

Os *cantus firmi* das missas de Requiem da Escola de Manuel Mendes: aspectos de estrutura musical e de filiação nas fontes portuguesas de música litúrgica¹

RUI CABRAL

Um número significativo de missas de Requiem que subsiste na produção polifónica sacra da denominada Escola de Évora, num período que se situa entre o último terço do século XVI e a primeira metade do século XVII, constitui um testemunho do interesse generalizado dos compositores portugueses pelo tratamento polifónico dos textos da missa *pro defunctis*, o qual se manifesta na continuação de uma tradição cujas origens remontam ao século XV, ao mesmo tempo que representa um dos exemplos mais notáveis na música portuguesa seiscentista do prolongamento do cultivo, em moldes estilísticos semelhantes, de um mesmo género entre diferentes gerações de polifonistas.

De Manuel Mendes (?-1605) – responsável pela instituição na Clastra da Sé de Évora, entre 1578 e 1589, daquele que se tornou um dos mais importantes pólos de ensino musical em Portugal ao longo da primeira metade do século XVII² – conhece-se uma missa de Requiem a quatro vozes, transcrita por Manuel Joaquim na década de 1940 a partir de um manuscrito da Sé de Lamego que, entretanto, se deteriorou por completo.³ A

1 O presente artigo incorpora as conclusões do quinto capítulo da minha tese de mestrado intitulada *A missa pro defunctis na Escola de Manuel Mendes: ensaio de análise comparada*, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

2 Sobre a difusão da Escola de Évora v. Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália'91, IN/CM, 1991, pp. 52-58.

3 O manuscrito surge apenas a um exemplar do *Missarum liber secundus* de Cristóbal de Morales (1544) e dele deu notícia Gonçalo SAMPAIO nos *Subsídios para a história dos músicos portugueses*, sep. *Boletim da Biblioteca Pública e do Arquivo Distrital de Braga*, 1934, p. 10. Robert STEVENSON publica o Ofertório do Requiem de Manuel Mendes na *Antologia de polifonia portuguesa 1490-1680*, Portugaliae Musica XXXVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 80-83, como parte do Requiem a 8vv de Gonçalo Mendes Saldanha, contido no LC III da Catedral de Puebla, México. O Ofertório de Mendes vem nesta fonte a ff. 58v-62.

transcrição de Manuel Joaquim foi publicada em números sucessivos d'*A Cidade de Évora*, no ano de 1951.⁴ Disponíveis em edição moderna encontram-se igualmente as missas de Requiem de Duarte Lobo (c.1565-1676), Frei Manuel Cardoso (c.1566-1650) e Filipe de Magalhães (c.1571-1652), os quais tiveram como circunstância biográfica comum a realização dos primeiros estudos musicais com Manuel Mendes na Clastra da Sé de Évora. Duarte Lobo escreveu duas missas de Requiem, a oito e a seis vozes, originalmente publicadas no *Liber missarum* de 1621 (Antuérpia, Baltasar Moreto) e no *Liber II missarum* de 1639 (Antuérpia, Baltasar Moreto), respectivamente.⁵ Da produção de Frei Manuel Cardoso constam também duas missas de Requiem. Uma, a seis vozes, foi publicada no *Liber primus missarum* de 1625 (Lisboa, Pedro Craesbeeck)⁶ e outra, a quatro vozes, integrou a última obra impressa do compositor, o *Livro de varios motetes*, publicado em 1648 (Lisboa, Lourenço de Anveres).⁷ Por sua vez, Filipe de Magalhães fez publicar no *Liber missarum* de 1636 (Lisboa, Lourenço Craesbeeck) uma missa de Requiem a seis vozes.⁸ A composição polifónica da missa *pro defunctis* suscitou não apenas o interesse dos discípulos directos de Mendes, como também de um polifonista da terceira geração, Estêvão de Brito (c.1575-1641), aluno de Filipe de Magalhães em Évora.⁹ Brito escreveu uma missa de Requiem a quatro vozes, que subsiste no manuscrito IV da Catedral de Málaga.¹⁰

De um ponto de vista estritamente musical, o principal elo entre as sete missas referidas reside na utilização sistemática das melodias de cantochão da missa *pro defunctis* enquanto base de construção da polifonia, segundo um uso tradicionalmente associado a este género. No presente artigo pretendo caracterizar alguns aspectos da organização

⁴ Ano 8, n.º 23-24, Évora, Janeiro-Junho 1951, pp. 95-108; n.º 25-26, Setembro-Dezembro 1951, pp. 251-288.

⁵ Edições modernas: Bruno TURNER, ed., *Duarte Lôbo: Missa pro defunctis octo vocum*, Londres, Mapa Mundi, 1985; *id.*, *Missa pro defunctis sex vocum*, 1987 (inédito).

⁶ Edições modernas: Ivan MOODY, ed., *Frei Manuel Cardoso: Missa pro defunctis*, Londres, Mapa Mundi, 1991; José Augusto ALEGRIA, ed., *Frei Manuel Cardoso: Liber primus missarum*, Portugaliae Musica VI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962, pp. 199-233. Ao longo deste artigo reportamo-nos à edição de Ivan Moody.

⁷ José Augusto ALEGRIA, ed., *Frei Manuel Cardoso: Livro de vários motetes*, Portugaliae Musica XIII, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968, pp. 124-141.

⁸ Edição moderna: Luís Pereira LEAL, ed., *Filipe de Magalhães: Liber missarum*, Portugaliae Musica XXVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 171-195.

⁹ Filipe de Magalhães sucedeu a Manuel Mendes no mestrado da Clastra da Sé de Évora em data desconhecida, entre 1587 e 1589 (cf. José Augusto ALEGRIA, *Polifonistas portugueses*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 60).

¹⁰ Edição moderna: Miguel Querol GAVALDÁ, ed., *Estêvão de Brito: Motectorum liber primus*, Portugaliae Musica XXI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. A numeração original do manuscrito foi atribuída por Querol Gavaldá; actualmente é o Ms. XI.

mensural do cantochão nas diversas rubricas polifónicas, procurando, simultaneamente, mostrar a filiação de algumas das estruturas intervalares constituintes dos *cantus firmi* nas variantes do cantochão fixadas nas fontes portuguesas de música litúrgica dos séculos XVI e XVII.

Um dos problemas de fundo com que se debate o estudo dos *cantus firmi* é o da inexistência de uma versão única do cantochão da missa *pro defunctis* que possa contextualizar as melodias de que os compositores se socorreram.¹¹ É necessário ter em conta que o processo de codificação dos textos da liturgia romana, desenvolvido durante o pontificado de Pio V (1566-1572), não acarretou, numa medida semelhante, a fixação do *corpus* de melodias do cantochão correspondentes aos textos oficiais. O facto de não ter sido constituída uma versão unificada destas melodias no curso do Concílio de Trento, ou mesmo na sequência das actividades reformadoras das comissões especializadas que se lhe seguiram,¹² teve como principal consequência a continuação da proliferação de múltiplas variantes das melodias do cantochão a partir de finais do século XVI, mesmo nos livros litúrgicos impressos de uso romano, com influências nítidas no repertório polifónico.¹³ Torna-se, portanto, de grande importância o conhecimento das variantes do cantochão da missa *pro defunctis* consignadas nas fontes portuguesas deste período, as quais terão constituído, no domínio específico da polifonia sacra, uma referência indispensável.

Na impossibilidade de realizar um estudo abrangente, decidi empreender uma selecção de fontes que, no seu conjunto, constituem uma amostragem significativa das melodias do cantochão da missa *pro defunctis* em uso no meio musical português no período considerado. A escolha incidiu sobre o conteúdo de dez fontes portuguesas, incluindo a totalidade dos impressos datados do período de 1580 a 1676,¹⁴ em depósito na Área

¹¹ A utilização, como referência, das versões oficiais do cantochão romano contidas nos livros litúrgicos modernos, como o *Liber usualis*, acarreta, a maior parte das vezes, conclusões erróneas sobre o que constitui, em determinado *cantus firmus*, variante original do cantochão ou paráfrase sobre a mesma, como teremos oportunidade de verificar pelos exemplos que apresento mais à frente.

¹² Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *op. cit.*, p. 50.

¹³ No contexto monástico, a transmissão do património musical de cada Ordem religiosa obedecia a tradições específicas, o que originou, desde sempre, uma maior diversificação das melodias do cantochão nos livros litúrgicos correspondentes, a maior parte dos quais circulavam manuscritos. Esta temática é abordada por René J. HESBERT, a propósito do cantochão da missa *pro defunctis*, no artigo «Les pièces de chant des messes "Pro Defunctis" dans la tradition manuscrite» *Actes du Congrès International de Musique Sacrée*, Roma, 1950, pp. 223-228.

¹⁴ Datas da primeira edição ou da edição mais antiga existente na Biblioteca Nacional. Expressamos aqui o nosso agradecimento ao responsável da Área de Música, João Pedro d'Alvarenga, pelo apoio prestado na selecção das fontes de música litúrgica.

de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa. Tive como primeira preocupação o estudo das fontes impressas, já que as mesmas se destinavam, como regra geral, a uma divulgação alargada.¹⁵

O *Enchiridion missarum*, coligido pelo Padre João Dias e publicado em 1580, é a fonte impressa mais antiga de que me servi.¹⁶ As restantes obras pertencem já ao século XVII: *Processionarium monasticum* beneditino, publicado em 1620,¹⁷ *Manuale chori* franciscano, coligido por Frei João de Pádua e publicado em 1626;¹⁸ *Processionarium* carmelita, coligido por Frei Gaspar Campelo, revisto e aumentado por Frei António Segre e publicado em segunda edição em 1642¹⁹ e *Cantum ecclesiasticum*, coligido por Filipe de Magalhães para os sacerdotes pobres de Lisboa da Confraria da Santíssima Trindade e da Caridade, publicado em terceira edição em 1676.²⁰ O *Manuale chori* e o *Cantum ecclesiasticum* apresentam a estrutura litúrgico-musical completa da missa *pro defunctis*. O Gradual é omitido pelo *Processionarium* carmelita e a Sequência *Dies iræ* está ausente do *Enchiridion missarum* e do *Processionarium* beneditino.

A escolha de fontes manuscritas de cantochão teve como ponto de partida a colecção de livros de coro da Biblioteca Nacional de Lisboa.²¹ Dos exemplares que escolhi, o único com data expressa é um Gradual Santoral dominicano de 1588, depositado sob a cota LC 126, o qual contém apenas três rubricas do Ordinário – Kyrie, Sanctus e Agnus

¹⁵ Cita-se como exemplo o caso do *Cantum ecclesiasticum* de Filipe de Magalhães, obra que teve quatro edições no século XVII e ainda três no século XVIII, a última das quais em 1785.

¹⁶ [*Enchiridion missarum solemnium & votivarum cum vesperis, & completis totius anni, nec non officio defunctorum & aliis juxta morem S.R.E. & reformationem missalis, ac breviarii ex decreto Concilii Tridentini sub modulamine cantus, et elegantibus notis utiliter, & laudabiliter in utilitatem publicam collectum*, Coimbra, António de Mariz, 1580]. A obra teve uma segunda edição em 1585. Ambas surgem referidas na *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, de António Joaquim ANSELMO (Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926), sob os n.ºs 878 e 887, respectivamente.

¹⁷ *Processionarium Monasticum iuxta Consuetudinem Monachorum Nigrorum Ordinis S.P.N. Benedicti*, Coimbra, Diogo Gomes de Loureiro, 1620.

¹⁸ *Manuale chori Secundum Usum Fratrum Minorum, & Monialium S. Claræ, nunc denuo correctum, & in multis auctum, juxta Missale, & Breviarium Romanum Pij v*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626.

¹⁹ *Processionarium fratrum Ordinis Virginis Mariæ de Monte Carmelo*, Lisboa, António Álvares, 1642.

²⁰ *Cantum Ecclesiasticum Commendandi Animas, Corporaque Sepeliendi Defunctorum, Officium, Missam, & Stationes, juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ omnium Ecclesiarum matris & magistræ: Breviarii, missalisque; Romani Clementis VIII*, Coimbra, Manuel de Carvalho, 1676.

²¹ Esta colecção é constituída por 346 espécies que representam 11 Ordens ou Congregações, com 34 conventos ou mosteiros de todo o país, 1 Diocese (Lisboa), 1 igreja paroquial (S. Lourenço de Carmide) e 2 irmandades (Clérigos Pobres de Sintra e Corporação das Matinas Portuguesas).

Dei – e uma rubrica do Próprio, a Sequência. Para completar a estrutura litúrgico-musical da missa *pro defunctis* presente neste códice, servi-me de um outro Gradual Santoral da mesma Ordem datável do primeiro quartel do século XVI, com a cota LC 90, que apresenta todas as rubricas do Próprio da missa *pro defunctis*, excepto a Sequência. O cantochão do Kyrie, Sanctus e Agnus Dei é coincidente com a versão transmitida pelo LC 126 para as mesmas rubricas. Os textos para as rubricas do Gradual e do Tracto utilizados alternativamente no período anterior ao Concílio de Trento – *Si ambulem* e *Sicut cervus*, respectivamente – são também transmitidos por esta fonte, acompanhados do respectivo cantochão. O verso do Gradual, neste caso *Animæ eorum*, diverge do habitual, *In memoria æterna*, presente nas restantes fontes estudadas.²² Os outros livros de coro são datáveis da segunda metade do século XVI: LC 55, Gradual franciscano do Convento de Santa Clara de Guimarães; LC 281, Gradual da Ordem de São Jerónimo, proveniente do Mosteiro de Santa Maria de Belém; e LC 333, Gradual sem indicação de proveniência mas, com probabilidade, hieronimita.²³ A Sequência não se encontra presente no LC 55 e no LC 281. O LC 333 contém uma adição tardia da Sequência, a qual remonta, provavelmente, ao século XVIII. É com base nas versões do cantochão transmitidas por cada uma das fontes enunciadas (as quais anotei por recurso a tabelas de variantes²⁴), que me debruço, a partir de agora, sobre a estrutura dos *cantus firmi* dos Requiem polifónicos da Escola de Manuel Mendes.

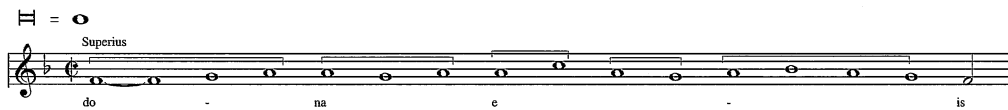
PODE ser observado um leque bastante variado de processos de tratamento do cantochão nas sete missas de Requiem consideradas. Em boa parte das rubricas, os compositores mantiveram-se fiéis ao princípio arcaico do *cantus firmus* rígido. As únicas alterações ao cantochão original resultam da realização de cláusulas, da omissão ocasional de unidades mélicas ou da omissão de secções melismáticas extensas, levada a efeito, sobretudo, nas rubricas do Gradual e Ofertório. Todos os compositores dão uma particular importância ao tratamento estrito do *cantus firmus* do Intróito no início das suas missas, como se pode observar pelo Exemplo 1.

²² V. Rui CABRAL, *A missa pro defunctis na Escola de Manuel Mendes: ensaio de análise comparada, dissertação de mestrado*, Lisboa, Universidade Nova, 1996, vol. 1, p. 20.

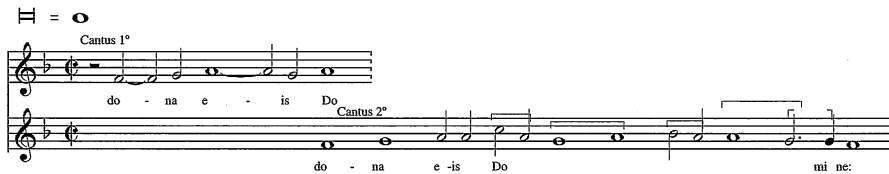
²³ Informação prestada por João Pedro d'Alvarenga.

²⁴ V. CABRAL, *op. cit.*, vol. 3, pp. 10-31. Nestas tabelas não foi considerado o *Processionarium* carmelita de 1642, cuja existência então desconhecia.

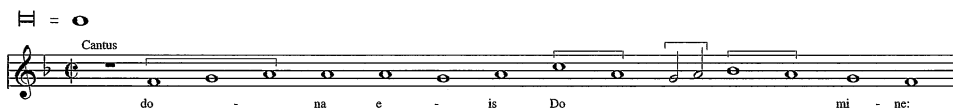
Manuel Mendes, 4vv



Duarte Lobo, 8vv



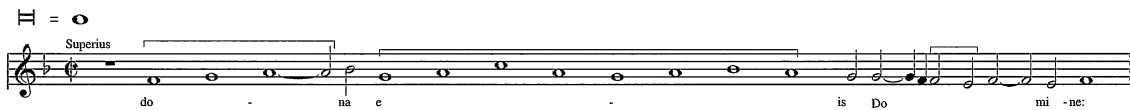
Duarte Lobo, 6vv



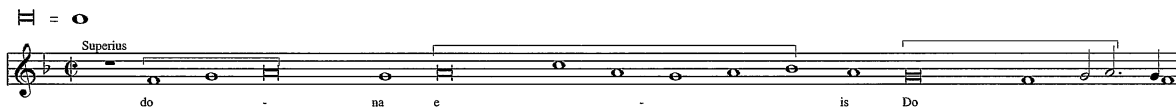
Frei Manuel Cardoso, 6vv



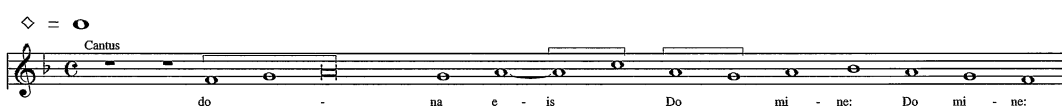
Frei Manuel Cardoso, 4vv



Filipe de Magalhães, 6vv



Estêvão de Brito, 4vv

Ex.1 *Cantus firmi* iniciais dos Intróitos da Escola de Manuel Mendes

Um aspecto comum a estas obras é a distribuição regular das unidades mélicas do cantochão por valores mensurais longos e maioritariamente iguais na parte superior da textura polifónica.²⁵ Esta disposição do *cantus firmus* litúrgico corresponde a uma prática tradicionalmente associada à composição polifónica da missa *pro defunctis* na Península Ibérica, já enraizada em Cristóbal de Morales (c.1500-1553) e depois continuada por Francisco Guerrero (1528-1599) e Tomás Luis de Victoria (1548-1611), generalizando-se desde o fim do século XVI até, pelo menos, aos meados do século XVII.²⁶

Manuel Mendes testemunha a influência desta tradição, demonstrando um grande rigor na manipulação do material preexistente, sobretudo nas rubricas do Intróito, Ofertório, Sanctus e Agnus Dei. Mesmo nas rubricas em que recorre à paráfrase, como é o caso do Kyrie, Mendes não deixa de manter bem presente a estrutura intervalar do cantochão correspondente. Veja-se, por exemplo, o *cantus firmus* da última secção polifónica do Kyrie, no qual é patente a sobriedade conferida à ornamentação (Exemplo 2).²⁷

Ex. 2

Kyrie III
Manuel Mendes

Superius

Ky — ri — e e — le — — — i — son

Kyrie III
Enchiridion Missarum
(1580)

Ky — ri — e —

Kyrie III
Liber Usualis

Ky — ri — e —

Para a elaboração dos *cantus firmi*, Mendes fez uso abundante de variantes do cantochão transmitidas por fontes anteriores ao século XVII. No Exemplo 2 pode observar-se a influência de uma variante proposta pelo *Enchiridion missarum* de 1580, a qual elimina duas unidades mélicas da versão actual do *Liber usualis*.

²⁵ No caso da missa a 8vv de Lobo estamos em presença de um *cantus firmus* migrante, que transita entre os dois *Superius*.

²⁶ É de salientar que uma tal disposição do *cantus firmus* se encontra ausente de um dos mais importantes modelos italianos do Requiem, a missa a 5vv de Giovanni Pierluigi da Palestrina, obra que se baseia, em grande parte, na paráfrase livre do material preexistente (cf. CABRAL, *op.cit.*, vol. 1, p. 135).

²⁷ As notas ornamentais encontram-se assinaladas por asteriscos.

O *cantus firmus* do Intróito de Mendes apresenta-nos, por outro lado, uma variante hieronimita transmitida pelo LC 281 na segunda metade do século XVI, que diverge consideravelmente da versão moderna do *Liber usualis* (Exemplo 3).

Ex. 3

Introitus /Verso
Manuel Mendes

ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am

Introitus/Verso
LC 281

ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am

Introitus /Verso
Liber Usualis

ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am

Esta mesma fonte, LC 281, permite-nos traçar a origem do material melódico que Manuel Mendes utiliza como *cantus firmus* no *Christe* que, ao contrário das secções extremas da rubrica, não se encontra fundamentada no cantochão habitual.

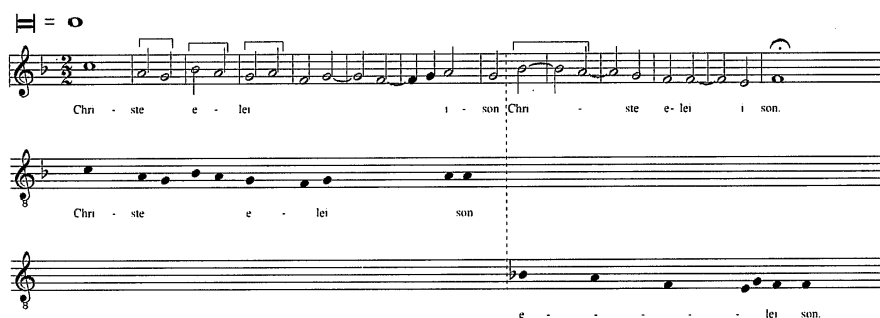
Manuel Joaquim tentou explicar a interpolação deste *cantus firmus* na secção central do Kyrie de Mendes com um suposto processo de paráfrase de parte da melodia pertencente à antífona do Intróito:

Manuel Mendes compôs na forma mais vulgar e singela o tríptico [...] deixando ao coro monódico dos religiosos a alternativa da toada gregoriana. Esta não foi copiada servilmente, e é de pena bem aparada a circunstância de *Christe* abrir com motivo extraído do Introito (compassos 9 a 16 do Superius), encadeando-o ao canto próprio do primeiro *Kyrie*, bem expressivo, em sua curva melódica, da gravidade das rogativas dirigidas à onnipotência de Deus.²⁸

O conteúdo do LC 281 é, porém, inequívoco quanto à verdadeira natureza do *cantus firmus* empregue por Manuel Mendes: o compositor serviu-se da estrutura intervalar que caracteriza o início do cantochão

²⁸ Manuel JOAQUIM, «A Missa “Pro Defunctis” de Manuel Mendes» *A Cidade de Évora*, n.º 25-26, 1951, p. 265. O motivo melódico a que Manuel Joaquim se refere na citação pode ser observado no Exemplo 1, *tactus* 9 (c. 9 e ss.).

do *Christe* I,²⁹ segundo a versão em uso pela Ordem de São Jerónimo, concluindo a secção, como observa Manuel Joaquim, com uma paráfrase sobre o cantochão do primeiro *Kyrie*, ele próprio fundado numa variante contida no *Enchiridion missarum* (Exemplo 4).



Ex. 4

Dos sucessores de Manuel Mendes, Frei Manuel Cardoso viria a ser o único a fazer uso do mesmo cantochão para a elaboração do *Christe* nos dois Requiem, a seis e a quatro vozes. Mais importante que a suposição da influência directa do *Kyrie* de Mendes nos Requiem de Cardoso é o reconhecimento de que a composição polifónica sobre *cantus firmi* litúrgicos não supunha o uso exclusivo de uma determinada versão do cantochão, sendo antes a adoptada em cada caso escolhida porventura em função das circunstâncias que motivaram a composição ou da tradição litúrgica familiar a cada compositor. A este propósito, refira-se que o *Kyrie* I de ambos os Requiem de Cardoso emprega a versão carmelita do cantochão respectivo, como vem impressa no *Processionarium* da Ordem publicado em 1642 (f. 127).

Tal como Mendes, Frei Manuel Cardoso atribui preponderância ao *cantus firmus* rígido como base da construção polifónica, designadamente no responsório do Gradual das duas missas, uma secção em que apenas Filipe de Magalhães optou pela mesmo princípio compositivo (Exemplo 5).



Ex. 5

A respeito da alteração que surge no décimo *tactus* do *cantus firmus* do Gradual da missa a quatro vozes de Cardoso (cf. Exemplo 5) e que afecta também a nota equivalente no *cantus firmus* da missa a seis vozes, escreveu José Augusto Alegria:

²⁹ No LC 281, cada uma das três deprecações sobre *Christe eleison* encontra-se escrita com o respectivo cantochão, razão pela qual empreguei o número romano para me referir à primeira delas.

A introdução do si bemol no 10º compasso não fazia parte da melodia litúrgica, como se pode ver no *Cantum Ecclesiasticum Commendandi animas...* de Filipe de Magalhães, na edição de Lisboa, 1642, fol. 82 vº.³⁰

Apesar de a alteração não estar presente na fonte indicada por Alegria, assim como na maior parte das fontes manuscritas e impressas estudadas, a sua presença inequívoca no LC 281 vem retirar qualquer dúvida sobre a sua legitimidade. Contudo, a alteração intencional do cantochão constitui efectivamente um traço distintivo da escrita de Cardoso, o qual pode ser observado, por exemplo, no início do *Agnus Dei* da missa a quatro vozes (Exemplo 6).

Ex. 6

Superius

Qui to - lis pe - ca - ta mun - - - di

A modificação da estrutura intervalar do cantochão, em resultado da aplicação de processos estritos de construção polifónica, é também levada a efeito por Cardoso, como no caso seguinte, em que o compositor não hesita em introduzir um si bemol alheio à melodia do cantochão para dar seguimento imitativo ao *Altus*, no contexto de um processo canónico que alia, por um lado, *Superius* e *Altus* e, por outro, *Tenor* e *Bassus* (Exemplo 7).³¹

Ex. 7

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Do - - - - - na e -

Do - Do - - - - - na e - is

Do - - - - - na e - is Do - - -

Do - - - - - na e - is

³⁰ José Augusto ALEGRIA, ed., *Frei Manuel Cardoso: Livro de vários motetes*, Portugaliae Musica XIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968, p. XVIII.

³¹ O si bemol cria, ademais, uma falsa relação de oitava com o *Tenor*.

Duarte Lobo mostra propensão para o tratamento parafraseado ou livre das melodias do cantochão em grande parte das rubricas, sobretudo na missa a oito vozes. No Gradual, no Ofertório e na Comunhão desta obra, o compositor serve-se, muitas vezes, apenas dos intervalos iniciais do cantochão para caracterizar entradas imitativas, dissolvendo depois o restante material preexistente no discurso contrapontístico. A mesma tendência para a paráfrase do cantochão é testemunhada por Filipe de Magalhães logo a partir do Intróito do seu Requiem.

A influência de variantes do cantochão provenientes de fontes impressas seiscentistas faz-se sentir, sobretudo, nas missas de Lobo, Cardoso e Magalhães. Ao contrário da geração que lhes sucedeu, de que fizeram parte alguns alunos de Lobo e de Magalhães, como Gonçalo Mendes Saldanha (c.1580-c.1645), Estêvão de Brito e Estêvão Lopes Morago (c.1575-c.1630), aqueles polifonistas exerceram toda a sua actividade profissional em Portugal, mantendo, por esse motivo, um contacto continuado com as versões locais do cantochão da missa *pro defunctis* suas contemporâneas.

No exemplo que a seguir apresento, relativo ao termo do primeiro hemistíquio do verso do Intróito, pode observar-se a adesão de Duarte Lobo e de Filipe de Magalhães a uma variante do cantochão que é partilhada por todas as fontes impressas datadas do século XVII, a qual recusa o si bemol, presente maioritariamente nas fontes manuscritas datáveis do século XVI (Exemplo 8).³²

Cantum ecclesiasticum
(1676) *Intróitus*

8 Et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je ru sa - lem:

Duarte Lobo,
missa a 8/*Intróitus*

Cantus 2º

Et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je ru - sa - lem:

Filipe de Magalhães/
Intróitus

Superius

Et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem:

Ex. 8

Filipe de Magalhães emprega com alguma frequência variantes propostas pelo *Manuale chori*, cuja publicação precedeu em dez anos a do seu *Liber missarum*, revestindo-se, por isso, de grande actualidade em relação a uma parte substancial da sua produção polifónica (Exemplo 9).

³² Cf. CABRAL, *op.cit.*, vol. 3, Tabela de Variantes 4.1, p. 12.

A influência do *Cantum ecclesiasticum* que o próprio polifonista compilou, a qual partilha inúmeras variantes com o *Manuale chori*, estende-se ao Intróito, Gradual, Ofertório e Agnus Dei.

Ex. 9

Magalhães/
Graduale

Superius

et lux per - pe - tu - a

Manuale Chori
(1626)
Graduale

et lux per - pe - tu - a

Magalhães
Offertorium

Superius

lau - dis o - ffe - ri - mus

Manuale Chori
(1626)
Offertorium

lau - dis o - ffe - ri - mus

A principal particularidade do Requiem de Estêvão de Brito no que concerne ao tratamento do cantochoão reside na presença de *cantus firmi* não relacionados com a missa *pro defunctis* na generalidade das fontes litúrgicas. Este aspecto foi, desde logo, apontado por Miguel Querol Gavaldá, responsável pela edição moderna da polifonia de Brito:

No *Sanctus* torna-se curioso observar que o “cantus firmus” aqui usado, o qual surge na voz do Soprano, não pertence à missa de Requiem, mas sim à missa XV, “In festis simplicibus” do *Liber usualis*. (...)

Agnus Dei. Tal como no *Sanctus*, a melodia de este *Agnus* pertence também à missa XV. Se considerarmos que na “Pro Defunctis Missa” de Morales, que se encontra neste mesmo manuscrito [Málaga, Ms. IV], as melodias do *Sanctus* e do *Agnus* são igualmente as da Missa XV, é lógico deduzir que na Catedral de Málaga, em lugar de cantarem o *Sanctus* e o *Agnus* da missa tradicional de defuntos, cantavam os da Missa XV “In festis simplicibus”.³³

A pesquisa que efectuei permitiu-me localizar, associadas ao contexto da missa *pro defunctis*, as melodias do *Sanctus* e do *Agnus Dei* em causa. O cantochoão destas rubricas diverge consideravelmente nas fontes abordadas.

³³ Miguel Querol GAVALDÁ, ed., *Estêvão de Brito: Motectorum liber primus*, Portugaliae Musica XXI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. XXI-XXII.

Na sua maior parte, estas reservam para as duas rubricas uma mesma versão do cantochão, que se tornou tradicional para a missa *pro defunctis*. É o caso do *Enchiridion missarum*, dos *Processionarium* beneditino e carmelita, do *Manuale chori* e dos manuscritos LC 55 e LC 126. Por outro lado, o *Cantum ecclesiasticum* e os dois manuscritos LC 281 e LC 333 – estes últimos da Ordem de São Jerónimo – atribuem ao Sanctus e a parte do Agnus Dei – aqui relacionado, indubitavelmente, com a missa *pro defunctis* – o cantochão que serve no *Liber usualis* às rubricas homónimas da missa XV, para as Festas Simples. Estêvão de Brito fez uso, portanto, de melodias que se encontravam efectivamente associadas à missa *pro defunctis*, mas no contexto específico da liturgia hieronimita.

A presença das variantes propostas pelo LC 281 no *cantus firmus* elaborado por Brito para o Sanctus é muito vincada, como se pode constatar pelos Exemplos 10 *a-b*.

Ex. 10a

Brito/
Sanctus

Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

LC 281

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ex. 10b

Brito/
Sanctus

Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

LC 281

Ho - san - na in ex - cel - sis.

No caso do Agnus Dei, o compositor não emprega linearmente o cantochão hoje associado à missa XV, como deixa entrever Miguel Querol Gavaldá, mas apenas o cantochão pertencente à primeira invocação da rubrica. A segunda e terceira invocações da rubrica de Brito usam *cantus firmi* que não se relacionam com as melodias correspondentes na missa XV (cf. Exemplo 11).

A divergência existente entre o conteúdo dos LC 281, LC 333 e *Cantum ecclesiasticum* quanto à segunda e terceira invocações do Agnus

Dei, não permitiu, a princípio, encontrar uma resposta congruente para o problema de conhecer a origem do material que serviu de base à composição dos *cantus firmi* de Brito. Com efeito, nenhuma destas fontes apresenta o cantochão integral da missa XV do *Liber usualis*, mas apenas, como acontece no *cantus firmus* de Brito, o que corresponde à primeira invocação. O *Cantum ecclesiasticum* e o LC 281 fazem repetir este mesmo cantochão na segunda invocação, não já com o texto das missas ordinárias mas, o que é extremamente relevante, com o texto próprio da missa *pro defunctis* – *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona eis requiem*. O LC 333 introduz aqui, curiosamente, o cantochão pertencente à mesma secção na missa *pro defunctis* tradicional. Na terceira e última invocação da rubrica, o *Cantum ecclesiasticum* faz surgir o cantochão que equivale a esta secção na missa *pro defunctis* tradicional, indicando claramente a mudança do segundo para o oitavo modo; o LC 333 não apresenta por escrito a terceira invocação, mas apenas a palavra final, *sempiternam*, sobre o cantochão tradicional; e o LC 281 introduz uma melodia nova, a qual corresponde precisamente àquela utilizada por Brito como base do *cantus firmus* da terceira invocação da rubrica. O LC 281 foi, por conseguinte, a única fonte estudada onde encontrei a sequência integral do cantochão sobre o qual Brito fundamentou a sua polifonia (Exemplo 11).³⁴

Ex. 11

Brito/
Agnus Dei

Missa XV
Agnus Dei

LC 281
Agnus Dei

Agnus Dei qui tollis peccata mundi

A presença das mesmas melodias de cantochão que subjazem ao Sanctus e Agnus Dei da missa de Brito no Requiem a quatro vozes

³⁴ A presença comum às fontes manuscritas LC 333 e LC 281 de melodias do cantochão que seriam mais tarde, no século XIX, associadas ao Sanctus e Agnus Dei da missa XV, mas que surgem, nestas fontes, como parte integrante da missa *pro defunctis*, sugere-me estar perante versões monásticas do cantochão das duas rubricas, próprias dos Jerónimos, passíveis de terem constituído, na época, uma alternativa corrente ao cantochão tradicional, o que justificaria a sua influência no *Cantum ecclesiasticum* de Filipe de Magalhães.

di: do - na e - is re - qui - em.

di: (...)

di: do - na e - is re - qui - em.

2 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

2 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: (...)

2 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

di: do - na e - is re - qui - em. do - na e - is re - qui - em.

di: do - na e - is re - qui - em.

3 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: pec - ca - ta mun - di:

3 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: (...)

3 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam.

do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam.

Ex.11 Estêvão de Brito, 4vv: *cantus firmus* do *Agnus Dei*.

atribuído a Morales e também constante do manuscrito IV de Málaga pode significar, como sugere Miguel Querol Gavaldá, o uso consuetudinário destas melodias na Catedral malaguenha. Contudo, o facto de o *Agnus Dei* do Requiem de Francisco Guerrero, publicado

em 1566, revelar o mesmo cantochão dos Agnus das missas de Morales e de Brito, permite-nos extrapolar para além do mero contexto local e afirmar, pelo menos no que diz respeito ao Agnus Dei, estarmos perante uma prática tradicional, que propõe para a rubrica um cantochão alternativo de origem hieronimita, a qual foi seguida por três gerações distintas de compositores com um papel fundamental na história do Requiem polifónico.³⁵

³⁵ É de salientar que a influência dos Jerónimos na vida cultural da Península Ibérica durante aquele período, e em particular em Espanha, foi assinalável. O Mosteiro do Escorial, localizado nos arredores de Madrid, foi destinado à Ordem de São Jerónimo por Filipe II e constituiu um pólo fundamental de disseminação do saber em diversos domínios, incluindo o musical, durante todo o século XVII. Filipe II chegou mesmo a submeter todos os mosteiros hieronimitas da Península Ibérica à autoridade de um mesmo Superior, unificando, deste modo, a Congregação (cf. G. KUBLER e D. W. LOMAX, «Escorial» in William J. McDonald, ed., *New Catholic Encyclopedia*, Washington, The Catholic University of America, 1967, vol. 4, p. 539; Joseph F. O'CALLAGHAN, «Hieronymites» in William J. McDonald, *op. cit.*, vol. 6, p. 1100).