

A MISSA FILIPINA DE FR. MANUEL CARDOSO (1566-1650)

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO

Ao tempo de Fr. Manuel Cardoso e da dinastia filipina em Portugal, tinham passado longas décadas sobre o encerramento, em 1563 do Concílio de Trento. Esperava-se que os compositores de música sacra primassem no cumprimento fiel das suas orientações, o que não aconteceu ao próprio símbolo da contra-reforma musical, Giovanni Pierluigi da Palestrina, nem ainda a muitos dos polifonistas ibéricos, entre os quais o Carmelita Fr. Manuel Cardoso.

O Concílio não legislou propriamente sobre música, lançando apenas as bases para uma nova estética da música litúrgica. O impacto conciliar começou por ser apenas um movimento de opinião e controvérsia sobre o interesse e o valor da polifonia nos ritos litúrgicos. No entanto, na XX Sessão conciliar, de 17 de Setembro de 1562, decretou-se: "... todas estas formas de salmodia em música não se devem compor para deleite vão dos ouvidos, mas de tal modo que as palavras sejam percebidas por todos (ut verba ab omnibus percipi possint)... Proiba-se nas igrejas toda a música vocal ou instrumental que inclua algo de lascivo ou impuro (Ab ecclesiis vero musicas eas (vetantur) ubi sive organo sive cantu lascivun aut impurum aliquid miscetur)..."¹. Para além da proibição de temas profanos, a reforma tridentina pautava-se, pois, pela correcta e total inteligibilidade do texto litúrgico. A norma, todavia, não foi rigorosa, uma vez que, mesmo depois do Concílio, o próprio Palestrina compôs duas missas sobre a canção *L'Homme armé* (1570 e 1582) e ainda várias missas com C.F. rígido, acompanhado do texto original, como é o caso das missas *Ave Maria*, *Ecce Sacerdos*, *Veni Creator*, etc. Embora os tenores sejam litúrgicos, a manutenção do texto original torna difícil a percepção do texto da missa, cometendo o erro das missas laudatórias com C.F. cavato. Estas já faziam tradição, pelo menos desde o tempo de Josquin des Prés. Este compositor, em homenagem ao seu patrono Hércules I de Este, escreveu uma Missa sobre o tema cavato do título *Hercules Dux Ferrariae*, i. e. RÉ DÓ RÉ DÓ RÉ FÁ MI RÉ. Da mesma forma se explicam as missas de Joannes Lupus sobre o título CAROLUS IMPERATOR ROMANORUM QUINTUS, de Jachet de Berchem sobre FERDINANDUS DUX CALABRIAE, etc. Restringindo-nos ao domínio peninsular, Bartolomeo Escobedo compôs uma missa sobre PHILIPPUS REX e Philippe Rogier, o mestre da

capela flamenga de Madrid, a sua célebre missa PHILIPPUS SECUNDUS REX HISPANIAE. Estas obras eram certamente conhecidas em Portugal. A última é citada no livro de D. João IV, *Defensa de la musica moderna contra la errada opinión de Cirillo Franco*, e aparece no Índice da Biblioteca de Música do Restaurador com a seguinte explicação: “sobre hum canto cham que diz Philippus Secundus applicadas as syllabas aos signos”.³ Assim se explicava a linha temática da célebre missa do compositor flamengo. “O tema, enunciado pelo T no Kyrie I é expresso ao longo de toda a obra (salvo no Benedictus) tanto em augmentação como em diminuição, em movimento contrário ou retrógrado, enquanto as outras vozes enunciam o texto litúrgico”.⁴

Fr. Manuel Cardoso conhecia e dominava a técnica de composição sobre um C.F. *rigidus*. Entre outras da sua autoria, chegou até nós a missa *Miserere mihi Domine*, na qual a antífona de Completas de Domingo é repetida integralmente e sem interrupção (com o seu texto), ao longo de toda a missa, o que acontece 19 vezes. Trata-se de um tenor litúrgico, o que não é o caso da Missa Filipina. Tal como aquelas, esta é uma clara transgressão à letra e ao espírito do Concílio de Trento, só aceitável como mera obra de arte ou como demonstração de mestria.

Antes de mais, importa conhecermos o motivo que levou o frade Carmelita a compor uma missa dedicada a Filipe IV. Da sua vida pouco sabemos para além do que nos conta o cronista da Ordem do Carmo, Fr. Manuel de Sá. Este fala-nos de uma viagem de Fr. Manuel Cardoso à corte de Madrid, embora de uma forma algo contraditória. Diz ele textualmente: “Tão grande estimação se grangeou, que não só era venerado dos Religiosos seus irmãos, mas dos das outras sagradas Famílias, da Nobreza, e Títulos da Corte, e até das Pessoas Reais, como bem se viu nos grandes favores, que lhe fez o Rey Catholico Filippe IV, quando levandolhe á Corte de Madrid hum dos livros, que compoz de Missas, que dedicou à mesma Magestade, e como nella hia huma que o mesmo Monarca lhe tinha mandado dizer compuzesse, o estimou tanto, que além das honras que lhe fez, lhe deu huma boa esmola para vir para este Reyno, e despachou a hum Irmão seu com o Habito de Christo, e o fez Desembargador da Casa da Supplicação, e todo o tempo que esteve em Madrid, os dias, que El Rey assistia na Capella, lhe mandou, que fizesse o compasso aos seus Musicos, querendo-o desta sorte honrar publicamente”.⁵ Ora o livro que o autor da Missa Filipina dedicou a Filipe IV foi publicado em 1636, em Lisboa, na oficina de Lourenço Craesbeeck, e na dedicatória do mesmo o autor refere-se a uma viagem a Madrid, em 1631, que o inspirou a escrever, pelo menos, as 6 missas *Ab Initio*. Poderia ter ido mais vezes à capital espanhola, mas isso não deixaria de ser anotado pelo cronista citado. Pelo que, à distância do tempo em que este escreveu, não custa admitir que tenha simplesmente amontoado factos. Estes seriam, verdadeiramente, os seguintes: Houve uma viagem de Fr. Manuel Cardoso a Madrid, onde foi objecto de honras e benesses; houve a inspiração, naquela capital, do Liber Tertius Missarum e houve a dedicatória deste livro ao Soberano das Espanhas. Como se explica tudo isto? A explicação mais óbvia parece ser a seguinte: o frade carmelita, já amigo e colaborador do Duque de Bragança, fez a viagem à capital espanhola, movido por algum interesse

particular, o que era normal a quem precisava de algum veredicto real. O frade músico português já teria fama na corte de Madrid, uma vez que Filipe IV era não só amador mas também bom praticante de música. Foi ali recebido com honras, obteve os favores pretendidos e, em prova de gratidão, dedicou ao monarca o seu próximo trabalho, exactamente o seu terceiro livro de Missas. Neste, as 6 primeiras são compostas, em alarde de mestria ímpar, sobre o mesmo tema de um motete que tinha ouvido na Corte de Madrid. A sétima missa foi composta espontaneamente sobre o cantochão da missa *Cum júbilo*, a missa IX, mariana, do Kyriale Romano. A fechar o livro, Fr. Manuel Cardoso inseriu a Missa Filipina.

O cronista do Carmo fala de uma missa encomendada pelo próprio rei, mas não é crível que o monarca encomendasse uma missa em louvor de si próprio. Estamos com certeza, ante nova acumulação de dados por parte do cronista. A prova disto é a explicação que o compositor apresenta como génese da sua obra, na já citada dedicatória do seu livro de missas: “Do mesmo modo compus uma outra missa com um tema que me foi enviado (cuius assumptum ad me misit) por Matheus Romeus, chamado Capitán, Mestre insigne da Capela Real de V. Magestade com as seguintes condições propostas pelo mesmo, a saber: que tinha que ser a 4 vozes; que o seu tema (assumptum) não teria mais que um compasso de espera; que havia de percorrer as vozes sempre com vivacidade e que acabasse o mais depressa possível. Observei como pude todas estas condições, para que não houvesse qualquer falta em nenhuma delas, o que é importante para não desmerecer aos olhos de V. Magestade”.⁶

Mas que é, afinal, a Missa Filipina? Trata-se objectivamente de uma missa de C.F. *rigidus* em que um breve tema sobre o título *Philippus Quartus* é repetido 92 vezes ao longo de todas as partes da mesma. Ao contrário de outras missas laudatórias tradicionais, o tema não é cavato, não é tirado das vogais do título dedicatório. Mas, não sendo ele um tema cavato, será ele original de Mateus Romero? Esta parece ser a opinião de quantos até hoje se detiveram no estudo desta missa. Na realidade o Frade Carmelita, ao afirmar que o tema lhe fora enviado pelo Mestre de Capela da corte madrilena, não declara a sua originalidade. Ora, a um observador atento e minimamente informado, não é difícil encontrar aqui uma raiz gregoriana. Foi o que aconteceu numa primeira abordagem deste assunto, que fizemos no âmbito do curso de Ciências Musicais de Universidade Nova de Lisboa. O tema em questão (ex. a) reveste-se de contornos gregorianos, o que se torna mais evidente se igualarmos a linha melódica, segundo a concepção de Solesmes (ex. b), retirando-lhe o ponto de aumentação. Verificámos então estarmos em presença de um *incipit*, ou entoação, de uma espécie gregoriana: por ex. a antífona *Alma Redemptor Mater* (ex. c). Este *incipit*, por sua vez, pode considerar-se elemento de uma melodia prototípica ou mesmo centónica, como se pode ver claramente nas antifonas das Vésperas de S. Filipe *Si cognovissetis me* (ex. d) e *Si manseritis in me* (ex. e), na antífona *Ecce vir Oriens* (ex. f), das Vésperas de Cristo Rei, etc. Parece que teríamos encontrado a chave do C.F. da Missa Filipina. No entanto o texto escrito pelo autor no *Agnus Dei II* da mesma, antes de nos alertar para um eventual

enigma musical característico da polifonia flamenga, deu-nos outra pista gregoriana coincidente.

Trata-se do texto OSTENDE NOBIS PATREM: PHILIPPE, QUI VIDET ME VIDET ET PATREM. Colocada a hipótese de este texto corresponder a uma antífona do cantochão, e consultado o Liber Usualis, não foi difícil encontrar esses textos em duas antífonas das Vésperas da festa de S. Filipe e S. Tiago. Mais ainda, a 2.^a antífona de ditas Vésperas, com o texto *Philippe, qui videt me videt et Patrem*, apresenta uma entoação muito semelhante às espécies já aludidas (ex. g). A única diferença, o LÁ acrescentado, resulta importante e mesmo necessária para o equilíbrio de um motivo musical auto-suficiente, justificando, por si só, a epêntese. Esta, por sua vez, pode explicar-se pela analogia com o *incipit* das espécies marianas já aludidas e pela existência de mais duas antífonas com o mesmo *incipit* dentro do mesmo Ofício de Vésperas. Finalmente, a variante, explicada por epêntese, pode ainda dever-se a qualquer versão antiga da mesma antífona. Consultados alguns Antifonários no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, não nos foi possível encontrar essa variante, embora outras variantes encontradas (ex. h e i) provam como determinado cantão pode depender de tradições particulares. Tudo o que acabamos de considerar permite-nos concluir suficientemente a dependência essencial do tema da Missa Filipina da antífona *Philippe, qui videt me videt et Patrem* da festa de S. Filipe.

Encontrada a explicação para o seu C.F., poderíamos interrogar-nos pelo motivo que levou Mateus Romero a encomendar a Fr. Manuel Cardoso a sua Missa Filipina. Conheceram-se pelo menos em Madrid, em 1631, quando o Carmelita foi ali beijar as mãos do soberano espanhol: é o que concluiu também Paul Becquart na sua importante monografia sobre os Músicos Flamengos na Corte de Madrid.⁷ mas foi por carta que o Mestre de Capela Capitán encomendou a obra ao Frade português, enviando-lhe o dito tema, na tentativa simultânea de agradar ao monarca e provar a capacidade criativa do venerado Carmelita. Aceite o desafio, o resultado foi surpreendente. Fr. Manuel Cardoso não só respeitou escrupulosamente as condições propostas, já de si mesmas um verdadeiro ardil, mas também conseguiu uma obra original, na qual não sabemos que admirar mais: se a demonstração de uma perícia musical a toda a prova, se a inspiração de um artista em nada inferior aos grandes polifonistas europeus. Observando a condição respectiva, o C.F. não cessa ao longo de toda a Missa, nem sequer no *Et incarnatus* ou no *Benedictus*, como se impunha na tradição, e dando lugar a relações músico-textuais ostensivamente heréticas, como já bem notou E. Vieira, tais como: *Patrem Philippus Quartus, Et incarnatus est Philippus Quartus, Sanctus Philippus Quartus*. Cingido a tão exíguo C.F., o compositor teve grande dificuldade em aplicar nesta sua obra a necessária *varietas tinctoriana*.

E seria agora o momento de fazermos algumas considerações de ordem analítica sobre a importante Missa do lusitano de Fronteira. Sem negar o interesse de outras abordagens, vamos fixar a atenção nos planos em que o C.F. é determinante. Antes de mais, um simples painel mostra-nos o tratamento do mesmo ao longo de toda a Missa. (Cf. painel I)

Limitando-nos ao Kyrie, vejamos primeiramente o que acontece à sua

forma. Já vimos como, através das cadências, aparecem claramente 4 secções: A B C D, com uma duração equilibrada de compassos: 7, 9, 9 e 8. As cadências são as típicas da música renascentista: A, IV - V - I; B, IV - I; C, II - I; D, IV - I. Ao contrário do que se impunha na época, o Baixo não reveste um carácter essencialmente cadencial: na realidade, o Baixo assume também o C.F. em C, integrando a textura imitativa nas restantes secções. Dentro de uma textura claramente polifónica, e acompanhando a trave mostra do C.F., desenvolvem-se duas linhas (motivos) melódicos (*a* e *b*) em dupla imitação sistemática para cada secção:

A		b		a
T	a		b	
B				

S		a		b
T				
B	a		b	

No que respeita a dimensão harmónica, encontramos consonâncias perfeitas (quinta vazia) na secção A e imperfeitas (tríade com 3.^a) nas cadências B, C e D. A consonância de terceira é praticamente normal, encontrando-se abundantemente a consonância de sexta (1.^a inversão) e raramente a de quarta e sexta (2.^a inversão).

De resto é manifesta a ambiguidade modal-tonal. O C.F. é um elemento essencialmente modal (tritus autêntico, transposto a Dó pelo editor), permitindo a sugestão tonal a partir da sensibilização transitória do sétimo grau (secção B e C).

Tendo que repetir obstinadamente o C.F., Fr. Manuel Cardoso deveu também utilizar a regra fundamental da “varietas”. Como conciliar a repetição e a variedade? Aqui residiria um dos maiores problemas desta encomenda. Do ponto de vista melódico, o compositor utilizou 6 vezes o tom original, 3 vezes a transposição à 5.^a e 2 vezes uma ligeira modificação melódica. De resto foi no nível das consonâncias (harmonia) que o autor tentou dar à sua obra a variedade necessária. A repetição do tema, a “redictio” tinctoriana, será justificada apenas como artifício de retórica: a ideia consecratória ao monarca espanhol, servilmente afirmada. Se a cadência de cada secção é inequivocamente a finalis (ou a dominante) do modo tritus, as diversas exposições temáticas são normalmente finalizadas no V ou no II graus da respectiva escala modal. Ao mesmo tempo, todas as notas do tema são apoiadas em tríades, ou suas inversões salvo as sétimas apontadas como se pode verificar no painel 2. Este mostra-nos o C.F. tal como é aproveitado “harmonicamente” durante todo o Kyrie e secção A do Gloria.

Quanto ao significado desta Missa na produção do Carmelita de Fronteira, é demasiado fácil pôr em causa o patriotismo do autor. Antes de mais, é indiscutível a amizade do frade músico com o Duque de Bragança e futuro Rei D. João IV. A dedicatória do *Liber primus Missarum* é bem eloquente a esse respeito, a ponto de atestar, com bastante fundamento segundo Mário de Sampayo Ribeiro, que o verdadeiro mestre do nosso Rei Músico tenha sido o próprio Fr. Manuel Cardoso. Se não houvesse mais provas dessa amizade,

que as há, está aí a confirmá-lo a dedicatória de 4 dos seus 5 livros impressos, até hoje conhecidos. *O Livro das Magníficas*, 1613, dedicado a D. Nuno Álvares Pereira, fundador do Convento do Carmo e “cabeça e origem da Sereníssima Casa de Bragança”; o *Primeiro Livro de Missas*, 1625; o *Segundo Livro de Missas*, 1636 e o *Livro de Vários Motetes*, 1648. Ora no mesmo ano da impressão do Segundo Livro de Missas dedicado ao 8.º Duque de Bragança, sai impresso na casa impressora de Lourenço Craesbeeck, o *Liber Tertius Missarum* dedicado à Majestade de Filipe IV, Rei das Espanhas. Despicientemente, E. Vieira acusa o frade compositor de “incensar ao mesmo tempo dois altares, agitando dois turibulos”.⁸ Mas a verdade é que, se por um lado o Carmelita português tinha deveres de preito pessoal para com o seu Monarca, por outro lado permaneceu intocável a sua amizade com o futuro Rei de Portugal.

O texto colocado no Agnus Dei II desta Missa contribuiu para alimentar a questão patriótica do seu autor. Na linha do que acontecia frequentemente, esta peça final da Missa, inteiramente arbitraria, serviu de pretexto para mais um alarde de pericia musical. O Cânon enigmático que Vieira intuiu, mas não resolveu, com base naquele texto, transformou-se, para o Cón. José Augusto Alegria, numa simples voz enigmática. Já vimos a relação deste texto com o C.F. da Missa e, por conseguinte, a sua intenção mística. Sendo assim, não precisamos do enigmático cânon do Agnus Dei II (se alguém alguma vez o descobrir): toda a Missa Filipina seria simultaneamente uma homenagem a Filipe IV e uma interpelação latente para o Monarca reinante reconhecer a dignidade do povo português. Mas seria mesmo assim?

Sobre o pretense patriotismo, simultaneamente ofendido e exaltado nesta obra de Fr. Manuel Cardoso, levantaram-se vozes desde o princípio do século. A primeira foi a do já citado E. Vieira no seu ainda indispensável *Diccionario Biographico de Músicos Portugueses*. Exaltando a figura do carmelita músico, lamenta a “triste ideia do autor juntar às palavras litúrgicas um nome profano, de mais a mais um nome de nefasta memória para os portugueses”.⁹ É claro que, pelas suas palavras, Vieira apenas demonstra não ter lido a dedicatória do *Liber Tertius*, onde se explica suficientemente que a ideia desta Missa não partiu dele e que o seu trabalho é apenas uma réplica a um desafio.

Para Sampayo Ribeiro, “o espírito de adulação não entrou para nada na factura da Missa Filipina e, em boa verdade, nada poderia justificar a recusa da proposta-repto [do Mestre Capitán], pois que seria sempre interpretada como implícita confissão de incapacidade”. Explica, no entanto as palavras enigmáticas do Agnus Dei II com a dissimulação de um “portuguesismo sem mancha e da sua inteira fidelidade a quem, a seu ver, incarnava a verdadeira portugalidade”.¹⁰

Quanto ao Cón. José Augusto Alegria, depois de comprovar que Fr. Manuel Cardoso não praticou qualquer atentado patriótico ao “aceitar uma encomenda na qual se jogava o prestígio artístico de um português na corte de Madrid”, esforça-se por demonstrar uma segunda intenção na peça final da Missa: “... o segundo Agnus Dei abandona o esquema seguido até aqui para entrar no mundo enigmático. São 20 compassos com quatro 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 patrê, Philippe, qui videt me, videt et 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”.¹¹ Cita então o discurso de alguns pregadores da época, inscritos no movimento profético vigente em Portugal, havia mais de um século. No caso, o Evangelho da festa do Apóstolo S. Filipe é utilizado alegoricamente para interpelar os monarcas espanhóis, nomeadamente com as palavras acima evocadas. Sem outro arrazoado, o distinto musicólogo eborense toma a sua posição: “De tudo isto se deve concluir afoitamente que Fr. 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”.¹²

É possível que o frade carmelita vibrasse com os saudosistas do velho esplendor lusitano e com os pregoeiros da esperança num volte-face político mediante a aparição do Encoberto na pessoa do Duque de Bragança. É natural que tivesse aproveitado oportunidades para tomar posição a favor da promoção do seu nobre discípulo e amigo: não me parece desprezível a ideia de missão secreta que o teria levado a Madrid em 1631, a mesma que teria eventualmente El Maestro Capitán quando da sua vinda a Vila Viçosa, em 1638, “contra a sua vontade”, segundo um testemunho da época. Que tenha utilizado na sua Missa uma intenção ambígua e até uma dupla confissão, (uma explícita de preito e homenagem e outra implícita de censura e reprovação), isso é que parece difícil de perceber na simplicidade e modéstia apregoadas do frade músico carmelita. São bem conhecidas as interpretações patrióticas que o Cónego Alegria faz dos títulos de muitas Missas de Fr. Manuel Cardoso, como também de Duarte Lobo.¹³ Admiramos a imaginação e respeitamos o romântico patriotismo do distinto musicólogo mas permitimo-nos remeter o seu posicionamento sobre o assunto ao que ele próprio considera “... defeitos [...] mais fruto duma determinação subjectiva de encarar certos processos de fazer as coisas, do que propriamente das coisas em si mesmas...”.¹⁴

Em termos de conclusão, não se nega a evidente carga social e mesmo política nesta composição do grande polifonista português. Será que alguma vez a obra de arte, por mais espiritual que seja, é apenas simplesmente negócio de espíritos puros? Discutidas, porém, as intenções, os factos estão aí: um compositor português, a instâncias de um flamengo radicado em Madrid, dedica uma Missa especial ao soberano das Espanhas. O resultado é o que se pode chamar uma pequena obra-prima da polifonia europeia imitativa. Para além das ideias e intenções, a realidade está à vista, fria e europeia. No tempo da abolição de fronteiras, é bem mais saudável olharmos para o positivo da natural convivência ibérica. Da nossa parte, se concordarmos com Dom Filipe Pedrell, que pôs em relevo a “íntima afinidade de estilo dos artistas das duas nações [ibéricas] durante todo o séc. XVII”,¹⁵ e trabalharmos afincadamente no estudo e mútuo conhecimento das nossas heranças, teremos merecido o nome dos nossos maiores.

PAINEL I - Exposição do C.F. ao longo de toda a Missa

- KYRIE**
A (c. 1- 7): S t.i. - S t.i.
B (c. 8-16): T t.i. - T 4* - T 5.
C (c. 17-25): B t.i. - B 5. - B t.i.
D (c. 26-33): A 5. - A 4* - T t.i.
- GLORIA**
A (c. 1-39): S t.i. S inv. - S t.i. S. inv.
S t.i. S inv. - S t.i. S inv.
S. t.i. S inv. - S t.i. S inv.
S t.i.
B (c. 40-73): T 4* - T t.i. - T 5. - T 4*
T t.i. - T 5. - T 4* - T t.i.
T 5. - T 4* - T t.i.
- CREDO**
A (1-47) S t.i. S inv. - S t.i. S inv.
S t.i. S inv. - S t.i. S inv.
S t.i. S inv. - S t.i. S inv.
S t.i. S inv. - S t.i.
B (c. 48-58) S t.i. S inv. - S t.i. S inv.
S t.i.
C (c. 59-86) A 5. A inv. 5. - A 4* - A inv. 4*
A 5. A inv. 5. - A 4* - A Inv. 4*
A 5.
D (c. 87-128) B 4* - B t.i. - B 4* - B t.i.
B 4* - B t.i. - B 4* - B t.i.
B 4* - B t.i. - B 4* - B t.i.
B 4*
- SANCTUS** (c. 1-22) S t.i. - S inv. - S inv.
S 4. - S t.i. - S inv.
S t.i.
- BENEDICTUS** (c. 22) S t.i. - S inv. - S t.i. - S inv.
S t.i. - S inv. - S t.i.
- AGNUS DEI I** (c. 1-17) T t.i. - S t.i. - S inv.
S t.i. - S inv. - S t.i.

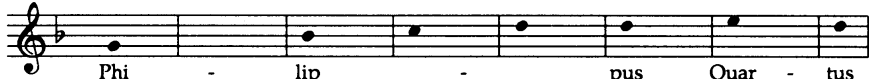
S — Soprano t.i. — tom inicial
A — Alto 5. — transposição à 5.^a
T — Tenor 4. — transposição à 4.^a
B — Baixo * — C.F. modificado

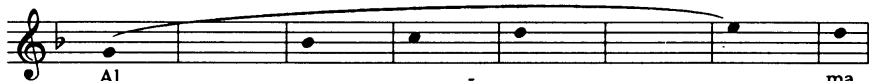
NOTAS


- 1 Cit. in Claudio Gallico, *L'età dell' Umanesimo e dell Rinascimento*; Storia della Música, vol. 3, EDT, 1986, p. 121-122.
- 2 El-Rei D. João IV, *Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1965, p. 37.
- 3 Mario de Sampaio Ribeiro, *Primeira parte do Index da Livraria de Música de El-Rei D. João IV*, Lisboa, 1967, p. 369 (373).
- 4 Paul Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid - Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruxelles, 1967.
- 5 Cit. in Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Músicos Portugueses*, Lisboa 1900, vol. I, p. 209.
- 6 Trad. do original transcrito in - Mário de Sampaio Ribeiro, *Frei Manuel Cardoso - Contribuição para o estudo da sua vida e da sua obra*, Lisboa, 1961, p. 60.
- 7 Paul Becquart, o.c. p. 203.
- 8 E. Vieira, o.c., p. 215.
- 9 E. Vieira, o.c. p. 214.
- 10 M. de Sampaio Ribeiro, o.c. p. 30-31.
- 11 José Augusto Alegria, *Frei Manuel Cardoso compositor português*, Biblioteca Breve n.º 75, ICLP, Lisboa 1983, p. 74-75.
- 12 J. A. Alegria, o.c., p. 77.
- 13 J. A. Alegria, o.c., p. 48-49; *Polifonistas Portugueses*, Biblioteca Breve n.º 86, ICLP, Lisboa 1984, p. 52-53.
- 14 In - Portugaliae Musica, *Frei Manuel Cardoso Liber Primus Missarum*, vol. II, Fund. Calouste Gulbenkian 1962.
- 15 Cit. in - Joaquim de Vasconcellos, *D. João 4to*, Porto 1900, p. 164, nota.

Ex. 1

Ex. a / 1  (M. Romero)
Phi - lip - pus Quar - tus

Ex. b / 2  (M. Romero)
Phi - lip - pus Quar - tus

Ex. c / 3  (L. U.)
Al - ma

Ex. d / 4  (1611)
Si - co - gno - vis - se - tis - me

Ex. e / 5  (1611)
Si - man - se - ri - tis - in - me

Ex. f / 6  (L. U.)
Ec - ce vir o - ri - ens

Ex. g / 7  (1611)
Phi - lip - pe

Ex. h / 8  (c. 1500)
Phi - lip - pe

Ex. i / 9  (1759)
Phi - lip - pe

Ex. j / 10  (L. U.)
Sal - ve, Re - gi - na

Ex. 2

Kyrie

Phi - lip - pus Quar - tus

I VI V(6) I IV V I
 I I V(6) VI III
 I I V II(4/4) V I

Phi - lip - pus Quar - tus

V IV I IV II(7/3) V VI
 I IV I II(7/3) V I

Phi - lip - pus Quar - tus

I V I V I(6) V(6/4) II
 V II(6) V I V

Ex. 3

Gloria

Phi - lip - pus Quar - tus Phi - lip - pus Quar - tus

I V IV V IV VI(V) II(I) VI(V) II(I)
 IV VI V IV I I IV IV I II
 IV III V II III VI II VI II
 IV I V IV V VI II I II
 I IV I I IV II I II II
 IV I V II V IV II I II
 IV I III VI-II V ||

