 frases, postas em música alternando com o Coro. Frei Manuel Cardoso, pretendendo valorizar musicalmente o *Et incarnatus*, que em casos de alternância normal pertence ao Coro litúrgico, resolveu o problema fazendo duas frases da primeira o que, na ordem prática, não tinha a menor importância. De idêntica forma é tratado o *Agnus Dei* na fidelidade à linha temática da missa *Orbis factor*.

A outra missa contém as seguintes partes: *Introito, Kyrie, Graduale, Offertorium, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei, Communio* e o responsório *Ne recorderis*. A composição musical dos textos das missas de defuntos servia para compensar a falta do *Gloria* e do *Credo*, garantindo-se assim a solenidade e gravidade nas cerimónias fúnebres. Todas as partes da missa são construídas sobre as respectivas melodias do canto litúrgico que, ou introduzem a música a vozes, ou aparecem a alternar. O sistema normal para a elaboração destes textos consiste

na prática do *cantos firmus* que, no caso presente, corre, por via de regra, na voz do *Superius*.

3. Considerando os motetes, logo verificamos tratar-se do grupo mais numeroso e artisticamente mais importante. São ao todo 22, sendo um a 6 vozes, 10 escritos a 4 e 11 a 5. Tenha-se presente que o motete, em tempos de Frei Manuel Cardoso, já tinha ultrapassado as fases da *Ars antiqua* e da *Ars nova*, completamente desligado de quaisquer obrigações especiais para com o *Tenor* ou o *Contratenor*, reduzido à unidade textual latina e mantendo curtas proporções. O motete elaborado pelo carmelita português está vinculado a uma antífona do Ofício, da qual aproveita ou não a música consoante a sua vontade. O motete tinha a favor do compositor a importante circunstância de ser livremente escolhido. Com efeito, entre milhares de antífonas, o músico escolhe as que, pelo significado religioso do texto ou pela beleza da melodia, lhe puderam dizer alguma coisa. Esta liberdade favorecia a elaboração artística, proporcionando que muitos textos tenham sido tratados musicalmente por raros compositores e, em muitos casos, por um único. Basta ver o longo rol dos motetes de Palestrina para nos certificarmos da singularidade dos 22 compostos por Frei Manuel Cardoso.

A técnica da composição do motete obedecia às regras da polifonia contrapontística, conduzida pelo sistema imitativo ou de polifonia horizontal. O tema era simples ou duplo, resultando este último da inversão dos intervalos do tema simples, tanto para os motetes a 4 como a 5 ou 6 vozes.

Motetes a 4 vozes:

1. *Amen dico vobis* — 47 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
2. *Cum audisset Joannes* — 55 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
3. *Ipsa est* — 44 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
4. *Omnis vallis* — 46 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
5. *Quia Angelis suis* — 40 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
6. *Domine bonum est* — 38 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
7. *Erat Jesus eiciens* — 57 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
8. *Ecce mulier Chananea* — 51 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
9. *Domine, tu mihi lavas pedes* — 50 compassos — esquema vocal Sup. Alt. T. B.
10. *Domine ne recorderis* — 75 compassos (compassinho) — esquema vocal Sup. Alt. T. B.

Motetes a 5 vozes:

1. *Quid hic statis* — 62 esquema vocal: Sup. Al. I, Alt. II, T. B.
2. *Quod autem cecidit* — 51 esquema vocal: Sup. I, Sup. II, A. T. B.
3. *Quid vis?* — 58 esquema vocal: Sup. A. I, A. II, T. B.
4. *Cum jejunatis* — 35 esquema vocal: Sup. I, Sup. II, A. T. B.

5. *Aquam quam Ego dabo* — 43 esquema vocal: Sup. I, Sup. II, A. T. B.
6. *Nemo te condemnavit* — 48 esquema vocal: Sup. I, Sup. II, A. T. B.
7. *Accepit ergo Jesus panes* — 56 esquema vocal: Sup. I, Sup. II, A. T. B.
8. *Tulerunt lapides* — 70 esquema vocal: Sup., A. T. I, T. II, B.
9. *Turbae quae praecedebant* — 53 esquema vocal: Sup. I, Sup. II, A. T. B.
10. *Nos autem gloriari* — 47 esquema vocal: Sup. A. I, A. II, T. B.
11. *Mulier quae erat* — 54 esquema vocal: Sup. A. I, A. II, T. B.

Motete a 6 vozes:

*Tua est potentia* — 70 compassos esquema vocal: A. A. T. T. B. B.

Na impossibilidade de abordar, mesmo pela rama, cada um destes 22 motetes, limitemo-nos a uma chamada de atenção para dois apenas, que podem servir de paradigmas. Seja o primeiro motete *Domine, tu mihi lavas pedes*. O texto é distribuído pelos seguintes incisos: *Domine, tu mihi lavas pedes / respondit Jesus et dixit ei / si non laveris tibi pedes / non habebis partem mecum*. A forma dialogante do texto incita o compositor a uma tentativa de dramatização que corresponda tanto quanto possível à letra. O tema é apresentado pelo Tenor, a que responde o Altus por imitação. No compasso 4 o mesmo tema passa para o *Superius* que atrela a si a voz do Baixo como se fosse um eco profundo. Acabado o

inciso no compasso 14, as vozes juntam-se em homofonia para cantarem o segundo, cujo termo é o compasso 18. E na sequência do texto surge uma novidade neste tipo de música religiosa, que consiste em entregar uma única voz, o *Altus*, a resposta de Cristo: *si non laverò tibi pedes*. A mesma frase é retomada pelas outras três vozes até que se inicia o último inciso com as quatro vozes em estilo imitativo. O motete termina com um versículo para três vozes agudas no mesmo sistema, mas que seria cantado por *singelo*, ou seja, por cantores solistas.

O outro motete, *Tua est potentia*, surge no livro logo após a antífona, desgarrado de qualquer conotação litúrgica, o que nos pode levar a supor, dado o significado do texto, que tenha sido provocado pelos acontecimentos que então eram vividos pela Comunidade Nacional em guerra aberta com Castela. Frei Manuel Cardoso serviu-se da antífona com o mesmo nome que se cantava a introduzir o *Magnificat* no Ofício de Sábado antes do quinto Domingo de Outubro. Aceitou a distribuição natural do texto por cinco incisos desta maneira: *Tua est potentia / tuum regnum Domine / tu es super omnes gentes / da pacem Domine / in diebus nostris*. Imitou vagamente a melodia litúrgica sobre o primeiro tom e escolheu o sistema vocal para dois contraltos, dois tenores e dois baixos, esquema pouco vulgar, indicativo de poder ser cantado por vozes graves exclusivamente. Para proporcionar maior variedade à composição, cada um dos incisos canta simultaneamente dois temas, o da antífona litúrgica e outro conseguido com a inversão dos intervalos do primeiro. Este tema duplo é distribuído musicalmente de modo a que três cantam um e as outras três o outro.

No primeiro inciso a frase temática proposta pelo Tenor I é repetida pelo Baixo II à oitava e pelo Tenor II, enquanto o segundo tema é iniciado pelo Altus I, entregue ao Baixo I e ao Altus II. Apesar disto, a composição assenta numa estrutura que, ligando as respectivas partes, lhe dá uma unidade absoluta criando um espaço sonoro politonal, um dos segredos dos polifonistas da época ainda não submetidos às leis do *Tempero do Cravo*.

4. Do conteúdo do livro destacamos três composições que designámos por hinos. São eles o *Gloria, laus*, o *Tantum ergo* e o *Panis angelicus*, todos a 4 vozes. Quanto ao primeiro, Frei Manuel Cardoso, talvez por razões de ordem prática na liturgia conventual, não lhe respeitou a forma literária original, aliás muito antiga, pois é da autoria de Teodulfo, bispo de Orleães que viveu de 760 a 821. Trata-se de um hino com refrão e cinco estrofes. Ora, o que Frei Manuel Cardoso fez foi escrever a música só para o refrão. Para substituir as estrofes, juntou o texto do responsório *ingrediente*, sem o versículo, que se cantava em Domingo de Ramos entrando na igreja após a procissão. Composto no mesmo estilo do contraponto horizontal, por razões de lógica do texto, os últimos 10 compassos foram escritos em homofonia.

Também o *Tantum ergo* é apenas a quinta estrofe do hino *Pange lingua* servindo de *cantus firmus* no *Superius I* uma melodia tradicional atribuída ao *corpus* do chamado *cantus mozarabicus*. O mesmo acontece com o *Panis angelicus* o qual, como o anterior, foi escrito para dois sopranos, contralto e tenor. Trata-se da sexta estrofe do hino *Sacris solemniis* da autoria de S. Tomás de Aquino.

O critério do compositor foi o mesmo, aproveitando-se da melodia tradicional como *cantus firmus* no *Superius I* e lançando o contraponto nas restantes vozes. Só que, ao contrário do que era corrente então, Frei Manuel Cardoso, na intenção de dar à melodia maior gravidade, converteu o ritmo ternário em binário.

5. Dos 27 responsórios que se cantavam nas Matinas dos três últimos dias da Semana Santa, Frei Manuel Cardoso incluiu 7 no presente livro, sendo de supor que tivesse escrito toda a colecção. São os seguintes:

*In monte Oliveti — Tristis est e Ecce vidimus*, das Matinas de Quinta feira santa.

*Omnes amici mei — Velum Templi e Vinea mea*, de Sexta feira; das Matinas de Sabado apenas o primeiro, *Sicut ovis*.

O texto de três destes responsórios, ou seja, do *In monte Oliveti*, *Tristis est* e *Velum Templi* não coincide com o romano. Eram variantes próprias do *Breviário Carmelitano*. O compositor adoptou para estes responsórios um estilo sóbrio de polifonia vertical, quando não lhe faltavam exemplos de colecções de responsórios tratados doutra forma mais ornamentada, sinal de que apenas se deixou guiar pela sua sensibilidade. A forma do responsório é imposta pelo plano do texto litúrgico, limitando, como é óbvio, a liberdade de movimentos do compositor. Essa forma consiste no responsório propriamente dito, ou *corpo* do dito, na *presa* e no versículo, entendendo-se por *presa* o mesmo que dizer *ao sinal*. Era prática generalizada que o corpo do responsório fosse composto com uma

polifonia muito sóbria reservando-se o versículo para um maior apuro estilístico. Inclusivamente, e para variar os volumes sonoros, a parte versicular era muitas vezes escrita só para três vozes para contrastar com o coro em pleno.

Frei Manuel Cardoso saiu do sistema corrente entregando o versículo a um cantor com a forma de ritmo livre do canto gregoriano. Foi um critério que não teve sequência nas colecções conhecidas de responsórios de músicos portugueses anteriores e posteriores. De qualquer maneira, estes sete responsórios representam uma tentativa de música harmónica que terá de ser apreciada através da estrutura do texto e nunca em função das barras divisórias dos compassos.

Há ainda neste livro de Frei Manuel Cardoso um outro responsório, *Ne recorderis*, que faz parte das Matinas do Ofício dos Mortos. O tratamento musical deste responsório é completamente diferente do tratamento dado aos sete que acabámos de referir. Neste caso, o corpo do responsório perde a unidade harmónica e o texto é distribuído entre o coro a quatro vozes e a melodia litúrgica. E, ao contrário do sistema adoptado nos outros responsórios, Frei Manuel Cardoso escreveu a música para os dois versículos que fazem parte do *Ne recorderis* reservando apenas as últimas palavras de cada um deles para a melodia litúrgica. Assim, no primeiro versículo, o coro canta a 4 vozes as palavras *Dirige, Domine Deus meus* continuando o coro litúrgico com a voz do tenor *in conspectu tuo viam meam*. O mesmo acontece no segundo.

6. No canto das Matinas dos três últimos dias da Semana Santa ocupavam um lugar de privilégio as chamadas «Lamentações do Profeta Jeremias». Eram três em cada dia e faziam parte do primeiro nocturno. Tinham música própria como canto litúrgico, mas muitos compositores apoderaram-se dos textos para os cobrir de música. Frei Manuel Cardoso compôs as quatro que constam deste livro. São as seguintes:

1. 2.<sup>a</sup> Lamentação de Quinta-feira Santa. Para 6 vozes com o esquema: Superius I, Superius II, Altus I, Altus II, Tenor e Baixo. O texto é tirado da Elegia I, estrofes 6 e 7, tendo cada estrofe 6 versos.
2. 3.<sup>a</sup> Lamentação de Quinta-feira Santa, a 4 vozes: Superius I, Superius II, Altus e tenor. O texto pertence à mesma Elegia e as estrofes são a 10.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup> e 12.<sup>a</sup>.
3. 3.<sup>a</sup> Lamentação de Sexta-feira Santa. Para 4 vozes: Superius, Altus, Tenor e Baixo. Texto da Elegia III, estrofe 1 a 9 inclusive. Estas estrofes são de dois versos apenas.
4. 2.<sup>a</sup> Lamentação de Sábado Santo. Para 4 vozes: Superius I, Superius II, Altus e Tenor. O texto é da Elegia IV, estrofe uma a 6 inclusive. As estrofes desta Elegia têm 4 versos.

Em nenhum dos casos o Compositor encheu de música os textos propostos pela Liturgia, naturalmente pela simples razão de economia de tempo. Como elemento característico desta forma artística cantada aparece sempre, como remate, a peroração profética: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*. Outro elemento que individualiza as Lamentações é o

canto das letras hebraicas que introduzem as estrofes, como por exemplo, *Vau, Zain, Jod*, etc.

As quatro Lamentações de Frei Manuel Cardoso são peças relativamente longas como se pode ver pelo número de compassos de cada uma, respectivamente, 97, 106, 155 e 170, tendo em conta que as duas primeiras são compassos largos com base na Breve, enquanto as outras duas são em *compassinho*, portanto, com a Semibreve num compasso.

Para suporte da inspiração dos compositores havia nos livros de canto litúrgico do tempo indicações precisas sobre a maneira de cantar as Lamentações. Apesar das variantes, contava-se com um tipo de melodias-base que guiavam os cantores. O Padre Manuel Nunes da Silva, na *Arte Minima* cuja primeira edição é de 1685, reservou a *Regra VII* para a exposição desta matéria com todos os pormenores que a prática do canto exigia.

7. Muito diferenciadas quanto à forma eram as *Lições* que se cantavam nos segundo e terceiro nocturnos de Matinas. E se havia melodias típicas para o canto das *Lamentações*, era de regra as *Lições*, mesmo as do Ofício da Semana Santa, seriam cantadas nos tons da Epístola, por serem consideradas prosa. Verdade seja que as *Lamentações*, tal como as tratou Frei Manuel Cardoso, não abundam na literatura dos polifonistas, sendo muito mais raras as *Lições* postas em música. Ora, na sequência da matéria deste livro de Frei Manuel Cardoso, encontramos nada menos do que cinco *Lições*, duas da Semana santa e três das Matinas do Ofício dos Defuntos. São elas:

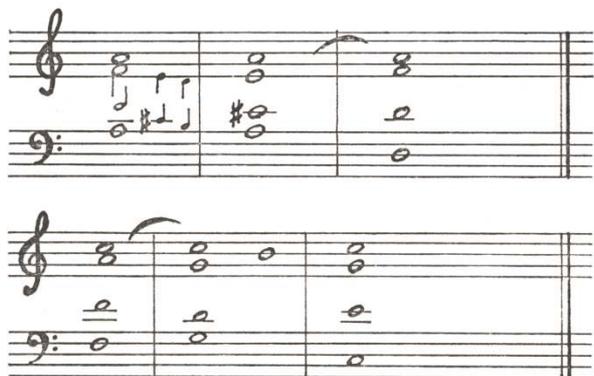
1. A Lição IV de Quinta-Feira Santa para Superius, Altus, Tenor e Baixo; 124 compassos.
2. Lição IV de Sexta-Feira Santa para dois sopranos, contralto e tenor; 79 compassos.
3. Lição 1.<sup>a</sup> das Matinas de Defuntos, com igual esquema vocal da anterior; 130 compassos de *compassinho*.
4. Lição IV do mesmo Ofício. Mesmo esquema e mesmo compasso (125).
5. Lição VII do mesmo Ofício. Igual esquema, igual compasso (155).

Com efeito, as *Lições*, sob o aspecto de canto na Liturgia, obedeciam apenas a um critério de leitura sobre uma corda vocal com linhas melódicas para o Ponto, para o *Ponto interrogante* e Ponto final. Não era e nunca foi uma forma como a Missa, os Hinos, os Salmos etc. Portanto, o compositor tinha à sua frente um trecho de prosa que separava musicalmente em função dos acentos gramaticais fazendo coincidir as várias cadências com a importância lógica da acentuação. As prosas das duas primeiras *Lições* são extraídas do Tratado de Santo Agostinho sobre os Salmos. No primeiro caso, do comentário ao 1.<sup>o</sup> versículo do salmo LIV; no segundo, do comentário ao versículo 2.<sup>o</sup> do salmo LXIII. Quanto às outras três, os textos pertencem ao livro de Job, respectivamente Cap. VII (2.<sup>o</sup> hemistíquio do vers. 16 a 22), Cap. XIII (vers. 23 a 29) e Cap. XVII (vers. 1 a 3 e 11 a 16). E, apesar do Livro de Job estar quase todo em forma muito semelhante à dos salmos, o que é certo é que na prática litúrgica musical nunca foram tratados como tais, mas, sim, como prosa. Por isso, Frei Manuel Cardoso procedeu nos dois casos da mesma maneira,

adoptando nas três últimas um ritmo mais leve, o *compassinho*.

8. Ignoramos quantos salmos terá composto Frei Manuel Cardoso, além dos cinco que constam do rol das músicas que estavam na Livraria de D. João IV e que eram os seguintes. *Dixit Dominus*, do 1.º tom, *Laudate pueri*, do 2.º tom, *Lauda Hierusalem*, do 4.º, *Beatus vir*, do 3.º e *Confitebor*, também do 3.º tom, todos para 8 vozes. O único chegado até nós foi o salmo *Miserere* incluído neste livro de *Vários Motetes*.

A primeira curiosidade no tratamento musical deste salmo consiste na distribuição dos 20 versículos entre a *Capella* dos Músicos e o Coro litúrgico. Pertencem aos primeiros os versículos 1, 2, 4, 5, 8, 11, 14, 17 e 20, exactamente os nove postos em música a 4 vozes por *compassinho*. Trata-se de composição em contraponto de nota por nota, em puro estilo harmónico ou vertical. Carece de entoação, entrando a cantar na corda dominante. Tem as duas cadências características dos salmos, a mediante e a final. Os nove versículos são duma grande sobriedade de meios técnicos e as duas cadências, sob o aspecto harmónico, repetem-se invariavelmente em todos, resultando, em termos modernos, que a cadência mediante é Ré menor, enquanto a cadência final é um Dó Maior, como se pode ver no exemplo:



E, como fórmula do canto alternado com o contraponto, visto que o livro não a reproduz, poderá servir a do versículo 3.º aplicada aos restantes:



9. Finalmente, entre as *outras coisas* anunciadas no título do livro, foi incluída uma missa *Pro defunctis* a 4

vozes e da qual já vimos três *Lições*. Consta do *Introito*, *Kyrie*, *Graduale*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, *Communio*, *Domine ne recorderis* e *Ne recorderis*, estes dois últimos já mencionados no lugar dos motetes e responsórios.

Esta é a segunda missa com este nome e destino da autoria da Frei Manuel Cardoso. A outra saiu no *Liber Primus Missarum* e foi escrita para 6 vozes. É curioso notar que raros compositores da época deixavam de escrever uma missa para os defuntos; mas também verificamos que muito raramente ultrapassavam as duas. No longo rol dos títulos das missas de Palestrina, apenas uma aparece como tal. Duarte Lobo é autor de duas, uma a 8 vozes no livro de 1621 e outra a 6 no de 1639. Cristóbal de Morales publicou uma no *Missarum Liber secundus*, de 1544 e deixou outra inédita. Tomás Luis de Victoria incluiu uma, a 4 vozes, no livro de 1583, reimpressa na edição de 1602. É ainda autor de uma segunda, motivada pela morte da Imperatriz Maria em 1603 e dada à luz da publicidade dois anos mais tarde com o título *Officium defunctorum in obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis Mariae (nunc primum in lucem editum)*.

A matéria literária das missas de defuntos, bem como as respectivas melodias litúrgicas, eram inalteráveis, apesar das variantes permitidas. E, por carecerem de *Gloria* e *Credo*, os polifonistas tomavam os textos das antífonas do *Introito*, do *Offertorium* e do *Communio* cobrindo-as de música e juntando-lhes o *Graduale* e por vezes a *Sequentia*. Por via de regra, serviam-se do canto gregoriano, que alternava com o Coro dos Cantores, distribuindo pelas vozes o *cantus firmus* sobre o qual lançavam o contraponto mais ou menos ornamentado. Era este um tipo de música cujo

carácter lhe advinha das próprias melodias uniformizadas e universais que andavam nos livros de canto da Igreja. Frei Manuel Cardoso não fugiu à regra, só introduzindo as vozes no *Introito* após o Coro litúrgico ter feito a entoação da antífona, o mesmo acontecendo com o salmo *Te decet hymnus*.

O *Kyrie-Christe-Kyrie* é elaborado sobre o *cantus firmus* gregoriano em notas longas de *Breves* alteradas nos valores ou nos intervalos consoante a conveniência do contraponto. O mesmo sistema foi posto em prática no *Graduale*, mas no versículo respectivo saiu deste caminho; e, mudando o compasso e o esquema vocal, compôs um belo trecho de música em estilo imitativo de alta qualidade continuado na antífona do *Offertorium* e do *Communio*.

## VI /CONCLUSÃO

Com este apontamento chegámos ao fim da tarefa que nos propusemos: tornar acessível ao grande público a biografia possível de Frei Manuel Cardoso e fornecer aos entendidos da Arte uma espécie de roteiro que os ajude a descobrir as belezas de ordem técnica e estética que esmaltam toda a obra do compositor do Carmo lisboeta. E se, quanto à biografia pouco mais haverá que dizer quanto à análise ficamos muito àquem do que seria lícito desejar, ainda que reconhecendo a intenção da *Biblioteca Breve* de não ultrapassar os limites da brevidade.

## BIBLIOGRAFIA E OBRA IMPRESSA

- Fr. Manuel de Sá, *Memórias históricas dos Illustrissimos Arcebispos, Bispos e Escriptores Portuguezes da Ordem de Nossa Senhora do Carmo reduzidas a ordem alfabética*, Lisboa, 1724, págs. 362 e 363.
- Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, ed. de Coimbra, 1966, III Tomo, págs. 213 e 214.
- Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, Lisboa, 1900, I volume, págs. 203 e seguintes.
- Maria Antonieta de Lima Cruz, *Manuel Cardoso*, na coleção «Os grandes Músicos» n.º 18, Edições Europa, Lisboa, s/d.
- Mario de Sampayo Ribeiro, *Frei Manuel Cardoso*, Contribuição para o estudo da sua vida e da sua obra, Lisboa, 1961.
- Eurico Gama, *O Assento do Baptismo de Frei Manuel Cardoso*, Lisboa, 1961.
- J. Cardoso Gonçalves, *Fr. Manuel Cardoso*, em «Brados do Alentejo», n.ºs 367-369, 372, 374-377, 379, Estremoz, 1938.
- Frei Manuel Cardoso, *Liber Primus Missarum*, transcrição e estudo de José Augusto Alegria, coleção *Portugaliae Musica* da Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1962, 2 volumes, V-VI.
- Frei Manuel Cardoso, *Livro de Vários Motetes*, transc. e estudo de J. A. Alegria, P. M. Lisboa, 1968, n.º XIII.
- Frei Manuel Cardoso, *Liber Secundus Missarum*, transc. e estudo de J. A. Alegria, P. M., Lisboa, 1970, n.º XX.
- Frei Manuel Cardoso, *Liber Tertius Missarum*, transc. e estudo de J. A. Alegria, P. M., Lisboa, 1973, n.º XXII.
- Frei Manuel Cardoso, *Cantica Beatae Mariae Virginis-Magnificat*, transc. e estudo de J. A. Alegria, P. M. Lisboa, 1974, n.º XXVI.

- Frei Manuel Cardoso, 12 trechos selectos transcritos em notação moderna e revistos pelo P. J. A. Alegria — Cadernos de Repertório Coral, *Polyphonia*, série azul, n.º 2, Lisboa, 1955.
- Frei Manuel Cardoso, *MISSA*/«*Ab initio et ante saecula creata sum*»/quinque vocibus inaequalibus concinenda/Transcripta cura et opere/Fr. Joseph Dominici a Sta. Teresia, O. C. D./ 2.ª Ed. Ediciones «El Carmen»/Vitoria, 1955. A partitura, que tem 61 páginas remata com o motete «Domine, bonum est hic esse» do mesmo autor.
- Frei Manuel Cardoso, *Ecce mulier chananaea*, motete por *polyphonia* em «Chefs-d'oeuvre de la musique portugaise», Lisboa, Museu do Carmo.
- Frei Manuel Cardoso, *Domine, tu mihi lavas pedes?* Motete publicado por Samuel Rubio em *Antologia/Polifónica/Sacra*/, Tomo I, Editorial Cocusa, Madrid, 1954, p. 154 e segs.
- Frei Manuel Cardoso, *Angelis suis mandavit de te*, por Carolus Proske, in: *Musica Divina, annus primus*, tomo II, Ratisbona, 1855, p. 98-100.
- Frei Manuel Cardoso, *Cum audisset Joannes*, publicado na mesma revista e no mesmo ano, tomo II, p. 12-15.
- Frei Manuel Cardoso, *Angelis suis, Tantum ergo* e *Panis Angelicus*, em *A polifonia classica/portuguesa*/, por Júlio Eduardo dos Santos, Lisboa, 1937, p. 75-79.